RENATA GUIMARÃES PUIG

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU:
ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

ADAPTAÇÕES DE CASAS-MUSEUS EM SÃO PAULO

2018

RENATA GUIMARÃES PUIG

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Adaptações de casas-museus em São Paulo

Tese apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do
Urbanismo

Linha de pesquisa: História e Preservação
da Arquitetura

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei
Faggin

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Puig, Renata Guimarães
Biografia da casa-museu: entre o privado e o público: adaptações de casas-museus em São Paulo / Renata Guimarães Puig; orientador Carlos Augusto Mattei Faggin. - São Paulo, 2018.
218 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

1. História da Arquitetura. 2. Arquitetura. 3. Adaptações. 4. Casas. 5. Museus. 6. São Paulo. I. Faggin, Carlos Augusto Mattei, orient. II. Título.

Nome: Renata Guimarães Puig

Título: Biografia da casa-museu: entre o privado e o público - Adaptações de casas-museus em São Paulo

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Ao meu marido Antonio Pedro, com amor, admiração
e gratidão por sua incansável parceria, sempre.

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que fizeram parte do processo deste trabalho, tanto da FAU, como do MAE/ Museologia, nas disciplinas com os temas: Desenho, Patrimônio, Lugares de Memória, Gabinetes de Curiosidades, Museologia e Expografia, além do Público de Museus.

A todos os profissionais das instituições estudadas e visitadas que, de alguma maneira, fizeram parte da pesquisa: Solar da Marquesa de Santos – Museu da Cidade de São Paulo, Casa Guilherme de Almeida, Museu Lasar Segall, Museu da Casa Brasileira, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Casa de Vidro e Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, além da Fundação Eva Klabin, Museu Casa de Rui Barbosa e Fundação Serralves.

Ao Kaique, a Cris e Maria, “minha equipe fiel”, pela ajuda enorme.

Aos meus pais e irmã pelo apoio e incentivo de sempre.

À Ana Cristina Carvalho, pela conversa sobre pontos importantes que auxiliaram as reflexões sobre o tema, e pelos Encontros de Museus-Casas, Palácios e Casas Históricas, organizados anualmente, que foram igualmente significativos para a pesquisa.

À professora Dra. Maria Cecília França Lourenço, pela orientação antes do início deste processo de pesquisa, fundamental.

E, principalmente ao meu orientador, professor Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin, o meu agradecimento especial pelos divertidos e produtivos encontros, e pela paciência dedicada.

Conhecer uma casa antiga é mais do que fazer uma visita.

Está além de um passeio curioso.

É um encontro com casas, vidas domésticas, sensibilidades do passado e com as memórias relacionada a elas.

É problematizar o pretérito a partir do presente.

É refletir sobre nossas próprias casas e nossa historicidade.

(Renovação Museográfica Museu Casa de Rui Barbosa)

Resumo

O museu transformou seus espaços interiores para receber um público ativo a estímulos. Casas-museus ou museus-casas incluem a diversidade étnica e cultural, geram conhecimentos e nos transportam ao passado por caminhos históricos; preservam modos de viver, desafiando o visitante/ receptor. Essa tipologia de museu encerra-se em torno de sua coleção e de seus espaços. A arquitetura parte da atividade interior buscando os focos de luz natural e perspectivas do entorno. A partir da hipótese de que as casas-museus devem ser adaptadas e como essa adaptação acontece, o objetivo da pesquisa foi criar um panorama com as principais características observadas nessa tipologia de museu, analisando suas adaptações de casa para o uso casa-museu. Conhecer e interpretar sete instituições em São Paulo, ressaltando aspectos marcados pela passagem do espaço doméstico privado para o espaço museológico público, com auxílio dos projetos, tornou-se o ponto de partida. Na transformação da casa em museu, muitos fatores são articulados; a rotina da casa será diferente enquanto museu. Não é casa e não é museu. Existe o fluxo de visitantes que não é visita; adaptações devem ser pensadas. A museologia e a museografia são responsáveis pelo destino do que é relevante, por meio do curador e de suas escolhas. Ações particulares de preservação surgem. As adaptações do uso serão diferentes do uso da casa original. São desafios físicos (nos prédios) e interpretações do espaço. A coleção e a arquitetura devem permanecer, além do morador. Esses espaços tornam-se locais para a construção da cidadania como lugares de memória, de inquietação, e desempenham um papel social. Com isso, faz-se importante eleger o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido por meio de um programa de necessidades do museu.

Palavras-chave: Espaço doméstico privado; Espaço museológico público; Casa-museu; Museu-casa; Arquitetura.

Abstract

The museum has transformed its interior spaces to receive an active audience for stimuli. Houses-museums or museum-houses include ethnic and cultural diversity, generate knowledge and transport us to the past by historical paths; preserving ways of living, challenging the visitor / receiver. This type of museum is enclosed around its collection and its spaces. The architecture is part of the interior activity seeking the outbreaks of natural light and perspectives of the environment. Based on the hypothesis that museum houses should be adapted and how this adaptation happens, the objective of the research was to create a panorama with the main characteristics observed in this typology of museum, analyzing their adaptations from home to home-museum use. Knowing and interpreting seven institutions in São Paulo, highlighting aspects marked by the passage of the private domestic space to the public museum space, with the help of the projects, became the starting point. In the transformation from house to museum, many factors are articulated; the house routine will be different as a museum. It is not house and it is not a museum. There is the flow of visitors who is not visiting; adaptations should be considered. Museology and museography are responsible for the fate of what is relevant, through the curator and his choices. Particular preservation actions arise. The adaptations of the use will be different from the use of the original house. These are physical challenges (in buildings) and interpretations of space. The collection and architecture must remain in addition to the resident. These spaces become places for the construction of citizenship as places of memory, of restlessness, and play a social role. With this, it is important to choose what should be remembered and what should be forgotten through a museum needs program.

Keywords: Private domestic space; Public museum space; House-museum; Museum-house; Architecture.

Lista de imagens

Figura 1: Museu Casa de Rui Barbosa	38
Figura 2: Museu Casa de Rui Barbosa – setorização residência: áreas social e serviços	39
Figura 3: Museu Casa Rui Barbosa – setorização residência: área de trabalho	40
Figura 4: Museu Casa de Rui Barbosa – setorização residência: área íntima	41
Figura 5: Claraboia Casa Serralves	45
Figura 6: Casa Serralves	45
Figura 7: Claraboia Museu Serralves	45
Figura 8: Museu Serralves	45
Figura 9: Casa Serralves: setorização residência: áreas social, íntima e de serviço	46
Figura 10: Museu Serralves	47
Figura 11: Casa da Colina	52
Figura 12: Casa-museu Guilherme de Almeida	52
Figuras 13: Piso tátil e rampa	55
Figura 14: Elevador	55
Figura 15: Acervo permanente – sala estar e sala íntima	56
Figura 16: Acervo permanente – biblioteca e dormitório ao fundo	57
Figura 17: Banheiro acessível	58
Figura 18: Escada que leva à mansarda	59
Figura 19: Mansarda	59
Figura 20: Rampa	59
Figura 21: Área externa para atividades – deck	59

Figura 22: Piso inferior – vista do elevador no pavimento térreo, acesso ao pavimento superior	60
Figura 23: Material acessível	62
Figura 24: Prancha tátil para os visitantes	62
Figura 25: Fachada principal	69
Figura 26: Vista dos fundos da casa – volumes (cheios e ocos); pilotis	70
Figura 27: Sala de estar – vista 1	71
Figura 28: Sala de estar - vista 2	71
Figura 29: Dormitório solteiro 1	72
Figura 30: Dormitório solteiro 2	72
Figura 31: Mosaico no piso	74
Figura 32: Anexo	75
Figura 33: Piscina	75
Figura 34: Espelho d'água jardim interno (reformado)	76
Figura 35: Escritório – ambiente da casa preservado no museu	77
Figura 36: Sala de estar – museu	78
Figura 37: Evento	79
Figura 38: Conjunto de casas econômicas da Rua Berta	86
Figura 39: Fachada das três casas na Rua Afonso Celso	87
Figura 40: Ateliê construído em 1932	87
Figura 41: Sala de estar com lareira e biblioteca	89
Figura 42: Sala estar – escritório/ vitrine	89
Figura 43: Museu – vitrine preservada	90
Figura 44: Um dos filhos do casal na varanda	90

Figura 45: Ateliê, c. 1940.	91
Figura 46: Terraço do jardim – Segall e a família	92
Figura 47: Fachada MLS	94
Figura 48: Entrada do MLS	95
Figura 49: Museu, jardim e ateliê.	96
Figura 50: Fachada interna da casa de Ema Klabin, São Paulo	102
Figura 51: Fachada do Palácio de Sanssouci, Alemanha	102
Figura 52: Entrada principal	105
Figura 53: Hall de entrada	105
Figura 54: Dormitório de hóspedes de sua irmã, Eva	106
Figura 55: Banheiro de Eva	106
Figura 56: Vestíbulo	106
Figura 57: Dormitório Ema	106
Figura 58: Banheiro principal	107
Figura 59: Banheiro Ema	107
Figura 60: Galeria com o acervo	107
Figura 61: Biblioteca	108
Figura 62: Sala de jantar	109
Figura 63: Sala de estar	109
Figura 64: Sala de música	109
Figura 65: Jardim com adaptações arquitetônicas	113
Figura 66: Cobertura	113
Figura 67: Acessibilidade	113
Figura 68: Pórtico de entrada – MCB	125
Figura 69: Solar Prado – Vista fundos	126

Figura 70: Coleção MCB	128
Figura 71: Vestíbulo do Solar Prado	129
Figura 72: Hall do MCB	129
Figura 73: Banheiro D. Renata - MCB	130
Figura 74: Coleção Crespi-Prado	131
Figura 75: Vista aérea do Museu da Casa Brasileira	132
Figura 76: Solar da Marquesa de Santos – Sede do Museu da Cidade de SP	140
Figura 77: Largo da Sé em 1860, com o Solar ao fundo.	141
Figura 78: Solar quando pertenceu The São Paulo Gaz Company	142
Figura 79: Solar em 1980, antes de uma das reformas.	143
Figura 80: Paredes de pau a pique	145
Figura 81: Pinturas decorativas	145
Figura 82: Museografia da exposição com a temática do espaço urbano	147
Figura 83: Museografia da exposição com Retrato da Marquesa de Santos	147
Figura 84: Espaço expositivo térreo.	149
Figura 85: Espaço com arquitetura preservada	151
Figura 86: Escada ao pavimento superior	151
Figura 87: Vista jardim interno	152
Figura 88: Sala expositiva pavimento superior	152
Figura 89: Desenho Casa do Morumbi – Casa de Vidro, 1949.	158

Figura 90: Casa de Vidro – Residência, anos 1950	160
Figura 91: Jardim e ateliê/ escritório da arquiteta	161
Figura 92: Área expositiva casa-museu – térreo	163
Figura 93: Sala estar – lareira; sala de estar vista geral	164
Figura 94: Sala de estar vista geral	164
Figura 95: Lina na Casa de Vidro	164
Figura 96: Sala de estar – biblioteca	165
Figura 97: Sal de estar – objetos	165
Figura 98: Sala estar – mobiliário de Lina Cadeira Bowl	165
Figura 99: Sala estar sem sofás	165
Figura 100: Pátio entre os volumes	166
Figura 101: Sala de jantar	166
Figura 102: Cozinha	166
Figura 103: Banheiro casal	169
Figura 104: Pertences do casal expostos	169
Figura 105: Entrada casa-museu	170
Figura 106: Cozinhas do Palácio de Sintra, Portugal	175
Figura 107: Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro	175

Lista de diagramas

Acessibilidade: Casa Guilherme de Almeida.	64
Programa da casa: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.	81
Casa vivida: Museu Lasar Segall.	97
Colecionismo doméstico: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.	118
Programa do museu: Museu da Casa Brasileira.	135
Casa representada: Solar da Marquesa de Santos.	154
Expografia: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Casa de Vidro.	172

Lista de abreviaturas

CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico

CONPRESP – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo

DEMHIST – do termo francês *demeures historiques* – casas históricas

ICOM – Conselho Internacional de Museus

ILBPMB – Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Casa de Vidro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAC/USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MCB – Museu da Casa Brasileira

MLS – Museu Lasar Segall

UPPM/SEC – Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	.19
1. HALL DE ENTRADA	.24
1.1. Casas-museus / Museus-casas	.24
1.2. Categorização DEMHIST	.29
1.3. Museus-casas no Brasil	.30
1.4. Fundação Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro/ Brasil	.36
1.5. Fundação Serralves, Porto/ Portugal	.43
2. CIRCULAÇÃO	.49
2.1. Acessibilidade: Casa Guilherme de Almeida	.49
3. ÁREA ÍNTIMA	.66
3.1. Programa da casa: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano	.66
3.2. Casa vivida: Museu Lasar Segall	.82
3.3. Colecionismo doméstico: Fundação Ema Gordon Klabin	.98
4. ÁREA SOCIAL	.120
4.1. Programa do museu: Museu da Casa Brasileira	.120
4.2. Casa representada: Solar da Marquesa de Santos	.136
4.3. Expografia - Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - Casa de Vidro	.155
5. ÁREA DE SERVIÇO OU ÁREAS A SERVIÇO?	.174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	.185
REFERÊNCIAS	.194
Sites consultados	.205
GLOSSÁRIO	.210
ANEXOS	.216

INTRODUÇÃO

1. A tipologia, na área da arquitetura, é o estudo científico de tipos, diversos signos que constituem uma linguagem arquitetônica. A tipologia é um método de categorização comum aos estudos sistemáticos. In: Francis D. K. CHING, *Dicionário visual de arquitetura*, p.79.

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deu-se a partir da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte do MAC/USP, cujo mote pesquisado tratou da arquitetura de museus-casas em três instituições na cidade de São Paulo, dos anos 1980 a 2010. Plantas das residências e dos museus foram redesenhadas e analisadas.

Porém, a inquietação sobre a tipologia¹ museu-casa ou casa-museu permaneceu no Doutorado, e a pesquisa em questão faz-se importante, pois sua abordagem no Brasil é ainda bastante recente, além de existirem poucos textos sobre o tema, o que torna nosso trabalho relevante para destacar este assunto na pesquisa atual. Iniciaremos com a definição de Micheli Martins Afonso e Juliane Conceição Primon Serres (2017, p. 1727):

Museu-Casa corresponde a uma tipologia de museu, com particularidades que o identifica principalmente a partir do histórico do seu edifício, característica de acervo, expografia e missão. Diz respeito a um exemplo de instituição de guarda que retrata um espaço íntimo de vivência social e/ou familiar, excluindo a necessidade de ser um modelo tradicional de residência. O Museu-Casa pode ser apresentado enquanto local expositivo a partir da preservação de um ambiente original ou através da exposição dos objetos da mesma forma que eram feitos quando a casa possuía uma vivência familiar.

Para continuar a reflexão é preciso mencionar que o termo “casa-museu” será aqui adotado, por entendermos o museu como uma finalidade da casa. “Desativada, a casa-museu sempre será casa, e o museu se torna então uma condição, um processo

2. De acordo com o DEMHIST.

que tem lugar na casa.” (BARBOSA, 2013, p. 25) Muitos conceitos são apresentados diante do tema, uns colocando o edifício em evidência; outros, o ambiente; outros ainda, as coleções e a vivência de uma determinada pessoa ou grupo social. No âmbito das casas-museus, a própria casa é, também, uma importante e imponente peça do museu a preservar e estudar. (PONTE, 2008)

Com isso, a hipótese lançada é de que as casas-museus devem ser adaptadas e a maneira como acontece essa adaptação será apontada no texto, criando um panorama para conhecer, interpretar e analisar os programas de necessidades e, conseqüentemente, as adaptações arquitetônicas de um grupo de sete casas que se transformaram em museus em São Paulo – a passagem do espaço doméstico privado para o espaço museológico público.

O foco é a biografia das casas-museus, a adaptação da arquitetura das casas, sendo assim, torna-se essencial apontar características da tipologia, pois as casas-museus variam de castelos a casas menores, de todos os períodos. Possuem histórico arquitetônico, cultural, artístico e informação social. A curadoria de um museu-casa inclui assuntos de conservação, restauração e segurança, a interpretação da história da casa, seus proprietários e coleções, bem como comunicação com visitantes², características da tipologia.

A metodologia aplicada foi a coleta de dados, realizada diretamente nas instituições estudadas e analisadas (2014, 2015, 2016 e 2017) e, com o DEMHIST, através da Sra. Elsa Rodrigues, DEMHIST Secretary/ Treasurer, Museu João de Deus, em Lisboa, em 2015. Houve ainda a continuação da coleta de materiais (projetos, fotos, entrevistas e visitas) junto às instituições para a análise final.

3. Comitê específico que cuida da tipologia casa-museu, DEMHIST.

4. Definição de “programa de necessidades”: os arquitetos, hoje em dia, chamam “programa de necessidades” ao rol das atividades cujo exercício vai-se dar no espaço arquitetônico destinado a satisfazer às expectativas momentâneas próprias do cliente. Seria uma lista de funções programadas cuja abrangência viria a incluir as condições de habitabilidade ligadas à segurança e ao conforto, ao clima e às intempéries, etc. Primordialmente, no entanto, essas óbvias atribuições são suplantadas, no momento da organização do espaço arquitetônico, pelas atuações do cotidiano. In: Carlos A. C. LEMOS, *Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*, p.18.

5. Um dos profissionais acadêmicos que mais estudou a tipologia da casa brasileira

O Encontro de Museus-Casas, Palácios e Casas Históricas, que acontece anualmente na cidade de São Paulo, organizado pelo Acervo dos Palácios do Governo de São Paulo, possibilitou o contato com os profissionais do comitê³, e suas percepções sobre os temas específicos abordados, além de outros da área de Museologia. E, com isso, a intenção foi reunir esses conceitos abordados ao longo de mais de dez anos às considerações realizadas utilizando a arquitetura como base.

A visita a um dos museus-casas mais importantes do país, a Fundação Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (19/12/2014) foi igualmente admirável para o entendimento de questões discutidas que complementaram a análise da bibliografia, bem como o texto. Outra visita realizada foi a que fizemos à Fundação Serralves, na cidade do Porto, em Portugal (21/01/2015), que trouxe à pesquisa outra possibilidade ligada à tipologia, a Casa Histórica, seguindo a Categorização do DEMHIST, como veremos no Capítulo I.

A divisão do trabalho se dá a partir dos programas de necessidades⁴ da casa que será adaptada para museu. De acordo com o arquiteto e historiador Carlos Lemos⁵ (1976, p. 15-16), o esquema tradicional de uma moradia teria três zonas: estar (lazer em geral, visitas); repouso noturno (dormir, repousar, higiene pessoal, necessidades fisiológicas, que também podem aparecer na zona de estar e, vida sexual dos casais); e serviço (trabalho culinário, armazenamento de alimentos, refeições, que também podem situar-se na zona de estar, lavagem e limpeza gerais etc.). No texto, “área íntima”, “área social” e “área de serviços” serão as denominações empregadas.

Iniciando o percurso do trabalho pelo *hall* de entrada/ recepção no Capítulo I, abordaremos conceitos de casas-museu ou museus-casa, a

tipologia no Brasil, além de estudos de caso visitados.

Através das circulações, no Capítulo II, trataremos dos temas “acessibilidade” e “segurança” nas instituições, com o estudo da Casa Guilherme de Almeida.

Na área íntima, Capítulo III, o programa da casa, com a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, apresentará a qualidade da vida dos moradores por meio de uma residência histórica da arquitetura moderna brasileira. A casa vivida traz o Museu Lasar Segall e a vida na residência do artista. E, a intenção do dono, com o colecionismo doméstico na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, mostra a casa já pensada como museu, desde o projeto.

Na área social, Capítulo IV, veremos o Programa do museu com o Museu da Casa Brasileira e sua divisão de espaços para mostrar como foi configurado o museu em sua criação. A casa representada, Solar da Marquesa de Santos – Museu da Cidade de São Paulo, mostrando o museu com função expográfica. A Expografia ou Museografia, através do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Casa de Vidro e, a maneira de expor ao público a vida do dono.

Áreas de serviço ou áreas a serviço? O Último Capítulo traz uma análise das adaptações arquitetônicas *versus* o programa de necessidades; como se apresentaram as adaptações das casas, seguido das considerações finais e de um glossário para melhor entendimento do tema.

Complementa ainda a parte final do nosso estudo: quais as áreas que são mostradas e quais são escondidas na passagem de casa para museu; a casa-museu como uma representação do que foi, não é mais uma casa e não é um museu, é a representação do que foi uma casa num determinado tempo. A ênfase nos bastidores dessas instituições e sua ocupação como casa serão mostrados, com o auxílio de desenhos (diagramas).

1. HALL DE ENTRADA

6. Josep Maria Montaner é doutor arquiteto catedrático da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, além de crítico e autor de diversos títulos sobre arquitetura.

1. HALL DE ENTRADA

O *hall* de entrada de uma casa ou vestíbulo e a recepção de um museu são os primeiros contatos dos visitantes com os interiores desses locais. De acordo com a arquiteta Clarice Mancuso, é sempre um ambiente de transição entre o espaço público, a rua, e o privado, a casa. Uma espécie de “cartão de visitas” da casa. Foi diminuindo com o tempo e por vezes integrado à sala de estar (MANCUSO, 2014). A seguir percorreremos alguns conceitos ligados ao tema, além de estudos de casos.

1.1. Casas-museus/ Museus-casas

A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 64) Com isso, a tipologia estudada ganhou espaço no cenário mundial e, surge o museu que se encerra em torno de sua coleção e de seus espaços e ao mesmo tempo abre-se ao exterior. É uma arquitetura que parte da atividade interior, de acordo com Montaner⁶ (2003).

O museu-casa, ao articular o edifício, seu entorno e os objetos que o preenchem à narrativa biográfica de determinado personagem torna-se 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 ou casa-museu 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. (PESSOA, 2010, p.7)

É uma tipologia que apresenta uma reação contra a museologia do século XIX, que amontoava os objetos sem caracterizá-los nem lhes outorgar espaços específicos, mas também contra a indeterminação da planta livre do museu moderno, que se propõe como neutro.

É uma posição que se fundamenta no respeito aos dados pré-existentes: para o interior, coleção e critérios museológicos; para o exterior, espaço urbano, jardins e paisagem. John Soane desenvolveu esse modelo, em Londres, de 1815 até sua morte em 1837. (PUIG, 2011, p. 15)

A influência direta surge do modelo anteriormente citado, Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras de Maravilhas, existentes em toda a Europa, durante os séculos XVI e XVII, que eram coleções diversificadas de objetos raros ou curiosos, “[...] mantidos por príncipes ou casas reais, humanistas, artistas ou ricos burgueses; elementos representantes da cultura erudita interessada em conhecer e colecionar o mundo que os cercava.” (RAFFAINI, 1993, p. 1) Esses gabinetes eram encontrados em casas, palácios, onde a privacidade não era um aspecto fundamental. Com o tempo, transformaram-se em museus. Hoje, entendemos a casa como abrigo estável, um espaço privado de refúgio, onde nos recolhemos de nossas vidas públicas, lugares de pertencimento e identidade, de conforto físico e psicológico. (NASSER, 2011)

Outro conceito essencial ligado ao tema são as *Period Rooms*, (quartos do período ou salas de

períodos), encontradas em muitos museus; salas com divisão cronológica e por áreas culturais, onde o público pode conhecer e vivenciar a história, além de elementos sobre culturas que fazem parte das obras do museu. Esses ambientes provocam a sensação, transportando os visitantes no tempo e no espaço. “O contato direto com as estruturas arquitetônicas, seus revestimentos, suas decorações e seu mobiliário é infinitamente mais evocativo do que qualquer descrição ou do que a visão de objetos isolados.” (MAGALHÃES, 2009) As *Period Rooms* tornaram-se também, parte das categorias dos museus-casas.

Nestes exemplos, assim como na casa-museu, o colecionador assume o papel de autor do projeto. A aura criada em torno da preservação desse espaço de representação busca manter intactas as suas características originais, geralmente um desejo do colecionador que deixa seu legado, cria desafios constantes para os atuais curadores, museólogos e conservadores, que procuram manter vivas as instituições, de acordo com o artigo de Ruth Levy (2005).

“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.” (MONGE, 2010, p. 26-27)

Para Ana Cristina Carvalho, curadora do Acervo dos Palácios do Governo de São Paulo (2015):

Os museus-casas históricos retratam a diversidade de legados e tradições da habitabilidade, que podem ir da simplicidade interiorana à sofisticação e complexidade urbanas. Eles possibilitam, por meio de seus acervos, a compreensão da cultura de uma sociedade, e, por esse motivo, é fundamental a valorização desses lugares históricos que um dia foram palco

7. FARIA, Ernesto. (org.). Dicionário escolar Latino-Português. 3ed. Rio de Janeiro: 1962, p. 327.

de acontecimentos que marcaram os contextos social, econômico, político e religioso de uma determinada época e hoje se tornam documentos por meio da pesquisa histórica e do processo museológico.

[...] é imenso o potencial dos ambientes dos museus-casas históricas na evocação da memória, por meio de sua atmosfera afetiva e sensorial, fazendo infinitas costuras com os tempos e com o sentido das coisas.

As casas precisam ser adaptadas arquitetonicamente para se tornarem casas-museus – de espaço privado para espaço público. Assim, para ser consideradas museu é necessário imprimir no ambiente expositivo e nas práticas diárias da instituição atividades museológicas, do contrário, uma casa-museu seria apenas uma casa antiga aberta ao público.

Percebe-se neste sentido o grande desafio atribuído aos gestores dos Museus-Casas: transformar um modelo de residência, com seus objetos e memórias, em uma instituição museológica responsável por salvaguardar, educar, pesquisar, dentre tantas outras ações intrínsecas aos museus. (AFONSO; SERRES, 2017, p. 1727)

Alguns conceitos tornam-se fundamentais para o entendimento do tema. Casa, do latim *domus*, casa, domicílio, morada.⁷

Um ambiente artificial, no qual o ser humano vive e modifica eternamente como uma afirmação cultural de um povo que é determinante no processo de reformulação deste espaço, assim como na transmissão de conhecimentos técnicos. (CIANCIARDI, 2014, p.20)

8. Ibidem, p. 628.

A casa é o “fundamento material da família e pilar da ordem social.” (AFONSO; SERRES, 2017, p. 1729 apud PERROT, 2012, p. 285)

Museu, do latim *museum*, museu, lugar consagrado às musas, aos estudos: museu, biblioteca, academia.⁸ Significa templo das musas, pode designar tanto a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. (REBOLLO, 2004)

A justaposição das duas palavras, com dois conceitos de dimensões opostas (privado e público), representa a tipologia estudada – museu-casa ou casa-museu. A escolha vai depender do foco da pesquisa, pois ainda é uma questão aberta entre os especialistas. Vale ressaltar que a vocação das casas-museus é dividida em três partes: trabalhar o patrimônio em rede, interpretar as personagens (fator humano é importante) e preservar o conteúdo das casas (acervo). A manutenção predial, conservação preventiva, segurança e acessibilidade devem ser previstas. A rotina da casa será diferente. De acordo com o professor Ulpiano Menezes (2002), não é casa e não é museu. Deve apresentar-se como lugar de ações conjuntas, de cidadania; museu vivo.

Auto-homenagem, caráter pessoal, institucional, até o enriquecimento do sentido histórico de um país são os motivos para a criação de uma casa-museu. (PONTE, 2008) Um exemplo, de acordo ainda com Ponte (2008, p. 12), no México, é o do artista Diego Rivera, que criou a Casa-Museu Frida Khalo, de sua esposa, no edifício onde ela viveu, recriou alguns dos espaços que se manifestaram importantes na vida da artista, musealizando inclusive o seu atelier, expondo aí, nomeadamente, os seus pincéis e tintas. Preocupou-se ainda em doar esta

9. Magaly Cabral é pedagoga, museóloga, mestre em Educação e Museus, além de ter dirigido diversas instituições museológicas. CABRAL, Magaly. Educação em Museus Casas Históricas, p. 1-2.

10. ICOM (Conselho Internacional de Museus – Organização Não governamental ligada à UNESCO), 1946. Definição de museu: “O museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu entorno, que os adquire, conserva, comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer”.

11. DEMHIST é uma abreviação do termo francês “*demeures historiques*” (casas históricas). In: Site DEMHIST.

instituição ao povo mexicano, através do Banco do México, entidade que ficou responsável pela tutela desta unidade museológica (apud OLMEDO PATIÑO, 1996, p. 21).

Retomando, o eixo básico que deve ser considerado quando se trata de casas-museus ou museus-casas:

Num museu-casa histórica, o documento (objeto/bem cultural) é o próprio espaço/cenário (o edifício), a coleção e o proprietário. Esses três referenciais devem sempre ser tomados em conta ao se pensar as ações de comunicação nesta tipologia de museu. Edifício, coleção e proprietário não estão desvinculados e, por isso, as relações estabelecidas entre eles favorecem a comunicação, permitem uma melhor interação com o espaço visitado e, fundamentalmente, a possibilidade de vir a perceber um determinado período histórico e a sociedade nele compreendida. Mas os bens culturais de uma casa-museu histórica podem e devem ser utilizados como fontes que “nos permitam entender [...] a sociedade que os reproduziu enquanto objetos históricos”.⁹

Em 1997, um comitê específico do ICOM, Conselho Internacional de Museus, dedicado a esta categoria particular de museu foi criado. Desde então, o DEMHIST/ ICOM tem promovido encontros internacionais com temas específicos ligados ao seu objeto de atenção (PESSOA, 2010).

1.2. Categorização DEMHIST

Em torno de 1999, esse comitê internacional do ICOM¹⁰, o DEMHIST¹¹, volta suas atenções para a conservação e gerenciamento de museus-casas. A interpretação da tipologia de museus-casas inclui

12. O projeto de categorização, classificação das tipologias dos museus-casas foi desenvolvido junto ao DEMHIST, por Rosanna Pavoni (1999 – Fase I; 2009 – Fase II).

13. Em Viena, 2007, sugeriram nove categorias: I) Casas de Personalidades (escritores, artistas, músicos, políticos, etc.); II) Casas de Colecionadores (casas para mostrar coleções, etc.); III) Casas de Beleza/ Casas de Arquitetura Destacada (casas como trabalho de arte); IV) Casas de Eventos Históricos (casas que comemoram um evento que aconteceu lá); V) Casas de Sociedade Local (museus-casas estabelecidos em uma comunidade local); VI) Casas Ancestrais (casas de campo e pequenos castelos abertos ao público)/ Casas Rurais (no Brasil, com as fazendas históricas); VII) Casas de Poder (palácios e grandes castelos abertos ao público); VIII) Casas Religiosas/ Clericais (monastérios, edifícios eclesiásticos com uso formal ou em parte residencial, abertos ao público); IX) Casas Modestas/ Vernaculares (prédios próprios de uma região, como fazendas, refletindo um modo perdido de vida e/ou construção); em 2008, em Bogotá, surge uma revisão por Rosanna Pavoni e são acrescentadas: X) Casa para Museus (coleções diversas, não relacionadas à sua história); XI) Salas de Época/ Temáticas (ambientação inspirada em períodos históricos diversos). Essas categorias foram definidas através de questionários. Ao longo dos estudos, novas divisões devem ser criadas pelo DEMHIST, como, por exemplo, as prisões agora abertas ao público. Existem características singulares e, com isso, diferenças em função dos países em que essas casas se encontram e, por isso algumas denominações de categorias são alteradas no Brasil. In: CARVALHO, Ana Cristina. Museus-casas históricas no Brasil. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

informações históricas, arquitetônicas, artísticas e sociais¹². O DEMHIST organiza conferências e mantém um *website* para ajudar a troca de ideias e soluções entre profissionais e até mesmo visitantes a respeito do tema para sua eficiente conservação, restauração e segurança.

Esse comitê criou um Projeto de Categorização dos museus-casas¹³ para organizar as diferentes tipologias, que são compartilhadas internacionalmente.

Essas categorias avaliam o potencial dos museus-casas. Uma casa pode ocupar mais de uma categoria, e essa avaliação ficará a cargo do diretor, curador, ou seja, da equipe envolvida no museu que decidirá qual aspecto é mais significativo para tal classificação. Um museu-casa histórico, por exemplo, se difere dos demais em razão de sua função residencial. Na conferência do ICOM realizada em Gênova, em 1997, ficou estabelecido o seguinte:

Os edifícios históricos, inabitados formalmente, agora são abertos ao público, mostrando sua mobília original e sua coleção histórica, cultural, artefatos nacionais, preservando o espírito dos moradores ilustres e, ligando à memória histórica da comunidade, devem ser considerados uma categoria especial de museus.¹⁴

1.3. Museus-casas no Brasil

No Rio de Janeiro foi criado em 1818 por D. João VI, o Museu Real, considerado a primeira instituição museológica do país, mais tarde deu origem ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (1892). Seguiu o modelo implantado da tradição europeia, em que o acervo era o de gabinete de curiosidades pertencente às famílias reais. “Incorporava também a visão iluminista de universalização do saber, difundida

14. Primeira definição dada pelo DEMHIST. In: Site DEMHIST.

15. Marcio Doctors é crítico de arte e curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, no Rio de Janeiro.

16. A museologia é uma ciência nova e em formação. Ela faz parte das ciências humanas e sociais. [...] O objeto da museologia é o fato "museal" ou fato museológico. [...] é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor -, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. [...] o homem pode apreender o objeto por intermédio de seus sentidos: visão, audição, tato etc. [...] o homem "admira o objeto". GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Formação profissional. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, v. 1, 2010.

17. Mestre e doutora em Artes; especialista em História da Arte Decorativa; curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo; vice-presidente do DemHist-Icom; e membro do Conselho Consultivo do Icom-BR. Desde 2007, organiza o Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas.

18. Texto retirado do folder do IX Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas. São Paulo, 2015.

pelos ideais da França revolucionária – pesquisa das instituições universitárias e de democratização de acesso às coleções, que antes era restrito às elites.” (DOCTORS, 2010, p. 42)¹⁵

“D. Pedro II era empenhado em construir um sentido de nacionalidade a partir de uma imagem de uma casa real europeia nos trópicos.” (DOCTORS, 2010, p. 42) Até hoje, quando famílias visitam o Museu Nacional, é sempre lembrado que aquela era a casa da família real.

Em São Paulo, a criação do Museu Sertório, um gabinete de curiosidades do século XIX, podemos dizer que caracterizou essa tipologia – museu-casa. “O que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o reconhecimento do público.” (GUARNIERI, 2010, p.125)

As casas-museus podem ser um espaço museológico¹⁶ privilegiado para oferecer ao público outra visão de como se relacionar com a história, fazendo um recorte da realidade e mostrando um encontro mais íntimo e direto do público com o museu, como vimos nos exemplos acima.

Ana Cristina Carvalho¹⁷ comenta sobre o plano museográfico e sua leitura pelos visitantes. Considera a importância de se proteger da decadência e do desaparecimento físico, além das relações históricas e sociais que esses locais articulam, por meio dos edifícios, objetos e de seus personagens. Questiona quais ambientes, acervos materiais (objetos) e narrativas são apresentadas nos contextos domésticos das casas-museus¹⁸.

Casas-museus/ Museus-casas são espaços de intimidade (objetos-fetichê), espaços de poder, abertos ao público. A primeira experiência com casa todos temos. Casa-museu é a biografia do seu morador; a casa como objeto museológico, buscando diálogos com a comunidade e relações com a cidade e seus pontos de referência¹⁹. Relações

19. Pontos de referência se tratam de objetos físicos que podem ser definidos com muita simplicidade: edifício, signo, loja, montanha. Sua utilização supõe a escolha entre muitos outros possíveis. [...] Estes tipos de referência são frequentemente utilizados para a identificação e até estruturação das cidades; são cada vez mais úteis, à medida que um itinerário vai-se tornando mais familiar. CHOAY, Françoise. *O urbanismo. Utopias e realidades*, uma antologia. São Paulo: Editora Perspectiva. 1997. p. 315.

20. A palavra museu deriva do latim *museum*, que provém do antigo *museion* grego, templo dedicado às Musas, as nove filhas de Zeus. Significa, em sua origem, "casa das Musas", isto é, o lugar onde se reuniam os produtos inspirados por essas entidades míticas, que se supunha serem as protetoras dos artistas. As Musas são nove, cada uma inspiradora e protetora de uma arte: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsicore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros), Urânia (astronomia). In: Lisbeth Rebollo GONÇALVES. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte do século XX*, p. 13.

21. ROLLAND, Anne-Solène. MURASKAYA, Hanna. In: CARVALHO, Ana Cristina. FAGGIN, Carlos. São Paulo: olhar os museus, olhar a cidade. São Paulo: Dialetto Latin American Documentary. 2012. p. 33.

22. O Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP) congrega e articula os museus do estado de São Paulo, com o objetivo de promover a qualificação e o fortalecimento institucional em favor da preservação, pesquisa e difusão do acervo museológico paulista.

com a sociedade numa reflexão criativa.

Ainda acerca dos conceitos de casa e museu é possível verificar inúmeras interpretações diante da tipologia. A casa é o suporte, bem como sua arquitetura. Na transição para museu, leva o morador de volta para a casa, com o auxílio de recursos de áudio e vídeo, por exemplo, fazendo o visitante apropriar-se do espaço. É uma arquitetura que parte da atividade interior, abrindo-se para o exterior e que age como conector para pensar, agir, sentir – convivência, espaço de relação (Museologia), onde a presença humana é importante.

O museu é a casa da memória²⁰. Casas-museus apresentam memórias coletivas e individuais; delimitação: espaço, lugar, território; enquadramento: protagonista; cenário: temática; interlocução: lugar, protagonista e paisagem cultural.

Carvalho e Faggin (2012, p. 33) completam:

Os museus do século XXI são grandes instituições, não mais somente conservadores do patrimônio da humanidade, mas também os maiores atores culturais, lugares de educação e de trocas dentro da sociedade e voltados para seus públicos²¹.

No Brasil, o Museu Casa de Rui Barbosa promoveu, antes do DEMHIST, com Magaly Cabral, encontros para a discussão sobre o tema. E, talvez, essa tipologia de museu seja a mais discutida, pois a instituição vem publicando os anais de todos os seminários por ela realizados.

Em 2010, uma equipe especializada coordenada pela UPPM/SEC, efetuou um levantamento dos museus do Estado de São Paulo²². O projeto visitou os 645 municípios paulistas, localizando os museus existentes e elaborando uma lista atualizada das instituições. Museus-casas em São Paulo eram

23. Maria de Jesus Monge é membro do ICOM Portugal, diretora do Museu Biblioteca da Casa de Bragança e pesquisadora sobre o tema. MONGE, Maria de Jesus. *Museus casas de Portugal*. In: SOUSA, Élvio Melim de. *De residência privada a Casa Museu de Leal a Câmara*. Um percurso singular. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2005, p.29-34.

16; 20 eram museus-casas históricas; diferente dos museus históricos que eram 220 (dados de 2010). O patrimônio em rede, segundo Ana Cristina, é o ponto de partida para preservar, manter e avaliar, difundir e educar por meio desses museus.

De acordo com Carvalho e Faggin (2012, p. 80):

Apesar de todas as casas que se transformaram em museus terem sido residências, nem todas tiveram a mesma função, resultando em muita diversidade de usos e tipos de habitantes. Por isso as classificações dos museus tornam-se complexas, e são divididas em categorias específicas.

Não são muitas as casas que se abriram para o público como casas-museus, assim mostraremos na pesquisa.

Quando se fala de casas-museus em Portugal, Maria de Jesus Monge²³ (2005) inicia um debate e comenta que o assunto passou a ser mais discutido somente na atualidade. Um exemplo português será discutido ainda nesse Capítulo. Completa que no Brasil usa-se a expressão “museus-casas” e, não, “casas-museus”. Algumas discussões acadêmicas e teses publicadas têm procurado definir o que se entende por casa-museu, termo esse que será mais utilizado no texto.

Continua Maria Monge de Jesus (2005, p. 29-34):

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, [...] onde estão instalados, em antigos edifícios conventuais.

O espaço físico é normalmente o local de nascimento – residência e a herança constituída por documentos, que serão reunidos pelos curadores, pesquisadores. Com frequência, os espaços só são musealizados muito tempo após a morte da personalidade 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 (coleção, por exemplo). Ao se assumirem como espaços de memória, as casas-museus, mais que outros tipos de museus, correm o risco de saírem de moda ou caírem no esquecimento, se o personagem que ilustra deixar de ser interessante para o público, para a comunidade, para os turistas ou para os especialistas.

Assim, surge o programa de necessidades para uma casa-museu, que compreende: recepção, administração, reserva técnica, local para funcionários, cursos, setor educativo, documentos, pesquisa, além da infraestrutura (climatização, acessibilidade, circulação etc.) e o programa museológico que envolve um trabalho interdisciplinar nos planos

conceitual, físico, de salvaguarda, segurança, comunicação, educação e gestão. Quando o projeto envolver a intervenção ou adequação de um bem imóvel tombado, será preciso passar pela aprovação dos órgãos de preservação federal ou estadual (IPHAN, CONDEPHAAT, entre outros).

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 a cada visitante e tratam das suas experiências mais enraizadas e pessoais e é isso que transforma a visita a cada casa-museu em um momento singular que, longe de ser redutor, pode estabelecer pontes para infinitas perspectivas. 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.

Finalizando com a reflexão da professora Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 268), acerca do futuro dos museus:

[...] Um museu não pode ser considerado apenas como fruto de um criador, de um bom diretor, de um acervo, de um projeto, de um momento, de uma tendência, de uma bela sede, ou de um grande artista, ou de uma equipe bem-dosada e atualizada. Estes ingredientes sozinhos pouco valem, porém agregados constituem forte instrumento renovador das esperanças de se vislumbrar saídas para uma sociedade mais justa,

humana e pulsante.

1.4. Fundação Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro/ Brasil

Situada na cidade do Rio de Janeiro, a Fundação Museu Casa de Rui Barbosa é um dos exemplos da tipologia, que preserva e divulga acervos de interesse nacional, por constituírem patrimônio cultural importante, e realiza trabalhos de alcance internacional. Atende o visitante e o usuário dos serviços, que inclui desde a simples visita ao jardim até a pesquisa de trabalhos acadêmicos complexos.

Tem como missão promover a preservação e a pesquisa da memória e da produção literária e humanística, bem como congregar iniciativas de reflexão e debate acerca da cultura brasileira. Entre suas principais atividades destacam-se a manutenção, preservação e difusão do Museu Casa de Rui Barbosa e seu jardim histórico; a formação, preservação e difusão do acervo bibliográfico e documental, com o apoio de laboratórios técnicos; e o desenvolvimento de estudos e pesquisas nas áreas de documentação e preservação.

O imóvel, antiga chácara de Botafogo, foi construído em 1850 por Bernardo Casimiro de Freitas, o Barão de Lagoa e foi ocupado por dois outros moradores, o português Albino de Oliveira Guimarães e o inglês John Roscoe Allen, antes de pertencer a Rui Barbosa.

Durante os 28 anos em que a família residiu na casa, ela foi recebendo melhorias que denotam os progressos tecnológicos do período: o sistema de iluminação foi adaptado para utilização de luz elétrica, em substituição ao gás domiciliar – Rui manteve em alguns cômodos os bicos de gás, possuía telefone e água encanada, quente e fria.

O prédio principal, com vestígios do estilo colonial por seu porão alto e fachada com predominância horizontal, recebeu elementos neoclássicos e ecléticos devido às reformas feitas pelos seus proprietários. Foi erguido em meio a um grande jardim que é dividido em três áreas: a social, na frente e nas laterais da casa e a privada, nos fundos. Hoje, Museu Casa de Rui Barbosa, Jardim histórico, Edifício-Sede e Administração do museu (Figura 1).

As dependências anexas ao corpo principal ofereciam apoio ao funcionamento da residência. Ficavam ali os quartos destinados aos empregados – cerca de onze pessoas, entre os que serviam à casa, à cozinha e às crianças e o cocheiro – a partir de 1915, denominado motorista. A garagem da casa, antiga cocheira, abrigava quatro viaturas: três carros de tração animal, além de um automóvel de tração a motor.

A distribuição dos ambientes mostra como eram as residências da alta burguesia carioca da época com espaços reservados à vida social – geralmente na parte frontal da casa – e à rotina doméstica. De acordo com Lemos (1976, p. 15-16), uma moradia tradicional teria três zonas: estar – social; repouso noturno – íntima; e, serviço. Esse é o caminho que percorreremos nas instituições estudadas ao longo do texto, e é o que encontramos na Casa de Rui, com acréscimo da área de trabalho – escritório etc. Observamos a setorização da casa com as áreas sociais e de serviços, de trabalho e íntimas demarcadas (Figs. 2, 3 e 4). Quando da transformação da casa em museu, cada um desses espaços foi batizado com o nome de momentos marcantes da vida pública de Rui.

Figura 1: Museu Casa de Rui Barbosa – atual

CASA E MUSEU RUI BARBOSA

Fonte: Plantas da Fundação e fotos elaboradas pela autora.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Figura 2: Museu Casa de Rui Barbosa – setorização residência: áreas social e serviços

CASA E MUSEU RUI BARBOSA

Fonte: Plantas da Fundação e fotos elaboradas pela autora.

Figura 3: Museu Casa Rui Barbosa – setorização residência: área de trabalho

CASA E MUSEU RUI BARBOSA

Fonte: Plantas da Fundação e fotos elaboradas pela autora.

Figura 4: Museu Casa de Rui Barbosa – setorização residência: área íntima

CASA E MUSEU RUI BARBOSA

Fonte: Plantas da Fundação e fotos elaboradas pela autora.

O Museu Casa de Rui Barbosa passou por variadas intervenções nas suas ambiências museográficas que, por inúmeros motivos, acabaram por distanciar seu aspecto visual dos interiores das casas de fins do século XIX. Após pesquisas da equipe, a renovação museográfica foi proposta (2011) e os ambientes do museu voltaram a ser mais próximos aos da casa de Rui.

E, nesse exemplo de museu-casa, nota-se a valorização e preservação dos ambientes de serviço, não só o social e íntimo. A cozinha apresenta os revestimentos originais, bem como os equipamentos. Banheiros e quartos de serviços podem ser visitados no museu. Existe, hoje, uma área administrativa e de pesquisa localizada na área lateral da casa, parte do espaço destinado aos serviços, quando era somente moradia, além do prédio localizado no fundo do terreno – Edifício-Sede, que passou por concurso arquitetônico recentemente.

A ideia de proporcionar ao visitante uma experiência perceptiva, historicamente fundamentada, de como a família morava, seus hábitos, são os propósitos da instituição.

O museu se utiliza, ainda, de um site com informações diversificadas, com textos de encontros, entre outros, além de uma visita virtual à planta da casa, entrando nos ambientes e revivendo uma época. Enfim, utilizando-se de tecnologias para trazer o público até a casa. Com isso, a Fundação firma-se, a cada ano, como respeitável referência de museu-casa no Brasil.

De acordo com o professor Ulpiano Bezerra de Meneses em *O museu e o problema do conhecimento*, eram duas irmãs, tipicamente francesas, dessas que adoram museus, que tinham como objetivo de vida conhecer todos os museus da França, meta que foi cumprida à risca. Ao final de suas vidas, após terem visitado todo tipo de museu, de arte, de arqueologia,

24. Em 1920, a Rua Serralves abrigaria a sua residência chamada de Quinta de Serralves, Casal de Santa Maria [...] em 1987, o nome dado pelo governo, em homenagem à região foi o de 'Casa de Serralves'. (ALMEIDA, 2014, p. 27 e 47, tradução nossa).

de ciência etc., só sentiram falta de um único tipo: o museu da vida. Resolveram, assim, transformar a casa em que viviam em museu. Dessa forma, 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”. (DOCTORS, 2010, p.41) A partir desta definição, percebe-se a especificidade e os limites dos museus. A casa-museu como projeto de diversidade.

1.5. Fundação Serralves, Porto/ Portugal

A cidade do Porto foi palco de alguns movimentos que reclamavam para esta cidade a criação de um espaço para a exibição da arte e que se manteve em funcionamento até 1980. O lugar foi fundamental para consolidar o contexto artístico do Porto.

Concebida originalmente como uma residência privada, a Casa de Serralves²⁴ e o Parque resultaram de um projeto encomendado pelo segundo Conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral (1895-1968), para os terrenos do que fora a quinta de veraneio da família nas imediações do Porto.

A autoria da Casa pode ser atribuída ao arquiteto francês Charles Siclis (1889-1944), e a José Marques da Silva (autor dos projetos para a Estação de São Bento e o Teatro Nacional de São João, ambos no Porto) que o desenvolveu, alterou e executou.

Carlos Alberto e sua mulher, Blanche Daubin, instalaram-se na Casa em 1944, habitando-a durante poucos anos. Em 1957, a propriedade foi vendida a Delfim Ferreira (1888-1960), Conde de Riba d'Ave, sob condição de que a propriedade não fosse objeto de qualquer transformação. O compromisso foi inteiramente respeitado. Grande parte da mobília foi vendida em leilões, encontrando-se hoje dispersa, e a casa ficou vazia.

25. Art Déco, movimento artístico e cultural que se inicia com a Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, em Paris. Carlos Cabral, participante da restrita elite de industriais que prosperaram após a Primeira Guerra e proprietário da Quinta de Serralves, visitou em 1925 a Exposição em Paris, mencionada acima, onde ficou encantado com a ideia de modernidade. E, lá conheceu os profissionais que mais tarde viriam a trabalhar no projeto de sua casa. (ALMEIDA, 2014, p.10-11, tradução nossa).

Em 1987, o Estado Português adquire a propriedade dos herdeiros de Delfim Ferreira com a intenção de lá instalar um museu de arte moderna. A Casa foi aberta ao público nesse mesmo ano, como local de exposições de arte moderna e contemporânea até a abertura, em 1999, do novo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, projetado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira. Em 2004, Siza supervisionou o restauro da casa e dos seus interiores proporcionando espaços para exposições e projetos de artistas integrados no programa do Museu de Arte Contemporânea.

A fachada voltada ao jardim abre-se em grandes janelas de forma retangular, que acompanham o ritmo das próprias linhas de geometria severa, definidoras da forma e da volumetria do edifício no estilo Art Déco²⁵.

O interior do edifício desenvolve-se em três pisos: um piso enterrado, que abriga a cozinha, a despensa e os locais de serviço; um piso térreo, onde se encontram todas as salas de estar, de jantar, átrios e biblioteca; um primeiro piso, que corresponde à zona privada. O esquema de Lemos (1976, p. 15-16), que demonstra como pode ser composta uma moradia tradicional, aparece na análise na Casa de Serralves, em Portugal, com as três zonas demarcadas, como na Casa de Rui Barbosa, no Brasil: estar, repouso noturno e serviço.

A área/ zona íntima da casa encontrava-se mais escondida, através da galeria que contornava o átrio no piso superior. Vencendo-se um pequeno desnível, a sala de jantar, debruçada sobre o jardim e, do outro lado e voltada à rua, a sala de bilhar. Um portão de ferro forjado separava desta zona social as zonas mais íntimas da casa: o andar superior e a biblioteca, bem como as áreas de serviço, ainda no piso térreo.

Os pisos em pedra e os assoalhos de madeiras

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

são destaques no ambiente; as salas de banho forradas em mármore, com banheiras cavadas na pedra; a geometria dos estuques; ou a curvatura da escada na biblioteca, completavam a composição dos interiores. René Lalique foi o responsável pela claraboia do hall do primeiro andar (Figs. 5 e 6), elemento que aparece no museu de Siza, como uma possível inspiração e referência (Figs. 7 e 8).

Figura 5: Claraboia Casa Serralves

Figura 6: Casa Serralves

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

Figura 7: Claraboia Museu Serralves

Figura 8: Museu Serralves

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Os pavimentos visitados foram: térreo, com as salas de estar, de jantar; átrios e biblioteca, além do primeiro pavimento, que corresponde à zona privada. A área de serviço estava fechada à visitação e, mais uma vez nessa tipologia de museus, vemos as escolhas feitas pela curadoria, que privilegiam as áreas sociais e privadas. Vê-se também o piso enterrado, onde está a cozinha, a despensa e os locais de serviço indisponíveis à visitação. A casa está muito bem conservada e, praticamente sem mobiliários e objetos (Fig. 9), fato que a descaracteriza como casa habitada, diferente do Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Hoje, tornou-se local para eventos, pois o museu precisa de fundos para sua sobrevivência. Exemplo de ações que também acontecem em casas-museus no Brasil.

Figura 9: Casa Serralves: setorização residência: áreas social, íntima e de serviço

CASA SERRALVES

Fonte: Plantas Fundação Serralves e fotos elaboradas pela autora.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

O Museu (Fig. 10) estabelece um diálogo direto com a Casa de Serralves e com os jardins, mas esses ambientes são independentes. A casa é utilizada como espaço expositivo de apoio ao museu, bem como para eventos particulares, como citado anteriormente. E, torna-se assim, outro exemplo da tipologia de Casa Histórica, mesmo sem estar na lista de categorização do DEMHIST.

Figura 10: Museu Serralves

CASA SERRALVES

Fonte: Plantas Fundação Serralves e fotos elaboradas pela autora.

2. CIRCULAÇÕES

2. CIRCULAÇÕES

“Uma boa circulação ajuda a otimizar o espaço eliminando longos corredores e evitando espaços perdidos.” (GURGEL, 2007, p. 45) No Capítulo II, seguindo o programa da casa e do museu, trataremos do tema da acessibilidade, por meio das circulações, como elementos de interligação e segurança nas instituições, com o estudo da Casa Guilherme de Almeida.

2.1. Acessibilidade: Casa Guilherme de Almeida

Localização:

Museu: R. Macapá, 187 – Perdizes, SP

Anexo: R. Cardoso de Almeida, 1943 – Perdizes, SP

Ocupação:

1943/44-1946: Casa projetada pelo arquiteto Silvio Jaguaribe Ekman

1946-1969: Guilherme de Almeida vive na residência até falecer

2014: Anexo – reserva técnica, administração

2016 – Sala Cinematographos, no anexo

Abertura ao público:

1979

Proposta Museológica:

A Casa Guilherme de Almeida tem como objetivos centrais preservar o legado e a memória do poeta, bem como promover o conhecimento de sua obra; oferece ao público intensa programação cultural, relacionada ao amplo campo de atuação de Guilherme, incluindo-se cursos, oficinas, palestras, mesas-redondas e recitais.

Instituição:

O museu biográfico e literário Casa Guilherme de Almeida é administrado atualmente em parceria com a *Poiesis* – Organização Social de Cultura.

Diretor/ Técnico Responsável/ Curador:

Marcelo Tápia

Coleção:

Biblioteca do escritor, obras de arte do modernismo brasileiro, além de mobiliário e objetos decorativos, fotografias, desenhos relacionados com o poeta.

Residência:

Edificação e seu entorno; ambientação original; jardim com deck; elevador.

Memória:

Exposição permanente: acervo composto pela biblioteca do escritor, uma coleção de obras de arte do modernismo brasileiro e um conjunto de mobiliário e objetos decorativos, além de fotografias, desenhos e outros relacionados com o poeta.

Exposições temporárias:

Duração variável, de acordo com a relação com o museu.

Serviços disponibilizados ao público:

Núcleo de Ação Educativa; Centro de Estudos de Tradução Literária, cujo objetivo é oferecer atividades relacionadas à teoria e à prática da tradução, bem como à obra do poeta.

Tipo de atividades:

Programação cultural com visitas, cursos, oficinas, palestras, mesas-redondas e recitais.

Intervenções no edifício:

2010 – Reabertura da casa para receber pessoas com deficiência física, auditiva ou visual, oferecendo oficinas artístico-literárias como atividades complementares à visita.

Tombamento:

2015 – Tombamento do imóvel pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo)

Área do terreno:

c. 450 m²

Área construída:

c. 240 m²

Documentação gráfica:

Projetos, fotos e materiais fornecidos pela Fundação.

O ser humano tende a modificar o ambiente para poder viver nele. Ao longo da história, foi adaptando o meio natural, algumas vezes com maior, outras com menor respeito. Do mesmo modo fez com suas cidades, casas e objetos, a fim de torná-los mais adequados ao seu uso. Quanto mais um ambiente se ajusta às necessidades do usuário, mais confortável ele é. Todavia, se ocorre o inverso, quando o ambiente construído não leva em conta as necessidades ou limitações humanas, ele pode chegar a ser mais inóspito que o meio natural. (CAMBIAGHI, 2007, p. 15)

A Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, no bairro de Perdizes, “Construção modesta com um partido de chalé, comum nos anos 1930 e 1940 em São Paulo [...]” (CARVALHO; FAGGIN, 2012,

26. Seguindo a Categorização do DEMHIST (2007), a Casa Guilherme de Almeida faz parte do grupo das Casas de Personalidades (escritores, artistas, músicos, políticos, etc.).

p. 84), contrasta com as casas reformadas e seus muros altos nessa região montanhosa da cidade. O sobrado, conhecido como Casa da Colina, de paredes amarelas cercado por muros baixos (Fig. 11) foi o lar do casal Guilherme de Almeida e Belkiss Barrozo do Amaral (Baby de Almeida), com o filho Gui, entre 1946 e 1969. Era uma das primeiras casas construídas no local, com o projeto arquitetônico de Silvio Jaguaribe Eckman.

Guilherme, poeta modernista, escrevia crônicas sobre a cidade de São Paulo nos jornais e poesias, fazia crítica de cinema, era tradutor, jornalista, advogado, foi soldado na Revolução de 1932, desenhista e atuou decisivamente na realização da Semana de Arte Moderna de 1922, ao lado de Mário de Andrade e outros.

A casa funciona atualmente como uma casa-museu²⁶ (Fig. 12), preservando os móveis originais, a decoração e todo o acervo de livros e obras de arte do casal, além de sua memória. É uma instituição da Secretaria de Estado da Cultura, administrado em parceria com a Poiesis – Organização Social de Cultura.

Figura 11: Casa da Colina

Figura 12: Casa-museu Guilherme de Almeida

Fonte: Casa Guilherme de Almeida

Antes de iniciarmos o percurso pela casa-museu é importante retomar a tipologia estudada, que articula três elementos: o edifício/ a casa, o acervo/ coleção, e a personagem/ morador. A casa, a princípio, surge como uma barreira física para os

27. "As coleções pontuam a produção artística nacional e internacional e representam importantes movimentos artísticos e períodos da história, com ampla abrangência, desde o Renascimento à contemporaneidade." (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 39)

28. Palestra proferida por Ana Cristina Carvalho, em ocasião do II Encontro Brasileiro de Museus Casas: Acessibilidade em múltiplos conceitos, promovido pelo Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 03/10/2016.

29. A autora desenvolve trabalhos na Prefeitura de São Paulo sobre acessibilidade. É fundadora da Comissão Permanente de Acessibilidade de São Paulo (CPA), membro do grupo de trabalho de acessibilidade do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de São Paulo (CREA/CAU) e do grupo de revisão da NBR 9050 sobre acessibilidade, docente na área, consultora, além de ministrar palestras no Brasil e no exterior.

30. Decreto nº 5.296 de 2 de dezembro de 2004, que regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências.

visitantes, pois a edificação não foi projetada para dar acessibilidade total. O acervo apresenta imagens que provocarão sensações. A personagem, com a memória trazida de volta para a casa, parece nos receber. Características específicas da tipologia e que a diferem dos grandes Museus de Arte,²⁷ que mesmo utilizando diferentes estratégias, têm a mesma finalidade de conservar, documentar, pesquisar e difundir os bens patrimoniais para todos. (CARVALHO; FAGGIN, 2012)

Então, numa casa-museu deve-se pensar em programas para memória, trabalhando os sentimentos por meio da multissensorialidade (perceber, sentir, participar e emocionar), aplicando um conceito acessível que deverá considerar a segurança, o conforto e a melhoria dos espaços oferecidos ao público²⁸.

Comenta a arquiteta, mestre em Desenho Universal, Silvana Cambiaghi²⁹ (2007, p. 35), "Diferente da inclusão é o conceito de integração, que se fundamenta em tornar a pessoa com deficiência apta a conviver em uma sociedade que já está pronta e organizada para o convívio das pessoas sem deficiência." A integração é o foco da instituição analisada.

De acordo com o Decreto³⁰ que regulamenta a Lei 10.098, de 19 de dezembro de 2000, foi definida a acessibilidade como

[...] condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida.

31. Lei 10.098, de 19 dezembro de 2000, estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Capítulo I – Disposições gerais: VI - ajuda técnica: qualquer elemento que facilite a autonomia pessoal ou possibilite o acesso e o uso de meio físico.

Sendo assim, uma casa-museu trabalha com ambientes reduzidos, com dificuldades arquitetônicas e de acessibilidade, mas devem garantir o acesso a esses locais por meio visual, auditivo e tátil, quando realmente não for possível o acesso físico³¹ a algum de seus ambientes, como veremos a seguir.

A NBR 9050, referente à acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos, apresenta critérios de sinalização em espaços públicos, parâmetros de ergonomia para mobiliário e equipamentos urbanos, intervenções em bens tombados pelo patrimônio histórico, entre outros pontos. Além de considerar as pessoas com deficiência, a abordagem foi ampliada para aqueles que têm dificuldades para se locomover – como idosos, obesos, gestantes etc. –, seguindo o conceito de desenho universal, que assegura a acessibilidade para todos.

Portanto, após um período fechado para reestruturação e adequação, o museu Casa Guilherme de Almeida reabriu ao público em 2010, possibilitando, com isso, o acesso de um maior número de visitantes, incluindo pessoas com deficiência, mobilidade reduzida ou dificuldade de locomoção (idosos, crianças, grávidas, cadeirantes etc.). Acesso de deficientes, incluindo sinalização tátil no piso, banheiro adequado e a instalação de um elevador foram algumas das medidas seguidas pela instituição.

Entrando na casa-museu, na área externa, o jardim à esquerda, seguido do percurso que conta com sinalização tátil de alerta e direcional, rampa de acesso (com guias de balizamento – rodapé de no mínimo 5,0 cm) e corrimãos instalados nos dois lados da rampa, contínuos nos patamares, com acabamento curvo em suas extremidades (Fig. 13). O elevador externo chama atenção (Fig. 14) e, permite a acessibilidade vertical dos visitantes, garantindo seu

32. Zoneamento dos espaços apontada pelo arquiteto Carlos Lemos, já mencionada anteriormente. (LE MOS, 1976, p. 15-16).

acesso do térreo ao pavimento superior do imóvel, onde se localiza o banheiro adaptado para pessoas com deficiência de locomoção e cadeirantes. Essa parte da adaptação é criticada por profissionais da arquitetura, pois modifica a estética do imóvel. Mas, são escolhas tomadas pela equipe do museu privilegiando a acessibilidade, fato esse que não é prioridade em muito espaços públicos no país, e mesmo fora dele.

Figura 13: Piso tátil e rampa

Figura 14: Elevador

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

Na varanda coberta o visitante é direcionado ao elevador ou ao *hall* de entrada da casa, pavimento térreo, local composto pela circulação vertical com escada para o pavimento superior. Seguindo no térreo, para a área de estar – lazer em geral e visitas³², descobrimos um espaço destinado à exposição de longa duração composta pelas salas de estar, jantar e jardim de inverno. Sentimo-nos como visitas na sala da casa.

O espaço físico musealizado da casa, que tem como um dos seus principais objetivos a conservação de seus ambientes originais, caracterizados por pequenas dimensões, torna-se um desafio para o museu. É o que podemos observar nos espaços elegidos como acervo permanente,

ou seja, conservados como eram na época da casa vivida pelo poeta e sua família. Adaptações foram propostas com recursos para a preservação dos objetos, mobiliários mantidos no local (regular a umidade). O uso de proteção de vidro na sala íntima se fez necessário, recurso esse adotado pela museografia em algumas instituições. (Fig. 15).

Figura15: Acervo permanente – sala estar e sala íntima

Fonte: Casa Guilherme de Almeida

Ainda no mesmo pavimento, encontrava-se a área destinada ao serviço (trabalho culinário, armazenamento de alimentos, refeições, que também podem situar-se na zona de estar, lavagem e limpeza gerais etc.), de acordo com Carlos Lemos (1976, p. 15-16), a cozinha, espaço utilizado pela administração e Núcleo Educativo do museu, “[...] como parte de intervenções ao projeto original e ao espírito da casa.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 84)

Casas-museus são entendidas como espaços de representação a partir da perspectiva histórica do estilo de vida que a elas pode-se associar. Arquitetura, museografia e coleção estão intimamente ligadas, criando uma cenografia. E, na maioria das instituições, intervenções nas áreas de serviço são

33. "Um outro tipo de gabinete era aquele que privilegiava objetos elaborados pelo homem, classificados como artificialia" (BARBUY, 2008, p. 248), que pode ser relacionado com a coleção de objetos, mobiliários, entre outros reunidos pelo poeta Guilherme de Almeida.

comuns para o uso de apoio ao museu, o que na realidade apaga ou nega, de certa maneira, a riqueza que o cotidiano das famílias apresenta.

Na área íntima ou de repouso noturno (dormir, repousar, higiene pessoal, necessidades fisiológicas, que também podem aparecer na zona de estar), de acordo com Lemos (1976), no pavimento superior continua a exposição de longa duração, que passa pela biblioteca e dormitório do casal, preservados para a visita, como um Gabinete de Curiosidades³³ (Fig. 16).

Figura 16: Acervo permanente – biblioteca e dormitório ao fundo

Fonte: Casa Guilherme de Almeida

A partir do espaço da biblioteca o visitante poderá acessar o elevador e visitar esse pavimento. Um parâmetro adotado para a acessibilidade é o do usuário de cadeira de rodas, pensando na sua circulação, manobras e transferências, usando portas largas (80 cm) que abrem para fora, assim o banheiro se torna um ambiente que foi adaptado para atender a todos (Fig. 17). Área de giro para a cadeira de rodas, barras de segurança, papelreira, acessórios, equipamentos sanitários (alturas), entre outros são fundamentais num projeto de adaptação.

Figura 17: Banheiro acessível

Fonte: Casa Guilherme de Almeida

Nesse pavimento, nota-se uma escada estreita escondida (Fig. 18), que nos leva para o coração da casa, totalmente preservado – o sótão ou mansarda (Fig. 19), o escritório e lugar preferido de Guilherme, no segundo pavimento da casa. “O mobiliário eclético e os objetos biográficos da escrivania, reunidos pela museografia, dão conta de explicar os hábitos e as influências, algumas francesas, comuns à época.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 84)

Local onde a visita é mais restrita, em razão da dimensão reduzida do espaço e dos objetos, mobiliário, da memória preservada, além da acessibilidade. O problema do acesso à mansarda foi resolvido com a informação decodificada para o visitante impossibilitado de subir as escadas, por meio de uma visita virtual com *tablets* (videoguia). Assim, os visitantes podem não ter acesso físico a todos os espaços da casa-museu, mas têm acesso à informação. Característica fundamental que deveria ser utilizada nessa tipologia de museu.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

34. PcD, significando "pessoa com deficiência" ou "pessoas com deficiência". No Brasil, tornou-se bastante popular, acentuadamente entre 1986 e 1996, o uso do termo portador de deficiência (e suas flexões no feminino e no plural). Pessoas com deficiência vêm ponderando que elas não portam deficiência; que a deficiência que elas têm não é como coisas que às vezes portamos e às vezes não portamos (por exemplo, um documento de identidade, um guarda-chuva). O termo preferido passou a ser pessoa com deficiência. Aprovados após debate mundial, os termos "pessoa com deficiência" e "pessoas com deficiência" são utilizados no texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, aprovada em 13/12/06 pela Assembleia Geral da ONU. In: SASSAKI, Romeu Kazumi. *Como chamar as pessoas que têm deficiência?* Disponível em: <http://diversa.org.br/artigos/como-chamar-pessoas-que-tem-deficiencia>, 2014.

35. CAMBIAGHI, Silvana. *Desenho Universal: métodos e técnicas para arquitetos e urbanistas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, p. 224.

Figura 18: Escada que leva à mansarda

Figura 19: Mansarda

Fonte: Foto elaborada pela autora. / Foto Disponível em: <http://revistacasaejardim.globo.com/Revista/Casaejardim/foto/0,46213461,00.jpg>. Acesso em 23 janeiro 2018.

Na área externa dos fundos da casa acontecem as diversas atividades do museu. Acessível por rampa suave (Fig. 20), o deck (Fig. 21) serve de palco para apresentações musicais, leitura de poesia e exposições. No lado oposto, a arquibancada não é adaptada, mas pessoas com deficiência³⁴ podem participar dos eventos através da varanda do térreo e do primeiro pavimento.

Figura 20: Rampa

Figura 21: Área externa para atividades – deck

Fonte: Foto elaborada pela autora e Foto Casa Guilherme de Almeida

Assim, passando pelo método de avaliação técnica da acessibilidade³⁵ para o uso e ocupação da casa, podemos listar alguns itens que devem

ser observados e aplicados: arredores, calçada, declividade (calçamento regular e firme, sem obstáculos com sinalização); acesso ao prédio da calçada (com desnível, usar plataforma de plano inclinado ou rampa com inclinação adequada, além de pisos nivelados); vagas reservadas (3% do total das vagas para veículos conduzindo pessoas com deficiência, demarcadas com sinalização); acesso ao prédio do estacionamento (piso nivelado, rampas ou plataformas para acesso ao edifício); circulação no térreo (circulação com corredores largos, piso nivelado); acesso ao pavimento superior (elevador ou plataformas elevatórias com sinalização tátil) (Fig. 22); utilização dos sanitários (adequação à NBR 9050) e dos ambientes; circulação vertical (elevador, rampa ou plataforma elevatória); e, por fim, comunicação e sinalização (devem atender aos deficientes visuais, auditivos, com baixa visão, deficiência física ou mobilidade reduzida – sinalização tátil no piso, com pictogramas em relevo e em braile em todos os ambientes). A maior parte dos itens foram respeitados pela instituição, tornando a visita acessível.

Figura 22: Piso inferior – vista do elevador no pavimento térreo, acesso ao pavimento superior

Fonte: Foto elaborada pela autora.

Alguns cômodos da casa não foram mantidos no pavimento inferior, como o quarto de vestir, onde hoje funcionam salas administrativas do museu, bem como os aposentos do filho, que também sofreram alteração e não fazem parte da função expositiva do museu. Hoje, como o anexo, as funções administrativas foram realocadas deixando a casa mais aberta à visitação, cursos e oficinas. “Na saída, se houvesse uma loja do museu, não faltariam livros e objetos icônicos para lembrar essa visita poética.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 85)

Cabe ressaltar uma postura assumida pela instituição de levar a informação e a experiência da visitação a todos, ampliando a acessibilidade. Recursos tecnológicos foram implementados para a atuação do Núcleo de Ação Educativa, bem como técnicos especializados. A visitação é acompanhada por educadores que se adequam à situação e à necessidade dos visitantes.

A formação continuada de educadores e atualização constantes, como o curso introdutório à Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), além da utilização de novos recursos expositivos e a parceria com instituições especializadas são providências fundamentais nesse processo. O Museu disponibiliza videoguia (Fig. 23) em Libras (instalados em *tablets*) para visitas, pranchas táteis (Fig. 24), elaboradas por profissionais especializados, réplicas dos itens mais significativos de seu acervo e legendas explicativas. O Núcleo de Ação Educativa está capacitado para o acolhimento de todo tipo de visitante: estrangeiro, deficiente visual etc.

Figura 23: Material acessível

Figura 24: prancha tátil para os visitantes

Fonte: Casa Guilherme de Almeida

O conceito de desenho livre de barreiras acabou evoluindo para o de desenho universal, adotado inicialmente nos Estados Unidos. Universal por se destinar a qualquer pessoa e por ser fundamental para tornar possível a realização de ações essenciais praticadas na vida cotidiana [...]. (CAMBIAGHI, 2007, p. 16)

Portanto o desenho universal muda a maneira de projetar, de conceber projetos ao longo dos anos e, consolida os pressupostos dos direitos humanos, garantindo sua qualidade de vida.

O que vemos na casa-museu estudada é uma apropriação da acessibilidade como um todo dos espaços de chegadas, circulações/percursos criados. A casa foi preservada em quase sua totalidade, com exceção da área de serviços, que foi adaptada para o espaço público. Mesmo a casa não tendo sido projetada pensando na acessibilidade, ela está presente e é mostrada através do diagrama da instituição, importante instrumento para o entendimento da análise de todas as casas. O professor Perrone (2006, p.5-9) completa:

36. Tradução nossa. In: PONS, Juan Pueba; LÓPEZ, Víctor Manuel Matínez. El diagrama com estratégia del proyecto arquitectónico contemporáneo. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica, nº16, 2010, p. 96-105.

Simplificadamente, num objetivo o desenho substitui e representa a arquitetura, no outro, a descreve e permite sua execução. [...] todo e qualquer desenho de arquitetura contém os elementos de sua duplicidade: representar x operar, qualificar x quantificar, sugerir x descrever. [...] o desenho assume o caráter propagador/enunciador da arquitetura, estabelece um fio condutor na gestão das obras e permite a transmissão e o conhecimento do ideário contido nas proposições realizadas ou imaginadas pelos arquitetos.

Para auxiliar na análise das casas e museus, o diagrama foi o modo de representação escolhido. O diagrama é uma estratégia de projeto. Não é um desenho é antes um artefato gráfico que descreve algo sem representá-lo por completo. É, sim, um desenho sintético – notação gráfica para compreender uma síntese visual. E tem analogia com a arquitetura³⁶.

ACESSIBILIDADE: CASA GUILHERME DE ALMEIDA

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- RECEPÇÃO MUSEU
- ÁREAS EXPOSITIVAS
- ÁREA PRESERVADA - CASA
- ACESSIBILIDADE
(RAMPAS / ELEVADOR /
BANHEIRO ADAPTADO)
- ÁREA ADMINISTRAÇÃO
NÚCLEO EDUCATIVO
- DECK
- ARQUIBANCADA
- JARDIM

3. ÁREA ÍNTIMA

3. ÁREA ÍNTIMA

A área íntima ou zona privativa compreende os espaços íntimos de uma residência com dormitórios, salas íntimas e banheiros. (GURGEL, 2007) Assim, o Capítulo III apresentará o programa da casa, com a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano. A Casa vivida traz o Museu Lasar Segall, e a intenção do dono, com o Colecionismo doméstico na Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

3.1. Programa da casa: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano

Localização:

Av. Morumbi, 4077 – Morumbi/ SP

Ocupação:

1950: Casa projetada pelo arquiteto Oswaldo Arthur Bratke

1974: Criada a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, instituída por Oscar Americano

Abertura ao público:

1980

Proposta Museológica:

Preservando a natureza, reunindo peças e documentos ligados à história do Brasil, realizando cursos, concertos e outras atividades culturais, a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano oferece aos visitantes um panorama do passado e do presente do País.

Instituição:

A Fundação é uma instituição cultural a serviço da comunidade

Diretor/ Técnico Responsável/ Curador:

Anna Helena Americano de Araújo e Aluizio Rebello de Araújo

Coleção:

Acervo constituído por pinturas desde o século XVII, mobiliário, prataria, porcelana, tapeçaria e arte sacra do século XVIII.

Residência:

Edificação e seu entorno – parque, projetado pelo paisagista Otávio Teixeira Mendes

Memória:

Ampliado e enriquecido continuamente, o espaço da Fundação permite uma visão das diversas etapas de nossa história.

Serviços disponibilizados ao público:

Visitas, cursos, concertos e outras atividades culturais.

Tipo de atividades:

Curadoria, administrativo, acervo e pesquisa, ação educativa, cursos, eventos.

Intervenções no edifício:

1960 – Alterações feitas na execução da construção e, não, na planta

2009 – Restauração do espelho d'água

Tombamento:

Em processo de tombamento pelo CONPRESP

Área do terreno:

75.000 m²

37. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 246-247.

38. De acordo com o DEMHIST, trata-se de uma casa-museu, classificada na categoria de Casas de Colecionadores (casas para mostrar coleções, etc.), mesmo que abrigue poucos itens da família Americano, um casal público e colecionador de arte.

39. Os princípios da arquitetura racionalista de Oswaldo Bratke – o da lógica, da funcionalidade, o desprezo pelos enfeites gratuitos, a utilização de materiais legítimos e a proporcionalidade dos espaços.

Área construída:

Térreo 680 m², superior 350 m², totalizando 1.030 m²

Documentação gráfica:

Projetos, fotos e materiais fornecidos pela Fundação

A arquitetura moderna libertou-se da representatividade como a pintura dos mesmos anos se ia libertando da figuratividade. [...] quando se contrapõe Wright a Gropius ou a Mies, não se contrapõe de forma alguma a criatividade ao cálculo; ao contrário, a crítica que se faz ao racionalismo é ter-se limitado a reduzir e não ter violentamente derrubado o classicismo.³⁷ (ARGAN, 1998, p. 246-7).

Localizada na Avenida Morumbi, a sede da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano é a antiga residência do engenheiro civil, Oscar Americano. Viveu com a esposa e filhos durante 20 anos na casa e, depois da morte da mulher, transformou o imóvel em instituição cultural, aberta em 1980.

Oscar Americano participou como voluntário da Revolução Constitucionalista (1932), fazendo parte do Batalhão de Piratininga. Fundou o Escritório Técnico Oscar Americano, mais tarde denominado Companhia Brasileira de Projetos e Obras – CBPO, especializada em obras de engenharia, a qual, décadas depois, se tornaria uma das principais empresas de construção pesada no Brasil.

Em meio ao jardim, projetado por Otávio Teixeira Mendes encontra-se a casa,³⁸ projetada de acordo com os princípios da arquitetura racionalista,³⁹ pelo arquiteto Oswaldo Arthur Bratke em 1950, importante personagem na construção da arquitetura moderna paulista (Fig. 25). Projeto moderno, com o pavimento térreo ocupando 680 m² de área e o superior 350 m², totalizando 1.030 m² de área construída e mais

40. FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 310.

duas de apoio. Tinha janelas com grandes vidros e ambientes generosos, que integravam a construção com a paisagem, que era um dos desejos da família. “A casa oferece um meio de prescrever um modo de vida, assim como de expressar preocupações formais ou tectônicas.” (NASSER, 2011, p. 6)

Figura 25: Fachada principal

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Com a revolução liderada por Getúlio Vargas em 1930 e a nomeação de Costa como diretor da Escola de Belas-Artes, a arquitetura moderna passou a ser acolhida, no Brasil, como uma questão de política nacional. Em 1936, Le Corbusier teve um impacto direto pela América do Sul quando foi convidado a atuar, no Brasil, como consultor para o projeto de um novo edifício para o Ministério da Educação, do Rio de Janeiro. [...] A versão final erguida sobre um peristilo de *pilotis*, deu ensejo à primeira aplicação monumental dos muitos elementos corbusianos característicos, inclusive o *toit-jardin*, o *brise-soleil*, o *pan-verre*. Os jovens seguidores brasileiros de Le Corbusier transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao Barroco brasileiro de século XVIII.⁴⁰

41. Partido, na arquitetura, é o nome que se dá à consequência formal de uma série de determinantes, tais como o programa do edifício, a conformação topográfica do terreno, a orientação, o sistema estrutural adotado, as condições locais, a verba disponível, as condições das posturas que regulamentam as construções e, principalmente, a intenção plástica do arquiteto. Eduardo CORONA e Carlos A. C. LEMOS. In: Elvan SILVA, *Uma Introdução ao projeto arquitetônico*, p. 99.

Assim, a escolha do arquiteto trouxe a introdução de componentes modernos dessa arquitetura paulista através do tratamento racional e inovador das plantas que certa modernidade emergiu em São Paulo. “Decerto Oswaldo Bratke é o mais paradigmático entre os profissionais que compartilharam desses princípios, não se atendo à influência de Le Corbusier como a maioria de seus colegas de geração.” (SEGAWA, 1997, p.140-1)

Bratke queria que a casa fosse adaptada ao homem e não o homem à casa, o que leva o arquiteto a ser intérprete dos desejos e necessidades de seus clientes. Desse modo, começou por conhecer melhor a vida da família Americano e suas expectativas em relação à nova moradia. Identificou que um dado fundamental para o partido⁴¹ do projeto, seria integrar o parque à casa, que se adapta à topografia natural do terreno (PUIG, 2011). A residência da família Americano tinha um extenso programa de necessidades, que podia ser dividido, de acordo com o desenho da construção, em duas partes – área privada e área pública – distribuídas no piso mais alto com pilotis, deixando o inferior para lazer, serviços etc. (Fig. 26).

Figura 26: Vista dos fundos da casa – volumes (cheios e ocios); pilotis

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU:
ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Em frente à entrada principal da casa, lado oposto ao de entrada no terreno, havia um chafariz – hoje ainda pode ser vista parte da tubulação que restou. A entrada da casa acontecia pelo pavimento superior, bloco de serviços, através de um vestíbulo de distribuição para os demais ambientes: recepção/escritório, chapelaria, telefone; uma pequena passagem para a copa, cozinha (com câmara fria) e despensa; e também para a sala de almoço, o lavabo, ligado à sala de jantar diretamente ao lado da sala de estar principal (Figs. 27 e 28). Essa sala era envidraçada em dois lados, um deles com um terraço que possibilitava vista para um parque e o outro lado para um jardim interno composto por um espelho d'água.

Figura 27: Sala de estar – vista 1

Figura 28: Sal de estar - vista 2

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Ainda no pavimento superior, estava a área privada, composta por quatro suítes, uma para cada um dos filhos, que comportavam dormitório com armários embutidos, banheiro e terraço em cada uma delas (Figs. 29 e 30). Nesse espaço, encontravam-se, também, duas rouparias para roupas de cama. A ligação entre os dormitórios se dava através de uma ampla circulação com armários ou prateleiras embutidas nas paredes laterais. No teto havia uma claraboia por onde passava iluminação natural. Próximo aos dormitórios, no mesmo bloco, ficava a suíte principal, a do casal, com dormitório, banheiro, terraço, closet em duas partes. A circulação desse bloco privativo fazia ligação com a sala principal (parte central da casa) e o bloco de serviços e, por uma escada, com o pavimento térreo.

Figura 29: Dormitório solteiro 1

Figura 30: Dormitório solteiro 2

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Nesse pavimento havia a sala de estar com a lareira, sala de estudos com armário embutido, dormitório de serviço, banheiro, área de serviço e rouparia. A ligação dos blocos, embaixo da sala de estar principal, era um vão livre aberto. Do lado oposto, embaixo da área de serviços, ficavam o salão de jogos, a garagem, a adega e o porão para depósito. Com abertura para a lateral da casa, encontravam-se a lavanderia, com bancadas e armários embutidos, uma área externa para secagem de roupas e depósito de gás, dois dormitórios de serviço, com armários embutidos, e um banheiro. Havia uma escada que ligava essa área à copa, no pavimento superior.

Foi reformado o dormitório de serviços do bloco privativo, no pavimento térreo, para sua filha mais nova (14 anos após os quatro primeiros filhos estarem crescidos) e sua babá no pavimento térreo, pois no superior já havia quatro suítes, uma para cada filho.

O pórtico contínuo da fachada torna o jardim interno parte integrante do volume. “[...] volumes geométricos rígidos, cheios ou ocos – há sempre uma notável variação de cores, materiais de acabamentos e texturas [...]” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 106). Os materiais de acabamento são, principalmente, as pastilhas de porcelana e os tijolos trançados. Texturas, cheios e vazios, efeitos de luz e sombra são características marcantes na construção.

A casa Americano foi implantada no alto em relação ao acesso e um tanto angulada, de forma que o visitante percebesse, de início, a massa construída. O pátio interno tem continuidade com a área de recreação do piso inferior, cujo piso de mosaico português, denominado “Foz do Rio Amazonas” foi desenhado por Lívio Abramo, artista pioneiro da gravura brasileira (Fig. 31).

42. Pintor e desenhista italiano que trabalhou no Brasil entre 1952 e 1955.

Figura 31: Mosaico no piso

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

No terreno, havia mais duas construções próximas à casa, seguindo a setorização do edifício principal, igualmente executadas com os princípios da arquitetura moderna: a garagem, com dormitório e banheiro destinados ao motorista ou zelador; a casa da piscina, com mural cerâmico externo (1954) de Karl Plattner.⁴² A casa da piscina fazia parte da área de lazer (Fig. 32), composta por uma churrasqueira dentro dela, vestiários, sala ampla e de frente para piscina (Fig. 33), quadra de tênis. Dentro do parque existiam também um quiosque e um campo de futebol. Nas imediações do pavilhão de lazer, encontrava-se uma escultura em bronze do artista Emanuel Manasse (1955) e, espalhadas pelo parque, mais outras 15 esculturas em aço escovado de Karoly Pichler, um dos artistas que fundou a Associação de Artistas Plásticos de São Paulo.

Figura 32: Anexo

Figura 33: Piscina

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Entre 1974, ano em que foi instituída a Fundação, e 1980, quando sua sede foi aberta ao público, foram realizadas algumas adaptações internas na casa, de modo a permitir a distribuição organizada do acervo da família para visitação.

A residência, contudo, já havia perdido algumas de suas feições originais: a pastilha fora trocada por mármore de Carrara, em função de sua manutenção (a contragosto de Bratke que desenhou a paginação da pedra nos anos 1960); a mobília original, da loja Branco & Preto, deu lugar a outra, de época; as luminárias modernas das varandas foram trocadas por peças de estilo colonial; os pilotis sob os quartos das crianças foram fechados com caixilhos, aumentando a sala íntima (hoje transformada em auditório).

O muro junto ao terraço, com piso de Goeldi, foi demolido; o pavilhão da piscina, também revestido de pedra, ganhou área construída sobre o espaço vazio da laje. Hoje essa casa serve de espaço para o trabalho educativo com as escolas. A quadra de tênis, o quiosque, assim como o campo de futebol não existem mais. Um espelho d'água, revestido com pastilhas e que fazia parte do jardim interno, foi desativado e transformado em jardim somente com vegetação. Restaurado há poucos anos, voltou a ser espelho d'água, como na época da residência (Fig. 34). A construção, que era garagem e dormitório do motorista, se transformou em sanitários e loja.

Em breve será reformada e, talvez, agregada à construção principal.

Figura 34: Espelho d'água jardim interno (reformado)

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

A área de serviço, que compreendia cozinha, copa, sala de almoço e chapelaria, não existe mais, tendo sido transformada em salas de exposição e depósito, com piso recoberto. A área privativa, composta por dormitórios e banheiros, foi reformada para abrigar salas de exposição, reserva técnica e escritórios da administração. Assim se rompia o programa de necessidades proposto por Bratke.

Para o museu, foi criado, no lugar do toucador (ou closet), um dormitório para exposição de mobiliário, provavelmente trazido da fazenda da família, que tem o teto de cetim adamascado, como nas paredes. Esses elementos fizeram parte da redecoração de 1960. Não se tem certeza se esse mobiliário se misturava à decoração modernista da casa, ou se foi trazido para a abertura do museu.

O único lugar da casa que mantém a decoração original (1960) é o escritório (Fig. 35), todo revestido em madeira, montado pelo Liceu de Artes e Ofícios, com mobiliário inglês (Rainha Ana). Alguns objetos foram adicionados, como fotos da família (cinco filhos), entre outros, quando da abertura do museu. Talvez seja esse o único ambiente que apresente

a “aura” do passado, da residência, pois os outros foram descaracterizados. Walter Benjamin (1961) completa:

É aos objetos históricos que aplicaríamos mais amplamente essa noção de aura, porém para melhor elucidação, seria necessário considerar a aura de um objeto natural. Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre o nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, desse galho. Tal evocação permite entender, sem dificuldades, os fatores sociais que provocaram a decadência atual da *aura*.

E, em mais um exemplo de museu-casa/ casa-museu, vemos as áreas de serviço sendo ocupadas para exposições, sejam elas relacionadas à vivência e ambientação originais da casa ou outra ocupação do museu.

Figura 35: Escritório – ambiente da casa preservado no museu

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

A coleção inicial da Fundação teve como base os objetos de arte pertencentes à família Americano, tais como pinturas, esculturas, porcelanas, pratas e móveis. Ao longo do tempo, entretanto, foram sendo adquiridas novas peças de natureza e épocas distintas, que vieram a formar o acervo atual, composto pelos núcleos: Brasil Colônia (pinturas do século XVII, objetos e imagens do século XVIII); Brasil Império (retratos a óleo e objetos da época imperial brasileira); Mestres do Século XX; além da série *Nouvelles Indes* (tapeçarias francesas do século XVIII).

Na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, a casa foi preservada distante de sua ambientação original, dando lugar aos espaços destinados ao museu com suas exposições (Fig. 36). Parte da coleção do casal foi mantida, no entanto novas peças foram agregadas a ela, portanto pouco restando da personalidade de seus moradores, já que só o escritório foi preservado como estava na época em que a família ali residia.

Figura 36: Sala de estar – museu

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

A Fundação Maria Luisa e Oscar Americano mantém um acervo permanente, promovendo exposições temporárias. No seu auditório são realizados concertos, recitais, conferências e cursos sobre história da arte, literatura e música (concertos musicais dominicais), além de outras atividades culturais, como ação educativa com escolas a qual procura aliar entretenimento e aprendizado, despertando o interesse pela pesquisa. O Programa de Educação Ambiental atrai escolas e acontece diariamente. Também há eventos diversos realizados embaixo da cobertura plástica (Fig. 37), localizada em frente ao Salão de Chá.

Figura 37: Evento

Fonte: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

A combinação entre arte e natureza atrai o visitante, que pode desfrutar de seu parque ou museu, com visitas espontâneas ou agendadas com monitoria. O interior da casa, no entanto, está descaracterizado, sem o mobiliário original.

De acordo com o DEMHIST, trata-se de uma casa-museu, classificada na categoria de Casas de Colecionadores (casas para mostrar coleções etc.), mesmo que abrigue poucos itens da família Americano, um casal público e colecionador de arte.

O museu não elimina a casa, que é um exemplo da arquitetura moderna de São Paulo, como podemos ver na setorização com o programa da casa, no diagrama da instituição. Materiais foram alterados, espaços suprimidos e outros construídos, adaptados para a brigar a tipologia. A Fundação é uma instituição cultural a serviço da comunidade e com uma das mais importantes reservas ecológicas da cidade, contribuindo, dessa forma, para melhor qualidade de vida de seus habitantes.

PROGRAMA DA CASA: FUNDAÇÃO MARIA LUISA E OSCAR AMERICANO

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- ÁREA ÍNTIMA
- ÁREA SOCIAL
- ÁREA SERVIÇO
- ÁREA TRABALHO
ESCRITÓRIO
- CIRCULAÇÃO ÍNTIMA
- CIRCULAÇÃO SOCIAL
- CIRCULAÇÃO SERVIÇO
- JARDIM

3.2. Casa vivida: Museu Lasar Segall

Localização:

Rua Berta, 111 – Vila Mariana/ SP.

Ocupação:

1932 – Casa e ateliê projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik.

1957 – Lasar Segall falece.

1961, 1965 e 1967 – Aberto à visitação pública com instalações parciais.

1967 – Jenny Klabin Segall (viúva do artista) inicia o trabalho de autenticação de obras não assinadas, ao mesmo tempo em que cuida da conservação das obras deixadas pelo artista, com vistas à criação de um museu.

1967 – O Museu foi criado como uma associação civil sem fins lucrativos por seus filhos Mauricio Segall e Oscar Klabin Segall.

1970 – Constituído legalmente.

1971 – Auditório.

1985 – O Museu foi incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória, integrando hoje o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM do Ministério da Cultura.

1989 – Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall – ACAMLS, uma sociedade civil sem fins lucrativos.

Abertura ao público:

1967

Proposta Museológica:

O Museu Lasar Segall tem a missão de preservar, estudar e divulgar a obra de Lasar Segall, estimular a vivência, reflexão e experimentação no campo das artes, contribuindo para ampliar o acesso às manifestações culturais e para a formação da cidadania no contexto brasileiro.

Instituição:

Instituição federal

Diretor/ Técnico Responsável/ Curador:

Jorge Schwartz

Coleção:

Acervo permanente – mais de 3000 trabalhos originais do artista – desenhos, esculturas, pinturas e gravuras tratam da cultura judaica e da figura humana, além de ruas e habitantes da cidade de Vilna, onde nasceu Segall; mobiliário projetado pelo artista, documentos, fotografias e livros.

Residência:

Edificação, anexo – ateliê e seu entorno, jardim.

Memória:

Preservar, estudar e divulgar a obra de Lasar Segall, estimular a vivência, reflexão e experimentação no campo das artes.

Serviços disponibilizados ao público:

Centro de atividades culturais, com visitas monitoradas – Ação Educativa, cursos nas áreas de gravura, fotografia e criação literária, projeção de cinema, biblioteca especializada em artes do espetáculo e fotografia, café, bicicletário.

Tipo de atividades:

Curadoria, administrativo, acervo, pesquisa, ação educativa, cursos, cinema/ auditório (125 lugares), eventos.

Intervenções no edifício:

Funciona hoje no cruzamento das ruas Afonso Celso

43. Jenny Klabin, tradutora da língua portuguesa, era filha do empresário Maurício Klabin e Bertha Obstand, ambos imigrantes lituanos. Casou-se com o artista plástico Lasar Segall e juntos tiveram dois filhos: Oscar Klabin Segall e Maurício Klabin Segall.

e Berta, em conjunto reformado de três casas da vila de Warchavchik.

2013 – O museu ficou fechado durante um ano e meio para uma ampla reforma estrutural.

Tombamento:

2015 – Tombamento definitivo de sua coleção de obras. O acervo foi inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes, conforme aviso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

2016 – O imóvel do Museu Lasar Segall é tombado por seu valor arquitetônico e histórico.

Área do terreno:

1400 m²

Área construída:

1400 m²

Documentação gráfica:

Projetos, fotos e materiais fornecidos pelo MLS.

A maneira como se separam os cômodos e se dividem as circulações em uma casa em determinado momento histórico pode dizer muito, por exemplo, a respeito dos costumes sociais, das normas de conduta moral ou do papel da mulher na sociedade; a forma simples com que surgiram alguns inventos que aumentaram enormemente a qualidade de vida pode nos mostrar como certas mentes engenhosas foram capazes de mudar, quase inadvertidamente, os costumes de toda sociedade [...] (ZABALBEASCOA, 2013, p. 12)

No início dos anos 20 o artista Lasar Segall, depois de uma temporada em Paris, instala-se definitivamente no Brasil, naturalizando-se depois de se casar com Jenny Klabin⁴³, em 1925. Torna-se uma

44. Logo após a semana de Arte Moderna de 1922, Gregori Warchavchik constrói a Casa Modernista em São Paulo, introduzindo a planta moderna, cimento armado e materiais industrializados (influenciados pela Bauhaus e De Stijl), com volumes cúbicos, decompostos por planos que assentam diretamente no solo e uso da cor (verde-limão, vermelho, preto, branco, cinza e prateado etc.) (GUERRA, 2010)

45. Mesa redonda em comemoração dos 50 anos do MLS – Arquitetura do Museu Lasar Segall e arquivo histórico, São Paulo: IPTV, em 06/10/2017.

das figuras centrais do Modernismo, atuando como um contraponto alemão às influências francesas. É neste período que começam a surgir temas brasileiros em sua obra. Em 1932 fixa-se em São Paulo.

Nascido em Vilna, capital da Lituânia, Lasar Segall experimentou todas as formas de expressão de sua época. Pintor, desenhista, gravador e escultor, foi um mestre do Expressionismo e um dos introdutores do Modernismo no Brasil.

Sua casa foi projetada nos anos 1930 pelo concunhado, o arquiteto russo, Gregori Warchavchik⁴⁴ (1896 – 1972), pioneiro na arquitetura moderna no país, no bairro Vila Mariana, em São Paulo. “Pode-se de fato, falar de um estilo Warchavchik, que atingiu o apogeu nesse exato momento. Inspirado nas teorias de Le Corbusier, fundia intimamente o funcionalismo e o cubismo arquitetônicos, em moda na década de 20”. (BRUAND, 2002, p. 70) Situada na antiga vila modernista, na esquina das ruas Berta e Afonso Celso, fazia parte de um conjunto harmônico de dezenove casas (Fig. 38) econômicas de aluguel e foi a casa vivida pelo artista e sua família.

Em correspondência analisada pelo arquiteto e professor da FAU-USP, José Lira⁴⁵, trocada entre as irmãs Jenny e Mina Klabin, comentava-se a respeito das dimensões da casa onde seriam instalados em São Paulo, pois Jenny e Segall estavam fora do país. O arquiteto explicava: “Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc.”. (WARCHAVCHIK, 2006, p. 34) É essa racionalização que está presente no projeto das casas por ele projetadas e vividas por Segall.

46. Pesquisa realizada com documentação do Arquivo Lasar Segall e arquivo fotográfico Lasar Segall, pela museóloga Rosa Esteves, em 2007. In: MIGOTTO, Rosa Maria Esteves. Documentação sobre as casas construídas por Gregori Warchavchik – Rua Afonso Celso. São Paulo: MLS, 2007.

Figura 38: Conjunto de casas econômicas da Rua Berta

Fonte: MLS

“O conjunto é de volumetria interessante e procura voltar os espaços e suas aberturas para dentro do terreno.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 77) As casas não eram grandes e estavam localizadas na Rua Afonso Celso (Fig. 39), junto com outras três, sendo o programa de necessidades enxuto, composto por gramado na parte da testada do terreno, logo em seguida, a área social, a área de serviços e o jardim nos fundos; a área íntima ficou no primeiro pavimento. Para Segall foram escolhidas três dessas casas geminadas e, mais tarde, foi incorporado um terreno mais estreito, onde foi construído seu ateliê (Fig. 40).

Durante anos, as casas sofreram muitas alterações, antes mesmo de se tornarem o museu⁴⁶. Warchavchik comentava: “A construção da casa econômica como exigência central da sociedade capitalista moderna obrigava, dizia ele, os arquitetos a buscarem soluções construtivas lógicas, que apenas no futuro se constituíam em um novo estilo [...]” (WARHAVCHIK, 2006, p. 21)

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Figura 39: Fachada das três casas na Rua Afonso Celso

Fonte: MLS

O ateliê acontece em um bloco térreo e alto pé direito com mezanino, além de uma grande janela de vidro, característica influenciada pelo arquiteto Le Corbusier. (CARVALHO; FAGGIN, 2012)

Figura 40: Ateliê construído em 1932

Fonte: MLS

“O arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver o seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana.” (WARCHAVCHIK, 2006, p.35)

47. NASSER, Thiago (trad.). *Como criar em arquitetura*. Design Museum. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011, p. 16.

Iniciando o percurso nos anos 30 por uma das três casas trazemos os conceitos de Lemos (1976, p. 15-16), com o esquema tradicional de uma moradia com as áreas de estar, social – lazer, visitas; repouso noturno, íntima – dormir, repousar, higiene pessoal, necessidades fisiológicas, que também podem aparecer na zona de estar e vida sexual dos casais; serviço – trabalho culinário, armazenamento de alimentos, refeições, que também podem situar-se na zona de estar, lavagem e limpeza gerais etc.

No estudo de caso da instituição MLS, as divisões da casa moderna acontecem seguindo a setorização proposta por Lemos: “A privacidade era uma noção desconhecida e mesmo o sono era compartilhado.” (NASSER, 2011, p. 13) Famílias inteiras se acomodavam em um único quarto na Idade Média e, com o tempo, os interiores dos lares domésticos burgueses na Europa do século XVII já eram concebidos como um espaço especial separado, onde os usos diurnos e noturnos determinariam as circulações e como os ambientes aconteceriam – uso público e privado.

Le Corbusier⁴⁷ ainda observa sobre a casa, “[...] os primeiros arquitetos modernistas tinham uma perspectiva mecanicista de tal funcionalismo: ‘pode-se ter orgulho de possuir uma casa prática como uma máquina de escrever.’” (NASSER, 2011, p. 16)

Entrando no terreno, um gramado na frente, o acesso ao *living room* (como está na planta original) se dá pela lateral, na passagem de automóveis, entrando, está o hall de entrada, local por onde acontece a distribuição da zona pública da residência para o lavabo, sala de estar, jantar e cozinha. Logo à frente, a sala de jantar que acessa um pequeno terraço para o quintal, ao lado do lavabo a escada para o primeiro pavimento, onde está a área íntima.

A sala de estar com lareira e biblioteca (Fig. 41) tinha mobiliário com linhas puras e simples da

Bauhaus, influenciado pelas Vanguardas Artísticas Europeias.

Figura 41: Sala de estar com lareira e biblioteca

Fonte: MLS

Ainda no pavimento térreo, poucos anos depois foi feita uma reforma (c. 1938) unindo, de fato, as plantas das casas, criando espaços ou nichos para a biblioteca e vitrine para objetos que completavam o escritório do artista (Fig. 42). Essa vitrine (Fig. 43) é um dos poucos elementos arquitetônicos originais que restaram das casas projetadas por Warchavchik nos anos 30, quando da passagem para museu.

Figura 42: Sala estar – escritório/ vitrine

Fonte: MLS

Figura 43: Museu – vitrine preservada

Fonte: Foto elaborada pela autora.

A área íntima, privada ou de repouso, ficava isolada no primeiro pavimento. Como eram três casas quase iguais juntas, a do meio, que era a menor, tinha dois quartos, enquanto as maiores, eram compostas por três, sendo todos ambientes criados com armários embutidos e uma varanda (Fig. 44) que ligava as casas por divisórias leves e vazadas; esta zona era atendida por um banheiro. Nas reformas para adaptação ao museu as varandas foram fechadas, assim como muitos dos espaços da casa, transformados.

Figura 44: Um dos filhos do casal na varanda

Fonte: MLS

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Ao lado da casa, projeto de Gregori Warchavchik, seu concunhado, constrói o ateliê, onde planeja instalar a “Escola de Arte Lasar Segall”, que não chega a se concretizar. Projeta móveis e tapetes para a decoração da casa, que mostram sintonia com as formas simplificadas propostas pela Bauhaus. (Museu Lasar Segall)

O ateliê (Fig. 45) público surge, então, com jardim na frente e uma grande janela. No interior, mezanino compondo o pé direito duplo do ambiente de trabalho do artista (na passagem para museu permaneceu praticamente igual).

Figura 45: Ateliê, c. 1940.

Fonte: MLS

O terraço do jardim de 1938 foi fechado após uma das reformas pelas quais a casa passou. Era um local de convivência da família (Fig. 46). Hoje não existe mais, após sucessivas adaptações do espaço para museu.

48. Guattari, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 1994, p. 158 apud Brandão, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva*. São Paulo: Perspectiva, p. 10.

49. In: CARVALHO, Ana Cristina; FAGGIN, Carlos. *São Paulo: olhar os museus, olhar a cidade*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2012.

Figura 46: Terraço do jardim – Segall e a família

Fonte: MLS

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas [...], máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quando um no de uma re-significação libertadora da subjetividade individual e coletiva.⁴⁸

O Museu Lasar Segall, pode ser caracterizado como Museu de arte⁴⁹ sem a intenção de se tornar casa-museu, pois a escolha da instituição foi transformar o espaço da casa em centro cultural, portanto, não preservando as características arquitetônicas do edifício, bem como seus ambientes internos, com objetos e mobília. “Entendeu-se que a memória de Lasar Segall já estaria preservada por meio de seus acervos (obras artísticas, documentos, fotografias) e não através de sua residência.” (NASCIMENTO, 2012, p. 15) O museu se caracteriza

mais pelo aspecto histórico do que como exemplar de uma antiga casa modernista.

Seguindo esse pensamento, Huyssen (1994, p. 36) observa que no atual cenário do museu, a ideia de um templo com musas foi enterrada, surgindo no lugar um espaço híbrido entre a diversão pública e uma loja de departamento. Completa (1994, p.53)

O novo museu e as novas práticas de exposição adaptaram-se à mudança de perfil dos frequentadores. O espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, superproduções e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural. No mundo pós-moderno foram acrescentados a essa venerável técnica museica novos propósitos, salientados pelo mise-en-scène espetacular e, obviamente, pelo grande sucesso de público. A demanda por objetos auráticos, por personificações constantes, pela experiência do 'fora de série' tem sido fator-chave da museofilia.

O Museu Lasar Segall foi idealizado por Jenny Klabin Segall – viúva do artista que

[...] inicia o trabalho de autenticação de obras não assinadas, ao mesmo tempo em que cuida da conservação das obras deixadas pelo artista, com vistas à criação de um museu. Auxiliada pelos filhos Mauricio Segall e Oscar Klabin Segall e pelo amigo Luis Hossaka, coordena várias exposições póstumas de Segall na Europa e em Israel, entre 1958 e 1962, cumprindo seu objetivo de reintroduzir seu nome no panorama artístico internacional. (Museu Lasar Segall)

E assim foi criado, como uma associação civil

sem fins lucrativos, em 1967.

O MLS (Fig. 47) é aberto à visitação pela primeira vez em 1963. Dois anos depois, as instalações são franqueadas ao público, com funcionamento ainda precário. Em 1967, com o falecimento de Jenny, os filhos Maurício e Oscar prosseguem as reformas. Uma exposição de trabalhos de Segall marca simbolicamente a inauguração do museu, que se constitui pela criação da Associação Museu Lasar Segall, em 27 de fevereiro de 1970. Em 1973, é definitivamente aberto. De início, uma ala da residência e o ateliê do artista são adaptados para esse fim.

Figura 47: Fachada MLS

Fonte: Foto elaborada pela autora.

O espaço com entrada na Rua Berta (Fig. 48) expõe obras do artista plástico lituano radicado no Brasil. Atua também como centro de atividades culturais, com visitas monitoradas, cursos nas áreas de literatura, gravura e fotografia, exposições e projeção de filmes. Abriga, ainda, uma ampla biblioteca especializada na arte dos espetáculos e fotografia.

Figura 48: Entrada do MLS

Fonte: Foto elaborada pela autora.

O tombamento prevê que poderão ser feitas intervenções internas para ajustes ou modernização das instalações e inclui as alterações já executadas na edificação. Estabelece ainda que deverá ser mantida configuração espacial determinada pela relação entre edificação, jardins com cobertura pergolada, passeios e pátio interno em frente ao atelier (Fig. 49). Já a vegetação poderá ser substituída, com algumas restrições a serem observadas.

Em 1985 o Museu foi incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória, integrando hoje o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM do Ministério da Cultura, como unidade especial.

Em dezembro de 2013, o museu foi fechado para reformas estruturais, com obras no telhado, instalações elétricas, climatização e sistema de segurança. O Museu Lasar Segall recebe o tombamento definitivo de sua coleção – o acervo que compõe a coleção foi inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes, conforme aviso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Figura 49: Museu, jardim e ateliê.

Fonte: Foto elaborada pela autora.

Essa transformação pode ser entendida como se referindo à mudança de papel do museu, antes como um local conservador-elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura (e agora) como cultura de massa, como um lugar de mise-en-scène espetacular e de exuberância operística. (HUYSEN, 1994)

De acordo com a análise, a casa vivida, como veremos na setorização do diagrama da instituição, não foi mantida. Materiais, ambientes, ou seja, a casa em si foi alterada para receber o museu, portanto, não se trata de uma casa-museu, mas de um Museu de arte, conseqüentemente não faz parte da categorização do DEMHIST. A casa era a personagem coadjuvante junto com o artista e sua coleção.

CASA VIVIDA: MUSEU LASAR SEGALL

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- ÁREA ÍNTIMA
- ÁREA SOCIAL
- ÁREA DE SERVIÇO
- ÁREA DE TRABALHO
ESCRITÓRIO
- CIRCULAÇÃO ÍNTIMA
- CIRCULAÇÃO SOCIAL
- CIRCULAÇÃO SERVIÇO
- ATELIÊ
- JARDIM

3.3. Colecionismo doméstico: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

Localização:

Rua Portugal, 43 – Jardim Europa/ SP.

Ocupação:

1950: Propostas de diversos profissionais;

1955 -1959: Projeto da casa e construção, Arquiteto Alfredo Ernesto Becker;

1978: A Fundação Ema Klabin é oficialmente registrada;

1994: Ema falece;

1997: Início da catalogação da coleção.

Abertura ao público:

2007

Proposta Museológica:

1999: *Casa-Museu de Colecionador*, onde são conservados, pesquisados e difundidos os seus três elementos indissociáveis: a casa e sua ambientação original, a coleção em si e a personalidade da colecionadora.

2015: A Fundação Ema Klabin tem por missão salvaguardar, estudar e divulgar a coleção, a residência e a memória de Ema Klabin, visando à promoção de atividades de caráter cultural, educacional e social, inspiradas pela sua atuação em vida, de forma a construir, em conjunto com o público mais amplo possível, um ambiente de fruição, diálogo e reflexão. Em suas atividades, a Fundação buscará, ainda, destacar a atuação da Família Klabin-Lafer na urbanização da cidade de São Paulo e no desenvolvimento econômico e industrial do país.

Instituição:

Instituição privada – Fundação

Diretor/ Técnico Responsável/ Curador:

Paulo Costa

Coleção:

Artes visuais, artes decorativas, arte religiosa, objetos arqueológicos e etnográficos; objetos de uso doméstico e de uso pessoal; biblioteca.

Residência:

Edificação e seu entorno; ambientação original; jardim; orquidário.

Memória:

Arquivo pessoal (documentos, fotografias e depoimentos); trajetória pessoal e familiar; atuação como empresária, mecenas e filantropa; atuação da família Klabin-Lafer no desenvolvimento industrial.

Serviços disponibilizados ao público:

Recepção, acervo e pesquisa, ação educativa, cursos e parcerias; artes visuais, espetáculos, eventos – programação cultural.

Tipo de atividades:

Curadoria, administrativo, acervo e pesquisa, ação educativa, cursos e parcerias, artes visuais, espetáculos, eventos, divulgação.

Intervenções no edifício:

2005 – Reforma e adaptação da casa e recuperação do jardim, Fundação.

2014 – Rampas para acessibilidade, captação de água da chuva, Fundação.

Tombamento:

A casa não é tombada. É uma instituição sem fins lucrativos, declarada de utilidade pública federal.

Área do terreno:

4.000 m²

Área construída:

900 m², projetada e construída pelo engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker (anos 50)

Documentação gráfica:

Projetos, fotos e materiais fornecidos pela Fundação

É dentro d'ella que se vive e ama, que se espera e trabalha; é dentro d'ella que se agrupam os nossos affectos mais santos, as nossas mais queridas recordações; n'ella se educam as gerações futuras; d'ella partem as boas ou más inspirações que movem e agitam sociedade. (Virginia Treves, 1882. In: *Renovação Museográfica Museu Casa de Rui Barbosa*.)

Em 1953, Ema Klabin encomenda estudos para sua nova casa. Dentre os estudos estão os desenhos do arquiteto Gregori Warchavchik que era um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas no Brasil, mas o projeto escolhido em 1954, para o imóvel localizado na Rua Portugal, em São Paulo, foi o do engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker, que havia projetado e construído diversas residências no mesmo bairro. A casa reuniria aspectos clássicos e modernos, refletindo sua personalidade e abrigando sua coleção, seu desejo.

O crescimento da cidade de São Paulo, alçada ao posto de liderança econômica do país, seria marcado pelas celebrações do IV Centenário e inauguração do Parque do Ibirapuera. Além da consolidação da arquitetura moderna brasileira, novas instituições culturais, como o Museu de

50. A ideia era criar bairros de alto padrão para a crescente burguesia cafeeira da cidade, nas áreas rurais e afastadas do centro, aplicando o conceito de cidade-jardim inglês. Hugo, SEGAWA. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. p. 22.

Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna e a Bienal de Arte, alçavam repercussão internacional. (COSTA, 2014, p.5)

O terreno, de quase 4.000 m², faz parte do Jardim Europa, loteamento de alto padrão projetado pelo engenheiro-arquiteto Hipólito Pujol Jr. no final da década de 1920, nos mesmos moldes das cidades-jardim britânicas do contíguo Jardim América, projeto do urbanista inglês Barry Parker⁵⁰. Em sua proximidade, hoje estão outras duas instituições culturais, o MUBE – Museu Brasileiro da Escultura e o MIS – Museu da Imagem e do Som.

Iniciaremos nosso estudo pela colecionadora, natural do Rio de Janeiro, 1907, Ema Gordon Klabin. Filha de Hessel Klabin e Fany Gordon Klabin, imigrantes lituanos vindos para o Brasil na última década do séc. XIX. Seu pai, naturalizado brasileiro em 1923, foi um empresário que se distinguiu no desenvolvimento da indústria do papel e da celulose no país. Foi educada no Brasil e na Europa (Alemanha e Suíça) onde residiu durante a Primeira Guerra Mundial, elegendo a cidade de São Paulo para viver.

Além da atividade empresarial, assumida em 1946, com a morte de seu pai, Ema dedicou-se a inúmeras atividades filantrópicas e assistenciais, dentre as quais se destaca o papel desempenhado na construção do Hospital Israelita Albert Einstein em São Paulo.

Ema Klabin, apreciadora de música e de arte, teve uma significativa atuação na vida cultural da cidade, com participação nos conselhos de instituições culturais, além de promover artistas, participar de leilões beneficentes em prol das entidades que apoiava e realizar concertos em sua própria casa com artistas de renome. Viajava muito e as escolhas para o projeto da casa (Fig. 50) tiveram a sua participação direta, por exemplo na fachada, que

apresenta propriedades do Palácio de Sanssouci, na Alemanha, como o uso das linhas retas (Fig. 51).

Figura 50: Fachada interna da casa de Ema Klabin, São Paulo

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Figura 51: Fachada do Palácio de Sanssouci, Alemanha

Fonte: Catálogo da exposição "A casa da rua Portugal".

A coleção de Ema revela, de um lado, uma parte significativa da história social do período abrangido e, de outro, sua própria trajetória pessoal, como uma mulher inovadora e independente, mas apegada à tradição.

51. CURY, Marília Xavier. Análise de exposições antropológicas. Subsídios para uma crítica. In: ENANCIB, XIII, 2012, Rio de Janeiro. Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciências da Informação - A informação na sociedade em rede para a inovação e o desenvolvimento humano. Rio de Janeiro: ANCIB, 2012. v. 1. p. 3-4.

52. Planta, como desenho que representa a projeção horizontal de um edifício, de uma cidade, etc. CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos A.C. Dicionário visual da arquitetura brasileira. São Paulo: Edart-São Paulo, 1972. In: SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. 2 ed. Ver. Amp. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS. 1998. p. 34.

Há uma ressalva a ser feita quanto à relevância que as exposições têm nas ações de comunicação em todo e qualquer museu. Por meio das exposições – não somente, mas fundamentalmente – as coleções museológicas, patrimônio musealizado, é colocado em mise-en-scène para o público, por meio de articulações conceituais estruturadas em narrativas postas à disposição do público de museu para recepção. As narrativas são construções dadas pelos objetos museológicos correlacionados entre si em um espaço dado. As amarrações que permitem compreender como a articulação conceitual manifesta pelos objetos propõem determinados sentidos prescindem de outros elementos (a linguagem de apoio) e recursos (como delimitação espacial/circuito, mobiliário etc.). (CURY, 2012, p. 2)⁵¹

Neste estudo de caso, podemos ver a semelhança com as *Period Rooms*, onde cada ambiente apresenta uma característica determinada pela moradora e seu arquiteto, “[...] a mise-en-scène – à semelhança do uso teatral ou cinematográfico – tem um papel significativo no ‘cenário’ do museu. [...] Expografia é a práxis da exposição como estratégia de comunicação em museu”. (CURY, 2012, p. 2) Alterações foram realizadas em planta⁵² para a construção, com cerca de 900m² (1955-1961), a fim de abrigar a coleção reunida por D. Ema, como até hoje é chamada a proprietária da casa. A edificação não possui um estilo definido, comum nas outras residências da época, unindo elementos clássicos – como os arcos plenos nas portas e janelas externas e molduras – com elementos modernos, notadamente, nos materiais de acabamento utilizados.

O homem detém-se frente à porta. Introduz a chave na fechadura, a faz girar, empurra e entra. Logo, volta a fechar a porta. O homem ingressou em sua casa. Penetrou no seu ambiente próprio e familiar, onde se reconhece. Sente-se isolado do mundo como se defendesse a si próprio dentro de sua carcaça, sente-se na intimidade. (MIGUEL, 2003, p.21)

A porta torna-se um símbolo que separa o público, a rua, do privado, a casa, característica da tipologia introspectiva. O programa de necessidades da residência compreendeu um único pavimento, que se organizava ao longo de uma galeria semicircular, voltada para a face norte, e o jardim, projetado por Burle Marx, em torno do qual se distribuíam todos os outros cômodos. Apesar da escala monumental (pé direito de quase cinco metros), a residência possuía poucos ambientes.

Retomando Lemos (1976, p. 15-16), o esquema tradicional de uma moradia teria três zonas: estar (lazer em geral, visitas); repouso noturno (dormir, repousar, higiene pessoal, necessidades fisiológicas, que também podem aparecer na zona de estar, e vida sexual dos casais); e serviço (trabalho culinário, armazenamento de alimentos, refeições, que também podem situar-se na zona de estar, lavagem e limpeza gerais etc.).

E, seguindo essa divisão, percorremos a casa e o museu, através do acesso principal ao interior da residência – zona estar/social – que acontecia pelo pórtico, até o vestíbulo ou hall de entrada em formato circular (Figs. 52 e 53), composto por chapelaria e lavabo. Sua decoração era feita com palha indiana nas paredes (substituída em 1999, pelo curador Paulo Costa, pois a casa ficou fechada durante os três anos após a morte da proprietária) e piso de mármore. A seda, nas paredes da chapelaria, também foi

trocada por pintura. A diversidade do seu acervo foi representada logo nesse primeiro ambiente da casa. Hoje, algumas visitas iniciam por esse ambiente, que deixou de ser a entrada principal. As pessoas sentem-se guiadas por D. Ema.

Figura 52: Entrada principal

Figura 53: Hall de entrada

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

No mesmo nível do *hall* de entrada, localiza-se a zona de repouso noturno/íntima, com os dormitórios da casa. As duas suítes de hóspedes apareciam com seus closets e salas para as malas. A suíte, que estava à direita da entrada, tinha como tema abacaxis (lustres, papel de parede) e era designada às damas de companhia ou enfermeiras de sua irmã, quando a visitava em São Paulo. A sala já foi depósito e sala multiuso, atualmente é sala da administração do museu.

A suíte, posicionada do lado esquerdo e destinada a Eva, sua irmã, é pintada de azul, como em sua casa no Rio, com a tela *Rio de Janeiro*, de Tarsila do Amaral, de 1923, fazendo uma referência à sua cidade (Fig. 54). Esse dormitório era o menos iluminado, pois Eva era notívaga. No banheiro, o azulejo preto e branco combinava com as louças verdes, marca característica dos interiores nos anos 1950 (Fig. 55). Esses ambientes encontram-se intactos e fazem parte da visitação.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Figura 54: Dormitório de hóspedes de sua irmã, Eva

Figura 55: Banheiro de Eva

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Seguindo em frente, encontra-se a antessala do dormitório de Ema, com o toucador com telas e esculturas de artistas brasileiros, como Cândido Portinari, entre outros (Fig. 56). A lareira (Fig. 57), que aparece em diversos ambientes da casa, ajudava a compor o dormitório, bem como as varandas com orquídeas. O quarto da personagem com seus pertences, sua vida, tornam-se o ponto de intimidade maior, local em que o receptor/ visitante aproxima-se de fato do dono da casa.

Figura 56: Vestíbulo

Figura 57: Dormitório Ema

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Antes de entrar no banheiro há um lavatório (inspiração nos navios e ainda possível de se observar) para Ema lavar o rosto antes de se olhar nos

53. O termo PNE, Portadores de Necessidades Especiais, foi oficialmente alterado para PcD, Pessoas com Deficiência, em 03/11/2010 pela Portaria 2.344/2010 da Secretaria dos Direitos Humanos. Este termo PcD já era utilizado mundialmente. Disponível em: <http://pessoascomdeficiencia.com.br/site/>. Acesso em 20 de jan. 2018.

espelhos do banheiro, que tinham formato circular, com paredes de vidro branco e piso de mármore branco aquecido, decorado com carpas, além dos metais e toalhas. Também existia a separação entre as cabines para ducha, bidê e vaso sanitário (Figs. 58 e 59). Esse complexo da intimidade da colecionadora está aberto à visita guiada. Apenas o seu *closet*, tornou-se reserva técnica.

Figura 58: Banheiro principal

Figura 59: Banheiro Ema

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Descendo alguns suaves lances, a galeria (Fig. 60), ainda parte da área de estar, em formato semicircular, inspirada no Palácio de Versalhes que, do lado oposto aos dormitórios direciona-se para a área social da residência, composta pela biblioteca à frente, sala de jantar, com vista para um pequeno pátio interno, e o salão principal, com a sala de música. Ambiente hoje de difícil acesso às PcD⁵³, pois ainda não possui adaptações.

Figura 60: Galeria com o acervo

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

A biblioteca (Fig. 61), em estilo inglês e com lareira, contava com um acervo de mais de três mil volumes (não possuía escada). Era seu local predileto, onde preservou revistas de decoração do período em que planejou e construiu sua casa, fato que contribuiu para a especulação de que ela participou ativamente da distribuição das peças de sua coleção.

Figura 61: Biblioteca

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

D. Ema, como muitos colecionadores particulares, procurou cercar-se em seu ambiente doméstico das coisas que apreciava. Seguindo basicamente seu gosto pessoal, sem a preocupação de formar uma coleção com um tema específico, os ambientes de sua casa foram sendo preenchidos, ao longo de mais de quatro décadas, com cerca de 1500 peças dos mais diversos períodos, técnicas e procedência.

Seguindo o percurso, a sala de jantar (Fig. 62), na zona de estar, revelava o interesse da proprietária pela arte brasileira do período colonial e imperial, com destaque para as talhas do Mestre Valentim da Fonseca e Silva, vindos da Igreja de São Pedro dos Clérigos, do Rio de Janeiro, demolida em 1943, além de arte sacra, naturezas-mortas etc. Talhas essas que foram reformadas e aplicadas como portas para apoio da sala. No museu, a mesa

está posta, à espera dos convidados. Os jantares eram organizados desde o cardápio até a posição dos convidados à mesa em um caderno, também exposto. Para encerrar a composição, o ambiente abre-se ao jardim de inverno com uma fonte italiana.

Figura 62: Sala de jantar

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

No grande salão da casa (Fig. 63), com abertura para o jardim e para o jardim de inverno, onde Ema reunia amigos e familiares, estão as peças de maior importância na residência, cada uma com seu lugar determinado em projeto, inclusive através de nichos para exposição. A sala de música (Fig. 64) está ao lado do salão, com piano e telas do artista russo Marc Chagall, em referência à Ópera de Paris, pintada por ele. Cortinas servem de proteção para as peças expostas.

Figura 63: Sala de estar

Figura 64: Sala de música

Fonte: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Ainda seguindo a classificação de Lemos, a zona de serviços dividia-se em duas: uma junto à casa, com acesso pela sala de jantar e galeria, que compreendia a antecopa, a copa, a cozinha, além da lavanderia e rouparia, com acesso externo (pátio de serviço); a outra, em um anexo fora dela, com garagem, três dormitórios e banheiros ligados também por um pátio interno. No porão estavam a adega e os depósitos. Todos esses ambientes foram alterados pela curadoria. Por que ocupar com atividades administrativas do museu, a área de serviço da casa? Como a sociedade se organizava a partir desses espaços? Sobre isso, Emanuela Scarpellini, membro do ICOM-Itália, comenta

Inicia-se com uma descrição de uma cozinha nobre do século XIX, [...] com sua característica divisão entre espaço de representação (sala de comer), com móveis finos, decoração, referências constantes aos brasões da nobreza, e o espaço propriamente da cozinha, lugar de trabalho utilizado apenas por serviços. Desse modo assiste-se a uma evidente diferenciação espacial ligada à hierarquia e ao *status* social: de um lado os aristocratas donos da casa, de outro os serviçais, principalmente do sexo feminino. (2015, p. 1)

Essa abordagem aparece na casa de D. Ema e que, por escolha da curadoria, está invisível. A sala de jantar privilegiou sua mesa posta com identificação de lugares pela moradora e seus cardápios de grandes jantares. E a intenção dono? E a comida? Seria um atrativo para a visita?

Tanto os objetos da família, como os alimentos podem reconstruir cenas da vida cotidiana, incluindo as referências da cozinha, dos utensílios, como das receitas antigas. A ideia de imersão no passado

pode ser vista em algumas casas-museus, com a valorização da cozinha e áreas de serviços.

Continua a autora, do ICOM-Itália, propondo uma análise de algumas cozinhas de casas-museus na Itália. Como nos exemplos do Brasil (em sua maioria), existe uma diferença nas casas rurais onde a cozinha é o centro com seu fogão aceso, aberta para os demais cômodos da casa e, as casas burguesas, onde se apresenta, de certo modo, como espaço fechado às visitas externas. Somente a partir dos anos 1960, com a chegada da sala de jantar ou estar nas casas de campo, é modificada a parte da percepção da cozinha como um lugar “baixo” da casa. A proposta de certos museus europeus, como no Museo di Casa di Zela, é uma visita-narrativa, com a cozinha presente no seu percurso no tempo, como máquina de reprodução da vida.

Na casa-museu estudada, a lavanderia, tornou-se um espaço destinado à pesquisa, com uma mesa e prateleiras de apoio; a circulação de serviços, utilizada somente por funcionários; e a cozinha com seus azulejos característicos da época (anos 1950) e seu mobiliário planejado também está ocupada por funcionários do museu – áreas administrativas –, deixando para trás os hábitos de sua moradora, um caminho da história. A área anexa de serviços, ocupada enquanto casa por funcionários, composta por lavanderia, dormitórios, sanitário e depósitos, junto à garagem, hoje está praticamente abandonada – ocupada por funcionários de serviços gerais do museu.

O jardim (Fig. 65), desenhado por Burle Marx, dava acesso a todas as áreas da residência. Lago com peixes, estufa com orquidário, caminhos floridos e esculturas em pedra está recuperado. Local de descanso da moradora. Quando da transformação para casa-museu essa área externa abrigou espaços para a realização de eventos culturais e empresariais

na área coberta criada com equipamento de som e iluminação, banheiros e apoio. A área descoberta pode ser utilizada para realização de eventos (que incluem a visita ou não).

Para Miguel (2003, p. 24-25):

A palavra lar é uma corruptela de lareira. A lareira primitiva que faz do seu fogo o elemento inseparável da cabana rústica. O fogo que reúne ao seu redor todos os integrantes de um laço familiar, sendo, figurativamente, um manto que aquece e une todos num mesmo instante.

O fogo como sendo o elemento principal, o espírito do corpo de uma casa, nessa casa-museu foi deixado de lado? Para a instalação da administração com área para funcionários e documentos foi utilizada a zona de serviços da residência, como comentado. Havia uma preocupação com relação às lareiras, em levar o elemento fogo para diversos ambientes da casa que, na adaptação para museu, ficou em segundo plano.

A área de serviços junto a casa foi transformada em administração, de acordo com os recursos de conservação. A coleção foi mantida onde sua moradora a deixou, tornando o ambiente ainda mais familiar.

A equipe da Fundação vem realizando pequenas adaptações externas para acolher eventos (piso em pedra e cobertura plástica com estrutura metálica), juntamente com outras necessidades básicas para a instituição, como sanitários (na garagem) e área de apoio para eventos na antiga estufa (Figs. 66 e 67).

54. A Fundação nasceu do desejo da colecionadora Eva Klabin de legar seu precioso acervo reunido ao longo de sua vida – um dos mais importantes acervos de arte clássica dos museus brasileiros, com mais de mil peças, procedentes de quatro continentes e cobrindo um arco de tempo de quase cinquenta séculos – à cidade do Rio de Janeiro. Criada em 1990, um ano antes do falecimento de sua idealizadora e instituidora, a Fundação Eva Klabin foi concebida como um centro de cultura artística, histórica e científica, com a finalidade de criar e manter um museu que abrigasse sua coleção, além de desenvolver outras atividades culturais como exposições, ciclos de conferências, cursos, palestras, concertos musicais e publicações. Instalado na residência que Eva viveu por mais de trinta anos, o museu é um exemplo, por excelência, da tipologia casa-museu. ARAÚJO, Marcelo Mattos e HERKENHOFF, Paulo (apresent.). *Universos Sensíveis: as coleções de Eva e Ema Klabin*, p. 25.

Figura 65: Jardim com adaptações arquitetônicas

Figura 66: Cobertura

Figura 67: Acessibilidade

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

A casa foi construída com paredes duplas e portas de correr por dentro delas que impedem a entrada de calor e som. Possuía piso aquecido por serpentinas de cobre, banheiros com revestimento de vidro colorido (inclusive curvo) nas paredes, papéis de parede, azulejos importados, sistema de campainhas em todos os ambientes, iluminação indireta através de sancas de gesso no forro, abajures, características do modernismo. No revestimento externo foi utilizada a pedra mineira. A decoração ficou por conta do italiano Terry Della Stuffa, também responsável pela distribuição e adaptação das peças nos ambientes da casa dos estofados desenhados, com o auxílio da proprietária.

Quando não houve mais espaço em sua casa para abrigar novas peças, dedicou-se à construção de uma residência de veraneio em Campos do Jordão, São Paulo (1970). No final de sua vida, e não tendo herdeiros diretos, preocupou-se com o destino de sua coleção e, como sua irmã, Eva Klabin Rapaport fizera no Rio de Janeiro⁵⁴, criou a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin como um novo museu aberto à visitação pública (2007).

A coleção de Eva era organizada por tema, seguindo fielmente o modelo das *Period Rooms*; a de Ema misturava os temas, ao contrário de suas personalidades – descontraída e mais séria,

respectivamente. Eva precisou adaptar, a partir de uma reforma, sua casa para abrigar as obras, enquanto Ema projetou a casa, especialmente, para a sua coleção e, à medida que adquiria novas peças, era auxiliada por seu decorador. A casa-museu de Eva preservou sua autenticidade, haja vista o closet com suas roupas e acessórios, diferente de Ema (as paredes do seu dormitório em azul são reproduzidas na casa de sua irmã, em São Paulo).

Ema criou seu próprio gabinete de curiosidades. Como já mencionado, coleções que se espalharam pela Europa no século XIX, como processos de germinação de uma cultura de exposições – visual e científica, e ganharam os nomes de Gabinetes de Curiosidades, Câmaras de Maravilhas, Museus entre outros (BARBUY, 2008).

Completa Barbuy (2008, p. 245)

Possibilitando-nos uma incursão no universo a um tempo material e simbólico das coleções reunidas por homens curiosos, que, animados a compreender o mundo que os cercava, lançaram-se, por anos e anos, à busca daqueles elementos materiais que, em sua visão, poderiam encerrar as chaves do mistério da criação divina e, ao mesmo tempo, estimulá-los à criação humana.

A coleção de propriedade do coronel Joaquim Sertório, um rico comerciante, tornou-se um museu privado da cidade de São Paulo, ganhando relevância no contexto brasileiro na segunda metade do século XIX. Suas peças foram doadas ao Estado em 1890, pelo conselheiro Francisco de Paula Mayrink, que adquiriu o prédio onde Sertório residia com suas coleções. Essa doação foi o embrião da criação do Museu Paulista, que seria inaugurado em 1895. Podemos comparar a organização de Ema Klabin, em

certa medida, com a do exemplo acima mencionado. Ordenação, classificação, educação – formação da Fundação.

É preciso explicitar o modo como a sociedade em questão traça a fronteira entre o visível e o invisível. A partir daí, é possível compreender o que é significativo para uma dada sociedade, quais os objetos que privilegia e quais são os comportamentos que estes objetos impõem a colecionadores (POMIAN, 1984, p.53).

Registrada, oficialmente em 1978, a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin é uma instituição sem fins lucrativos, declarada de utilidade pública federal, que tem por objetivos a promoção e a divulgação de atividades de caráter cultural, artístico e científico, transformando a área da residência de Ema Klabin em museu aberto à visitação pública – casa-museu.

Os trabalhos de catalogação do acervo foram iniciados em 1997, três anos após o falecimento de Ema Klabin, e possibilitaram uma compreensão das peças e sua história. O acervo pode ser dividido em: Antiguidade Clássica, Arte Africana, Arte Brasileira (séculos XVIII e XIX), Arte Europeia, Arte Moderna Brasileira, Arte Oriental, Arte Pré-Colombiana, Artes Decorativas, Mobiliário e Prataria.

Sem nenhuma alteração física maior na casa, e mais conceitual, a casa deixou de ser casa, tornou-se representação da casa. (MENEZES, 2002) Transformou-se em museu e passou a ser visitada como museu, inclusive pelas mesmas pessoas que frequentavam a casa de D. Ema e que, só agora com o distanciamento (conceitual) criado, passaram a se interessar por conhecer a casa que até então não despertara atenção consciente.

No museu, os valores são cognitivos e documentais. As pessoas visitam para saber o que é

uma casa, não mais a casa da colecionadora (1950), para entender sua experiência anterior e tirar prazer e referências de tudo. Assim, o público é atraído para esse espaço como se fosse amigo próximo de Dona Ema. Ele descobre a possibilidade de imaginar como teria sido a vida na casa. A cenografia não foi criada, mas está lá como era na residência.

Deste modo, o museu – e sua equipe de profissionais – é uma instituição produtora de exposições. Em síntese, parte do conhecimento existente sobre o acervo desenvolve uma lógica conceitual, organiza os objetos museológicos associados a elementos contextualizadores (tendo um espaço físico como balizador dessa ordem) e, segundo Marília Xavier Cury (2005, p. 367), “cria seus modelos de representação para comunicar conhecimento.”

O espaço expositivo da casa-museu apresenta os objetos da colecionadora em seus lugares de origem, na sua maioria, e alguns trocados de lugar em razão da circulação dos visitantes. Os tapetes foram mantidos e o percurso pela residência não é feito com proteção nos sapatos. O acesso principal à instituição acontece através da área de serviços da casa, hoje adaptada.

Visando à divulgação de seu acervo, a Fundação abre espaço para estudantes, professores, pesquisadores e profissionais. A coleção está catalogada em uma base de dados informatizada e inclui a correspondência pessoal, a documentação sobre a aquisição dos acervos, convites, cartões, agendas, cadernos, programas de espetáculos, documentos pessoais, folhetos de turismo, documentação sobre a construção da casa e documentação sobre a participação de Ema Klabin em instituições e empresas, além das fotografias pessoais.

O museu também dispõe de um programa

55. Restauro ou restauração, no seu sentido *lato*, pode ser compreendido como "[...] qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana[...] no campo da arquitetura e urbanismo, o restauro deve ser considerado, além do próprio significado simbólico da preservação de uma determinada cultura, de uma sociedade específica e naquele tempo anunciado, algo que se distingue de ações derivadas também de razões práticas." In: Cesare BRANDI, *Teoria da restauração*, p.25.

específico para a visitação de grupos escolares com trabalhos dirigidos, além de atividades culturais que incluem apresentações musicais, palestras e oficinas artísticas. A antiga garagem está sendo utilizada como sala de aula e a caldeira foi transformada em sala da direção dos projetos culturais, tornando-se um centro cultural de aperfeiçoamento de pessoas, pois está comprometido com a difusão do conhecimento em um ambiente informal e extra-acadêmico.

Os objetivos das casas-museus devem incluir o desenvolvimento de normas para a conservação, restauração⁵⁵ e segurança desses espaços, bem como ajudar a desenvolver a comunicação com outros profissionais e visitantes. Outras preocupações deveriam ser maneiras de melhorar relações com a comunidade, aumentando a visibilidade e o turismo.

É uma casa projetada e construída nos anos 1950, auge da arquitetura moderna, com um projeto em planta, materiais e acabamentos modernos e uma fachada neoclássica/ moderna. As áreas social e íntima da casa foram preservadas na passagem de espaço privado para público. As alterações apareceram na ocupação da área de serviços em razão da necessidade administrativa, bem como surgem espaços novos com cobertura e acessibilidade.

No diagrama da instituição, vemos a intenção do dono: o colecionismo doméstico com a setorização da residência projetada para abrigar uma coleção. De acordo com Paulo de Freitas Costa (2007), devemos preservar três elementos em uma casa-museu: a casa e sua ambientação original, a coleção em si e a personalidade da colecionadora. Sendo assim, a Fundação está na categorização do DEMHIST como uma Casa de Colecionador.

COLECIONISMO DOMÉSTICO: FUNDAÇÃO CULTURAL EMA GORDON KLABIN

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- ÁREA ÍNTIMA
- ÁREA SOCIAL
- ÁREA DE SERVIÇO
- ÁREA DE TRABALHO
ESCRITÓRIO
- CIRCULAÇÃO ÍNTIMA
- CIRCULAÇÃO SOCIAL
- CIRCULAÇÃO SERVIÇO
- JARDIM

4. ÁREA SOCIAL

4. ÁREA SOCIAL

“A sala de visitas, também chamada de sala de estar, é um local de convivência e, ao mesmo tempo, de distribuição. É através da sala que temos a conexão entre as diversas áreas de uma casa: a área social, a área doméstica e a área íntima.” (MANCUSO, 2014, p. 18) No Capítulo IV percorreremos a área social (sala de estar, jantar, jogos, lavabos) com o programa do museu do Museu da Casa Brasileira. A casa representada, como o Solar da Marquesa de Santos – Museu da Cidade de São Paulo e a Expografia na Casa de Vidro.

4.1. Programa do museu: Museu da Casa Brasileira

Localização:

Avenida Brigadeiro Faria Lima, 2705 – Jardim Europa/SP

Ocupação:

1942-45 – Construção do Solar Neoclássico, projetado Wladimir Alves de Souza.

1968 – Renata doou o imóvel para a Fundação Padre Anchieta, que cedeu o prédio em comodato à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

1970 – O MCB foi criado como Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, membro da rede de museus do Governo do Estado, vinculado à Secretaria da Cultura.

1971 – Ganhou Sede provisória em um antigo sobrado da Alameda Nothmann.

1972 – Sede definitiva

1976- Concluída uma ampla reforma para o melhor aproveitamento museológico do espaço e adaptação à nova sede.

1986 – Prêmio Design MCB

1992 – Sociedade de Amigos do Museu da Casa Brasileira

1997 – Projeto Música no Museu

2011 – Obras da Fundação Crespi-Prado entram em comodato no MCB

Abertura ao público:

1972, na sede do Solar

Proposta Museológica:

O Museu da Casa Brasileira (MCB), instituição da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, dedica-se às questões da morada brasileira pelo viés da arquitetura e do design. Por meio de concurso, a instituição tem o objetivo de incentivar a produção brasileira no segmento e com o projeto Casas do Brasil, resgatar e preservar a memória sobre a diversidade de morar do brasileiro.

Instituição:

O Museu da Casa Brasileira (MCB) é uma instituição pública, pertencente à rede de museus estaduais, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo.

Diretor geral:

Miriam Lerner

Coleção:

Acervo arquivístico – Equipamentos da Casa Brasileira – Arquivo Ernani Silva

(Fichário traz 28 mil fichas contendo relatos de viajantes, literatura ficcional, inventários de família e testamentos que revelam hábitos culturais da casa brasileira).

Acervo museológico – Duas exposições de longa duração: Remanescentes da Mata Atlântica & Acervo MCB (painéis fotográficos e textuais) e A Casa e a Cidade (Coleção Crespi-Prado)

Residência:

Edificação e jardim.

Memória:

A Coleção Crespi-Prado mostra o uso residencial do imóvel que hoje abriga o museu, construído entre 1942 e 1945, bem como sua inserção em um território da cidade que testemunhou grandes transformações urbanas na primeira metade do século 20. Composta por obras que pertencem à Fundação Crespi-Prado e estão em comodato no MCB desde 2011, a ocupação do interior é retratada por fotografias, móveis e objetos que revelam hábitos do casal, como o de oferecer célebres jantares e colecionar objetos de arte como porcelanas e pratarias de diferentes regiões do mundo, ao lado de obras de Di Cavalcanti, Portinari e Brecheret.

Serviços disponibilizados ao público:

Recepção, acervo e pesquisa, ação educativa, cursos e parcerias, artes visuais, espetáculos, eventos – programação cultural.

Tipo de atividades:

Curadoria, administrativo, acervo e pesquisa, ação educativa, cursos e parcerias, artes visuais, espetáculos, eventos, concurso, divulgação.

Intervenções no edifício:

Anos 70 e 90 reformas foram propostas para atender às necessidades do museu.

Tombamento:

Res. 07/04 – detalhamento e complementação da área dos jardins;

Res. 05/91 – área dos jardins;

Res. SC 02/86 – tombamento ambiental, pelo CONDEPHAAT, da área dos jardins.

Área do terreno:

15.000 m²

Área construída:

1.200 m²

Documentação gráfica:

Projetos fornecidos pela Fundação

[...] uma abordagem específica do homem frente à realidade, cuja expressão é o fato de que eles selecionam alguns objetos originais da realidade, inserindo-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades. (MENSCH, 1994, p.11-12)

O Museu da Casa Brasileira (MCB) é uma instituição pública, pertencente à rede de museus estaduais, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo. O programa do museu com o MCB e sua divisão de espaços e escolha de objetos foi selecionado para mostrar sua configuração na transformação para o museu, iniciando o percurso pela casa.

As elites paulistanas estavam deixando os bairros antigos (Campos Elíseos, Luz e, posteriormente, Avenida Paulista) em direção aos “bairros-jardins”, regiões privilegiadas por seu traçado planejado.

[...] foi na década de 1910 que o capital estrangeiro inverteu recursos numa ousada iniciativa de implantação de bairros novos. A cidade de São Paulo, em pleno crescimento

56. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 21 - 22.

57. Modernismo é a ruptura filosófica e prática deliberada com o passado nas artes e na literatura ocorrida ao longo do século XX e que toma forma em qualquer um dos diversos movimentos e estilos inovadores. In: Francis D. K. CHING. *Dicionário visual de arquitetura*. p.145.

58. Classicismo são princípios ou estilos característicos da cultura, arte e literatura da Grécia e Roma antigas. Ibidem, p.147.

econômico e físico com a riqueza propiciada pela exportação do café, foi contemplada com uma operação especulativa que trouxe um padrão urbanístico inédito na América do Sul. Em 1912 foi constituída, em Londres, a *The City of San Paulo Improvements and Freehold Company*, empresa organizada para lotear grandes áreas afastadas ao sul e a oeste da cidade – então em plena área rural –, com a finalidade de criar bairros de alto padrão para a crescente burguesia cafeeira.⁵⁶

Sendo assim, o arquiteto Wladimir Alves de Souza recebeu do casal Crespi Prado, o programa de necessidades que nortearia seu projeto. Casados em 1914, ele, filho de fazendeiros do café, e ela, de um industrial italiano, não tiveram filhos. Fábio e Renata mudaram-se para a nova residência em 1945.

Embora Fábio Prado pertencesse à ilustre família com amplo trânsito no meio artístico, e também dada a patrocinar movimentos a favor da modernidade, o casal optou pelas soluções passadistas, mesmo porque o luxo a que estava acostumada ainda achava-se atrelado inapelavelmente à vida de dantes, ao ecletismo, ao academismo, às porcelanas e aos cristais. (2006, p. 12)

O partido adotado previu um corpo central assobradado, ladeado por duas alas formadoras de um grande pátio para recepção de veículos. Embora Fábio pertencesse à ilustre família, com amplo trânsito no meio artístico e patrocinadora de movimentos a favor da modernidade,⁵⁷ o casal optou pelas soluções clássicas (Fig. 68).⁵⁸

O projeto do edifício ia na direção contrária ao panorama arquitetônico da cidade à época, que se caracterizava por edifícios de plantas arrojadas – o que

59. Neoclassicismo é o Classicismo predominante na arquitetura da Europa, América em diversas colônias europeias no final do século XVIII e início do XIX. Caracterizava-se pela introdução e a disseminação de ordens e motivos ornamentais gregos e romanos, a subordinação do detalhe às composições simples, marcadamente geométricas, e a frequente pouca profundidade dos relevos no tratamento decorativo das fachadas. Ibidem, p. 145.

não impediu que o interior da residência adotasse os padrões de modernidade e funcionalidade de então. O edifício é constituído por um bloco central com dois pavimentos e por duas alas. Em sua construção, foram usados: alvenaria de tijolos rebocados, piso de arenito proveniente de Minas Gerais, mármore português e telhas-canal. Na decoração do solar foram usados materiais nobres e importados, desde o revestimento do piso em mármore e portas em madeira nobre aos mosaicos italianos ornamentando os banheiros. A obra foi concluída em 1945.

Figura 68: Pórtico de entrada – MCB

Fonte: MCB

A composição de estilo neoclássico⁵⁹ apresentava colunas jônicas no pavimento térreo, coríntias no superior, frontão grego na fachada principal, arcos romanos nas aberturas, além de molduras, frisos e esculturas. Portanto, determinou o pátio no centro, na entrada entre as duas alas da residência, a de serviço e a dos dormitórios, valorizando o núcleo central assobradado. O edifício possuía mais de 1.200 m² de área construída, num terreno com aproximadamente 15.000 m².

Podemos associar o projeto do Solar Prado (Fig. 69) com as linhas do Palácio Imperial de Petrópolis, com nítida influência da obra do italiano Andrea Palladio, no século XVI.

Figura 69: Solar Prado – Vista fundos

Fonte: MCB

A casa apresentava em frente à ala esquerda uma área de serviços composta por: acomodações para o mordomo, com escritório e quarto, e dormitório destinado às duas arrumadeiras dos aposentos íntimos do casal. A seguir, vinham mais dois dormitórios de hóspedes, que dividiam um banheiro, e a suíte ocupada pelo casal. O dormitório principal possuía ampla sala íntima, closet e sanitário, ligado ao vestíbulo. Toda essa área ocupava 203,30 m².

A área de recepção e de estar da família eram amplas, com um vestíbulo de 140 m², acolhendo, além do mobiliário, objetos barrocos e direcionando as pessoas para todas as áreas da residência, com decoração clássica.

Na parte assobradada o programa previu biblioteca com aparelhos de som, além de terraços com vista para o jardim onde estariam bancos. Nele, ainda haveria uma clareira central gramada, ladeada

60. Idealizado (1970) pelo então secretário da Fazenda do Estado de São Paulo, Luís Arroba Martins, no governo de Roberto de Abreu Sodré.

por mais de duas centenas de árvores, além de uma trilha para caminhadas. A televisão só viria alguns anos depois. O subsolo era destinado ao abrigo antibombardeio, conforme exigência da legislação da época (1944), para construções acima de 1.200 m².

Junto ao salão principal e sala de jantar, encontrava-se parte da área de serviços com a copa de distribuição, câmara frigorífica, lavagem de louça e cozinha. Separado por um grande hall, estava o segundo setor de serviços, com ligação ao porão e destinado aos empregados, contava com copa, vestiário, depósitos para malas, utensílios para o jardim e materiais de uso do *chauffer*. Esse setor se ligava à garagem a qual dava para uma passagem de automóveis, chegando ao pátio interno. Por fim, na frente e à direita, ficavam a lavanderia, dois dormitórios e sanitários.

O casal morou na casa por 18 anos. Após a morte de Fábio Prado, Renata Crespi se mudou da casa e, em 1968, doou o imóvel para a Fundação Padre Anchieta. A Fundação cedeu o prédio em comodato à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

Em 1970⁶⁰, o Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro foi criado, mas seu nome sofreu modificações para abranger um campo de atuação maior e, foi alterado para Museu da Cultura Paulista – Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro. O objetivo era criar um espaço dedicado a abrigar o trabalho de classificação, catalogação, exposição, conservação e restauração de móveis e objetos, considerados de valor histórico e artístico para o país, mas o nome ainda era difícil.

Em 1971, ganhou sede provisória em um antigo sobrado da Alameda Nothmann, no centro da capital, passando a se chamar Museu da Casa Brasileira. Em 1972, a instituição mudou-se para

61. MCB. Disponível em:
[http://www.mcb.org.br/
uploads/page_photos/photo/
5a04504b50e50a001b00000a/
lowres_ViniciusStasolla__19_.jpg](http://www.mcb.org.br/uploads/page_photos/photo/5a04504b50e50a001b00000a/lowres_ViniciusStasolla__19_.jpg).
Acesso em 30 jan. 2018.

a antiga residência, na Avenida Faria Lima, do ex-prefeito Fábio Prado e de sua esposa Renata Crespi.

Durante os cinco primeiros anos, o maior trabalho de constituição do Museu concentrou-se na busca de peças que compusessem o cenário da casa brasileira. O acervo *Equipamentos da Casa Brasileira, Usos e Costumes* – Arquivo Ernani Silva Bruno, está disponível aos pesquisadores, professores, estudantes e consultantes em geral no site do Museu da Casa Brasileira e em CD-ROM.

Na década de 90 o solar passou por nova reforma e o acervo do museu foi organizado em uma nova disposição espacial, seguindo critérios cronológicos. Nessa mesma época o MCB recebeu em regime de comodato parte do rico acervo da Fundação Crespi-Prado.

O Solar – MCB, hoje reduzido a 7.200 m² de área externa, é a única parte que restou da construção original na Avenida Faria Lima. A ala situada à esquerda da entrada do museu concentra o setor administrativo, com recepção, secretaria, diretoria, setor educativo e sala de reuniões. Seguindo em frente, nos antigos dormitórios de hóspedes, está, hoje, a Coleção do MCB. A exposição permanente *Releitura do acervo do MCB* abre a ala reformada do Museu e apresenta objetos restaurados, além de novas obras incorporadas (Fig. 70). (MCB)

Figura 70: Coleção MCB

Fonte: MCB⁶¹

No setor localizado à direita da entrada, situa-se a outra parte da administração que compreende: Cedoc, sala multiuso, copa, sanitário e, após a passagem de carros, depósitos e apoio ao museu. O pátio central leva à entrada e pode ser utilizado para estacionamento. No porão, está a reserva técnica.

No *hall* atual do Museu (Figs. 71 e 72), não encontramos mais remanescentes da decoração original da residência; o espaço está destinado às exposições.

Figura 71: Vestíbulo do Solar Prado

Figura 72: Hall do MCB

Fonte: MCB

No MCB a casa foi preservada diferente da sua ambientação original, para dar lugar aos espaços destinados ao museu. Parte da coleção do casal foi mantida no segundo pavimento (Fundação Crespi-Prado). “[...] a casa sofreu muitas demolições internas: foram retiradas subdivisões fundamentais para a compreensão de um museu-casa, como os quartos do casal e o de hóspedes e as toaletes, em busca de um salão mais amplo para exposições.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 54)

Essa reforma no espaço expositivo ampliou os espaços que foram destinados às exposições, o que permitiu aumento do número de peças expostas, melhoria na circulação e na acomodação dos grupos de visitantes, assim como maior fluidez e legibilidade expositiva. Toda a área expositiva recebeu um novo piso monolítico adequado às exigências de

62. Banheiro D. Renata com instalação de exposição temporária. Disponível em: http://www.mcb.org.br/uploads/post_photos/photo/5a4d225150e50a001c000020/lowres_emocao2.jpg. Acesso em 29 jan. 2018.

montagens e intensa circulação. O desenho do piso mostra o traçado original da planta dos banheiros e dormitórios através de diferenciação de textura nos locais onde originalmente estavam as paredes divisórias.

Essa ação, aliada à manutenção do único banheiro (Fig. 73) que restou da reforma empreendida pela gestão anterior (o de D. Renata) representa a sofisticação da época. Assim, o banheiro, ambiente remanescente da casa, se apresenta com seus equipamentos sanitários originais (sem objetos ligados à figura dos antigos moradores).

Figura 73: Banheiro D. Renata - MCB

Fonte: MCB⁶²

O dormitório do casal, junto com a sala, o grande salão e a sala de jantar tornaram-se cinco espaços expositivos com abertura para o terraço, como já mencionado. Onde se localizavam a antiga cozinha e a copa, encontra-se agora um restaurante com uma cobertura na varanda e com vista para o jardim. Cerca de duzentas espécies de árvores brasileiras se destacam entre a densa massa de concreto da região, fazendo com que o jardim também seja cenário para exposições externas.

63. Disponível em: http://www.mcb.org.br/uploads/post_photos/photo/548a29f6637072319a6e0000/lowres_a_casa_e_a_cidade_expografia_19.JPG. Acesso em 29 jan. 2018.

Na parte assobradada, encontra-se exposta a Coleção Crespi-Prado que traz o legado dos seus antigos moradores, Fábio Prado e Renata Crespi, no qual mesclavam o gosto pela sofisticação europeia com peças brasileiras como Portinari, entre outros (Fig. 74). Essa expografia sofreu alterações ao longo dos anos e hoje conta com murais explicativos.

Figura 74: Coleção Crespi-Prado

Fonte: MCB⁶³

Neste estudo de caso, vemos um Museu de Arte e, ao mesmo tempo, uma Casa Histórica (Fig. 75) assumindo o cenário principal e, não, a casa-museu.

As casas históricas enquanto representantes da sociedade de uma época, ou de gerações, compartilham o legado material e simbólico de grupos humanos e, assim, dos territórios onde estão localizados. A representação dos modos e costumes dos antigos moradores e os programas interpretativos desses museus proporcionam diálogos identitários com a comunidade local e mesmo com visitantes de outras localidades, uma vez que a casa,

simbolicamente, pode ser vista como um elo com a memória sentimental das pessoas. (X Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas, 2016)

A casa histórica foi preservada, mas a vida do casal, não, mesmo com alguns móveis expostos. “Apesar de utilizarem diferentes estratégias, a partir de seus projetos museológicos e museográficos, os museus têm a mesma finalidade de conservar, documentar, pesquisar e difundir os bens patrimoniais para todos os cidadãos.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 35)

Figura 75: Vista aérea do Museu da Casa Brasileira

Fonte: MCB

O museu criou e patrocina alguns eventos importantes, sempre ligados às pesquisas na área. Assim, o *Prêmio Design* do Museu da Casa Brasileira nasceu em 1986 como uma evolução natural do museu, um espaço dedicado ao mobiliário e que se tornou a mais conceituada premiação de design de produtos no país.

Em 1992, surgiu a Sociedade de Amigos do Museu da Casa Brasileira, constituída por um grupo de voluntários que trabalha para a obtenção de

recursos, visando ao desenvolvimento das atividades culturais da instituição. Entre as atividades propostas, o projeto *Música no Museu* – apresentações musicais diversificadas e gratuitas, aos domingos de manhã, surgiu em 1997.

Por meio de ações e exposições esse programa procura situar as questões do desenvolvimento de mobiliário, equipamentos do cotidiano brasileiro e arquitetura dentro do universo da cultura brasileira em toda a sua complexidade e riqueza. A equipe de educadores do Núcleo Educativo está capacitada a atender públicos de idades e formações diversas, adequando os conteúdos e as atividades de acordo com os objetivos da visita, o nível de compreensão e o interesse de cada um deles. As visitas podem ser agendadas ou espontâneas. O visitante é atraído pelo espaço em si, com o parque, o restaurante e as exposições ligadas a design e arquitetura. Com a visita, ele descobre a possibilidade de imaginar, com parte do acervo da coleção de Fabio e Renata, como teria sido a vida na casa. (MCB)

[...] conta parte da história da casa no Brasil por meio de seu acervo de móveis do século XVII e XX – importantes registros das moradas brasileiras -, que se compõe de cadeiras, canapés, mesas, camas, (com destaque para a marquesa, um móvel típico do século XIX, usado para repouso durante o dia), oratórios (usados para devoção, principalmente nas regiões rurais) e consoles, entre outros. (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 55)

Além das mostras temporárias, a instituição oferece exposições de longa duração, com móveis e objetos representativos da casa brasileira desde o século XVII e a Coleção Crespi-Prado, que mostra o antigo uso residencial do museu, a partir da trajetória

dos moradores originais, o casal Renata Crespi e Fábio Prado. O Museu possui uma área verde de mais de seis mil metros quadrados, com plantas e árvores nativas e exóticas. O espaço também recebe intervenções artísticas para apreciação do público em um restaurante.

De acordo com o DEMHIST, o Museu da Casa Brasileira não está presente em sua classificação por não se tratar de um museu-casa ou de casa-museu, como já observado. Mesmo assim, poder-se-ia encaixá-lo na categoria de Casas de Personalidades (escritores, artistas, músicos, políticos etc.), se o Solar não tivesse sido descaracterizado. Apenas o pavimento superior, que mantém o acervo dos antigos moradores da casa, abriga itens, como móveis, objetos, entre outros, de um casal público e colecionador de arte.

O museu não elimina a casa, ao contrário, convivem juntos e em harmonia desde a adaptação de uso do prédio, um necessitando do outro. Nesse caso, em particular, esse Solar poderia ser definido como uma antiga casa aristocrática paulista, uma Casa Histórica ou Museu Casa Histórica e, não, casa-museu, como visto em outras instituições analisadas.

No diagrama da instituição, o programa do museu foi mostrado. As áreas nobres da casa, social e íntima foram adaptadas para o museu como áreas expositivas, públicas, com paredes abertas e alterações de materiais. Já as áreas de serviço foram ocupadas pela área administrativa da instituição. Ainda apresentando os azulejos nas paredes, esses espaços passaram de áreas de serviços para áreas a serviço do museu. Características preservadas, mas não abertas ao público, seguindo as escolhas e vocações do MCB.

PROGRAMA DO MUSEU: MUSEU DA CASA BRASILEIRA

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- RECEPÇÃO MUSEU
- ÁREAS EXPOSITIVAS
- ÁREA PRESERVADA - CASA
- COLEÇÃO MCB
- ÁREA ADMINISTRAÇÃO
- RESTAURANTE
- DECK
- TERRAÇO
- JARDIM

4.2. Casa representada: Solar da Marquesa de Santos

Localização:

Rua Roberto Simonsen, 136 – Sé/ SP

Ocupação:

1739 e 1754 – Existência de quatro casas na Rua do Carmo;

1802 – Dada como pagamento de dívidas ao Brigadeiro José Joaquim Pinto de Moraes Leme, primeiro proprietário documentalmente comprovado. Século XIX – A junção de duas das quatro casas de taipa de pilão teria originado o Solar;

1834 e 1867 – A Marquesa de Santos, Domitila de Castro Canto e Melo, foi a proprietária – Palacete do Carmo;

1867 – A Marquesa de Santos falece;

1880 – É arrematada pela Mitra Diocesana, que aí instalou o Palácio Episcopal;

1909 – O imóvel foi adquirido pela The São Paulo Gaz Company;

1930 – Construção dos anexos à edificação original;

1967 – A Companhia Paulista de Gás (sucessora da The São Paulo Gaz Company) foi desapropriada e todos os seus imóveis passaram à Prefeitura;

1975 – Já patrimônio municipal, o Solar foi sede da Secretaria Municipal de Cultura e alguns de seus departamentos, como o DPH, criado nesse ano;

2011 – Exposição “A Marquesa de Santos: uma mulher, um tempo, um lugar”

Abertura ao público:

2011

Proposta Museológica:

Gerar, sistematizar e socializar o (re)conhecimento sobre a cidade de São Paulo, fomentando a reflexão

e a conscientização de seus habitantes e visitantes, visando à transformação e ao desenvolvimento da sociedade.

Instituição:

O Museu da Cidade de São Paulo está localizado em imóveis de interesse histórico e arquitetônico, distribuídos pela malha urbana do município. Atualmente, seu acervo arquitetônico é composto pelo Solar da Marquesa da Santos, Beco do Pinto, Casa Nº 1/Casa da Imagem, Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Capela do Morumbi, Casa do Tatuapé, Sítio da Ressaca, Sítio Morrinhos, Casa do Grito, Monumento à Independência, Casa Modernista e Chácara Lane.

Diretor/ Técnico Responsável/ Curador:

Beatriz Cavalcanti de Arruda

Coleção:

O Solar da Marquesa de Santos abriga atividades museológicas e a sede do Museu da Cidade de São Paulo.

Residência:

Edificação; jardins internos.

Memória:

O Solar da Marquesa de Santos é um raro exemplar de residência urbana do século XVIII.

Serviços disponibilizados ao público:

Recepção, pesquisa, ação educativa, cursos, eventos.

Tipo de atividades:

Visitas, curadoria, administrativo, acervo e pesquisa, serviço educativo, cursos, eventos.

Intervenções no edifício:

1880 – Modificações no local, como a construção de uma capela e de uma cripta sob o altar-mor. É desse momento, provavelmente, a inclusão de características neoclássicas em sua fachada principal;

1909 – A casa passou por diversas modificações e ampliações: foram demolidas paredes de taipa de pilão e janelas e portas, transformadas em vitrines. Para melhorar a iluminação e a ventilação, foi aberto um pátio na lateral direita do lote, alterando o desenho do telhado;

1930 – Foram construídos anexos à edificação original, aumentando sua área útil e alterando por completo a fachada posterior do imóvel.

1960 – Restauração pela Prefeitura Municipal de São Paulo;

1991 – Diferentes usos e adaptações sucessivas levaram à descaracterização do imóvel, exigindo sua recuperação;

1991/ 92 – Recuperação da casa pela Prefeitura Municipal de São Paulo;

2011 – Finalização das obras de conservação e restauro do edifício.

Tombamento:

1971 – Tombado pelo CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

Área do terreno:

2029,30 m²

Área construída:

1208,70 m² (térreo)

Documentação gráfica:

Projetos, fotos e materiais fornecidos pelo Museu.

64. O Museu da Cidade de São Paulo está localizado em imóveis de interesse histórico e arquitetônico, distribuídos pela malha urbana do município. Atualmente, seu acervo arquitetônico é composto pelo Solar da Marquesa da Santos, Beco do Pinto, Casa Nº 1/Casa da Imagem, Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Capela do Morumbi, Casa do Tatuapé, Sítio da Ressaca, Sítio Morrinhos, Casa do Grito, Monumento à Independência, Casa Modernista e Chácara Lane. (Solar da Marquesa de Santos – Museu da Cidade de SP)

O tempo é um forte aliado do museu e não pode ser negligenciado. Um novo tempo se apresenta a cada dia e, com ele, novas pesquisas, novos achados, novas técnicas, novas práticas, novos métodos, novos enunciados, novas dúvidas, novas disciplinas do conhecimento lhe são agregados. Dizer o *indizível* significa também estar alerta para compreender cada vez mais e melhor a visão, a missão institucional e os valores de um museu, porém sem proteger cegamente o conhecimento já enunciado, difundido, nomeado, publicado. Significa ousar, abrir novas comportas, deixar-se invadir pelas dúvidas, pelo inconstante, pelo novo, pelo que ainda pode surgir à frente. (FRANCO, 2017, p. 3)

Espaços indispensáveis para contar histórias de vida das sociedades, os museus-casas históricos podem compartilhar a memória e a identidade individual de seus personagens e acervos com identidades coletivas e experiências das comunidades, por terem uma linguagem comum a todos: os diversos modos de morar que, apesar de distintos, trazem o reconhecimento da dimensão humana, rompendo barreiras culturais, geográficas e temporais. Assim, o objetivo deste museu é expor o prédio que foi residência da Marquesa de Santos, figura importante do Império.

Na Rua do Carmo, hoje Roberto Simonsen, localiza-se o Solar da Marquesa de Santos, exemplar de residência urbana do século XVIII (Fig. 76), hoje Sede do Museu da Cidade de São Paulo⁶⁴. Está ao lado do Beco do Pinto. O edifício, um raro exemplar de residência urbana do século XVIII, reúne características arquitetônicas e construtivas das diversas intervenções ocorridas ao longo dos séculos subsequentes: paredes de taipa de pilão, estruturas de concreto e alvenaria de tijolos.

Figura 76: Solar da Marquesa de Santos – Sede do Museu da
Cidade de SP

Fonte: Foto elaborada pela autora.

A data de construção desse imóvel é imprecisa. O que se sabe, por meio de documentos, é que em 1802 foi dado como pagamento de dívidas ao Brigadeiro José Joaquim Pinto de Moraes Leme, primeiro proprietário documentalmente comprovado. Contudo, dados do século XVIII indicam a existência de quatro casas na Rua do Carmo entre 1739 e 1754. A junção de duas dessas casas de taipas de pilão teria originado o Solar, conforme registros fotográficos do século XIX, além de prospecções arqueológicas e análises arquitetônicas realizadas pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH). De 1860, a fachada ainda é no estilo colonial (Fig. 77). O solar é composto por três subsolos, térreo e primeiro pavimento.

65. Em 1822 conheceu D. Pedro (1798-1834) e, em seguida, foi viver na Corte. Em virtude desse romance, foi agraciada com títulos de nobreza: Baronesa, em 1824; Viscondessa, em 1825 e Marquesa de Santos, em 1826. Bem como seu pai com o título de visconde em 1827 e seus irmãos se tornaram gentis-homens da Imperial Câmara. Teve cinco filhos com D. Pedro I, dos quais apenas duas filhas sobreviveram, no entanto, ambas ilegítimas e reconhecidas pelo pai posteriormente. (Solar da Marquesa de Santos - Museu da Cidade de SP)

Figura 77: Largo da Sé em 1860, com o Solar ao fundo.

Fonte: Solar da Marquesa de Santos

No ano de 1880 a casa é colocada à venda e arrematada pela Mitra Diocesana, que lá instalou o Palácio Episcopal, introduzindo modificações no local como a construção de uma capela e de uma cripta sob o altar-mor. A inclusão de características neoclássicas em sua fachada principal, provavelmente, é dessa época.

Assim, no período entre 1834 e 1867, o imóvel, conhecido como Palacete do Carmo, teve a Marquesa de Santos⁶⁵, Domitila de Castro Canto e Melo, figura romântica, mulher de negócios, militante política, paulista de raiz, como proprietária (BARBUY, 2011, Exposição), adquirindo o imóvel da herdeira do Brigadeiro Leme.

Com sua morte, a casa passou para seu filho, o Comendador Felício Pinto de Mendonça e Castro. Em 1909, o imóvel foi adquirido pela *The São Paulo GazCompany*, que nele instalou o seu escritório (Fig. 78). A casa passou por diversas adaptações, como melhorar a iluminação e a ventilação com a abertura de um pátio na lateral direita do lote, alterando o desenho do telhado. Em 1916 foi introduzida uma

claraboia numa das salas do piso superior. Na década de 1930/40 foram construídos anexos à edificação original, aumentando sua área útil e alterando por completo a fachada posterior do imóvel. Nos anos 60, foi realizada nova reforma, que pretendia trazer de volta a feição colonial. Em 1965, nova intervenção pretendia recuperar as feições coloniais do imóvel: a fachada principal foi recomposta, tomando a feição atual. Embora sem rigor científico nos critérios adotados, eliminaram-se as vitrines da fachada principal e foi recomposta a série de três vãos no térreo, sob o balcão maior, anteriormente fundidos num só, para atender ao uso da loja da Companhia de Gás; isso envolveu a confecção de novas guarnições.

Figura 78: Solar quando pertenceu The São Paulo Gaz Company

Fonte: Solar da Marquesa de Santos, modificada pela autora.

Tombado em 1971 (CONDEPHAAT), em 1975, já incorporado ao patrimônio municipal, o Solar foi sede da Secretaria Municipal de Cultura e do DPH, Departamento do Patrimônio Histórico, criado nesse ano. Situa-se próximo ao Pátio do Colégio, em terreno inclinado, entre o planalto e a antiga várzea

66. Na preservação e no restauro de edifícios históricos costuma-se selecionar um trecho das paredes, normalmente em formato retangular, para avaliar, através da cuidadosa extração da camada exposta, as características e condições das camadas de pintura mais antigas e permitir a visualização de suas configurações originais ou anteriores à pintura aplicada mais recentemente. A este espaço de observação das condições regressas da obra arquitetônica dá-se o nome de Janela de Prospeção. Através dela, arquitetos e restauradores espreitam o passado, obtendo vislumbres das anterioridades históricas dessas superfícies. Nelson Brissac Peixoto. Disponível em: <https://urbanogramas.wordpress.com/2011/03/19/janela-de-prospeccao/>. Acesso em 24 jan. 2018.

do Carmo. Forma, com outros edifícios na mesma via, importante conjunto que remonta a alguns dos períodos históricos e arquitetônicos da cidade. Tem, ao lado, o Beco do Pinto – via que ligava a colina histórica ao Rio Tamanduateí (Fig. 79); à sua frente, o conjunto das antigas Tesouraria da Fazenda e Secretaria da Agricultura, de autoria de Ramos de Azevedo; e à sua direita, construção contígua de 1938, de autoria da Pilmat, escritório de Jacques Pilon, com sete pavimentos, mostrando a variedade dos estilos arquitetônicos da via. (DPH)

Figura 79: Solar em 1980, antes de uma das reformas.

Fonte: Solar da Marquesa de Santos, modificada pela autora.

Sua recuperação teve início em 1990-92, após sua descaracterização. As pesquisas que embasaram o projeto e as obras de restauração, revelaram não ser possível reconstituir qualquer estágio de construção dentre os vários pelos quais passou o Solar, portanto, a casa apresenta janelas de prospecções⁶⁶ de várias épocas. Tratadas as partes danificadas, percebeu-se a qualidade dos serviços executados, os valores formais e cromáticos de seus antecedentes estéticos, com o intuito de informar

67. Do ponto de vista do pintor/decorador, toda imitação pintada de rocha colorida é definida pelo termo "marmorizado" ou "faux marbre", caracterizando a técnica como a utilização de um elemento decorativo inspirado na natureza e adaptado a um conjunto decorativo maior. [...] durante o século XIX, barras e frisos ornamentais, assim como o *faux marbre* e o *faux bois* representaram tipos de pintura decorativa muito utilizados no aprimoramento das casas abastadas tanto dos interiores quanto dos centros urbanos da capital fluminense. Se observadas certas particularidades formais veremos que sua prática esteve sempre ligada a um modelo ou sistema de composição mural no qual a superfície da parede se apresenta dividida em duas seções horizontais, delimitando as áreas a partir de uma barra ou roda-meio. O roda-teto e o rodapé aparecem às vezes pintados também à imitação de mármore, dependendo da decoração planejada. Este sistema cria um esquema arquitetural de diversificados tipos de cores e tamanhos de painéis marmorizados, com ou sem efeitos de perspectiva. (TOREM, Ana Claudia de Paula. *Projeto de restauração e conservação de pintura mural decorativa: faux marbre - Plano de Conservação Preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa*, 2012, p. 7)

68. Carta do Restauro, p. 3.

sobre as antigas e as novas técnicas construtivas encontradas no Solar. Em 1996-97, houve a segunda intervenção de restauro, seguida da terceira, em 2008-11 (SMC/DPH).

Na casa representada – o museu, temos o pavimento superior que conserva até hoje paredes de taipas de pilão e pau a pique do século XVIII, foi o menos descaracterizado após sucessivas reformas, e mantém as características ambientais das intervenções do século XIX, com pinturas murais⁶⁷, artísticas, pisos assoalhados, forros apainelados, esquadrias almofadadas e caixilharia da época (Figs. 80 e 81) (Solar da Marquesa de Santos – Museu da Cidade de SP).

Sendo assim, o plano de conservação dos espaços dos museus deve estar associado a um projeto de restauração preventivo, objetivando sempre a possibilidade de uma intervenção mínima (manutenção e conservação de todas as áreas). Paralelamente, salvaguardar a materialidade e respeitar a concepção original deveriam ser fundamentais nas instituições. De acordo com o Parágrafo do Artigo 70 da Carta do Restauro de 1972:

[...] admitem-se as seguintes operações ou reintegrações: [...] recomposição de obras que se tiverem fragmentado, assentamento de obras parcialmente perdidas reconstruindo as lacunas de pouca identidade com técnica claramente distinguível ao olhar ou com zonas neutras aplicadas em nível diferente do das partes originais, ou deixando a vista o suporte original [...]⁶⁸

69. "Grades de ferro forjado ou fundido nos balcões. Fachadas iluminadas à noite por meio de lanternas penduradas em graciosos suportes. Tinta de novas cores." (LEMOS, 1989, p. 45)

70. No Brasil, as grandes casas de feição colonial foram sendo substituídas por palacetes, identificados, por sua vez, pela prática de se construir moradias mais luxuosas, em relação à dimensão, ao porte e à decoração, e de procurar demarcar um desejo de representar um estilo de vida diverso da 'rusticidade' colonial ou da amplitude espacial aristocrática, optando por um certo afrancesamento dos modos de morar. (MALTA, Marize. *Arte doméstica: modos de morar em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a casa de Rui Barbosa*. Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015, p. 127)

Figura 80: Paredes de pau a pique

Figura 81: Pinturas decorativas

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

Quanto ao tratamento dado à fachada, optou-se por conservar sua feição neoclássica, já incorporada à paisagem do centro⁶⁹.

No Brasil, não haveria porque ser diferente. Foi com a vinda da corte real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que mobílias, vestuários e hábitos luxuosos de vida de uma nobreza europeia foram subitamente impostos a uma cidade que até então possuía condições de vida extremamente precárias, sofrendo falta de água e esgoto e povoada por "negros, mulatos e mestiços semidespidos e descalços, além de aventureiros, tropeiros, marinheiros." (Laurentino Gomes, 1808, 2000, apud ZABALBEASCOA, 2013, p. 9-10)

Se voltássemos no tempo⁷⁰, a arquitetura paulista seria caracterizada no período colonial pela taipa de pilão, técnica baseada na terra pisada entre taipas. Técnica milenar cultivada pelos árabes do Algarve. No século XIX, os hábitos mudaram e já se manifestava uma certa civilidade nas famílias abastadas. Com a luz presente, as varandas, os

jantares sociais permitiam o acesso às visitas nesses eventos agora públicos, alterando o programa de necessidades que antes reunia a família após o jantar para jogar, conversar, costurar e ler. (LEMOS, 1989) Esse foi o cenário em que viveu a Marquesa em sua casa.

Anos mais tarde, o partido de restauro propôs conservar os ambientes amplos no térreo, já descaracterizados pelas diversas demolições marcadas pelas texturas diferentes no piso (descobertas graças aos trabalhos de arqueologia), preservando os elementos construtivos de várias épocas. Acrescentaram-se portas, janelas e outros elementos contemporâneos. O pátio interno ainda mostra vestígios da calçada do século XVIII.

Em novembro de 2011, após a finalização das obras de conservação e restauro do edifício, coordenadas pelo Departamento do Patrimônio Histórico, o Museu da Cidade de São Paulo reabre ao público, oferecendo aos visitantes a exposição *A Marquesa de Santos: uma mulher, um tempo, um lugar*, que toma como fio condutor a moradora mais conhecida desta casa – a Marquesa de Santos – para abordar São Paulo em meados do século XIX, com curadoria e pesquisa de Heloisa Barbuy (Museu Paulista/USP).

No piso térreo o tema foi o espaço urbano, com foco na antiga Rua do Carmo (ou Rua de Santa Tereza) e arredores (Fig. 82). No piso superior, a exposição propôs uma associação entre os cômodos da casa e seu uso residencial. O percurso foi realizado com música e poesia (Fig. 83), marcando a presença do visitante no evento da Marquesa.

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Figura 82: Museografia da exposição com a temática do espaço urbano.

Fonte: Site Solar da Marquesa de Santos – exposição.

Figura 83: Museografia da exposição com Retrato da Marquesa de Santos

Fonte: Site Solar da Marquesa de Santos – exposição.

A exposição proporcionou ao público diante da complexidade e da força de uma mulher arrojada para seu tempo uma viagem a um contexto de tempo e lugar que existiu. Vítima de violência doméstica (ainda muito jovem foi esfaqueada pelo primeiro marido), mulher divorciada (o divórcio era admitido pela Igreja como proteção a mulheres em situação

de risco) e amante do Imperador do Brasil, teve 14 filhos (só 8 chegaram à fase adulta) e, na segunda metade da vida, destacou-se como grande dama paulista, sediada no velho Solar da Rua do Carmo. (BARBUY, 2011, Exposição)

Essa exposição foi temporária e hoje a curadoria do museu organiza o acervo em arqueologia, arquitetura e história da cidade.

O processo curatorial organiza o cotidiano em torno do objeto museológico, mas traz à luz do processo um outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado e traz consigo, como sujeito ativo, uma participação no processo curatorial. (CURY, 2009, p. 33)

A localização do Solar permite ampla visitação, pois está no centro da capital. O visitante que chegava e logo procurava a Marquesa, encontrava sua moradia organizada como na época dos seus jantares, seus objetos, sua vida. E, de acordo com o professor Ulpiano, sobre a memória através dos objetos antigos podemos destacar (1994, p. 19)

O objeto antigo, obviamente, foi fabricado e manipulado em tempo anterior ao nosso, atendendo às contingências sociais, econômicas, tecnológicas, culturais, etc. desse tempo. Nessa medida, deveria ter vários usos e funções, utilitários ou simbólicos. No entanto, imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo,

todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma certa ordem tradicional, é do presente, indica Jean Baudrillard, que ele tira sua existência. E é do presente que deriva sua ambiguidade.

Áreas social, íntima e de serviços não estão mais lá. Mas poderia ser uma escolha da curadoria deixar pelo menos um ambiente com referências da Marquesa de Santos, como os *period rooms*, já mencionados, “[...] denominado *period room*, ao sincronicamente dispor, num mesmo espaço referido ao início do século XVI e ao monarca francês, camas com dosséis, armários, mesas, tapetes e alfaia, armas e objetos de luxo e pessoais.” (MENEZES, 1994, p. 15) Assim, o espaço expositivo tornou-se contemporâneo (Fig. 84).

Figura 84: Espaço expositivo térreo.

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

O zoneamento da casa estava dividido em planta: no térreo, com comércio ou área de serviços

(empregados), as salas de receber na frente; no primeiro pavimento, com sala de estar da família e ainda mais áreas de serviço aos fundos. Vimos que na adaptação para museu os ambientes foram ocupados por novos usos, sem preservar os espaços originais completos (móveis, objetos etc.). Um único espaço com as características arquitetônicas e construtivas mais preservadas encontra-se no térreo (Fig. 85).

Entre o um e o três ou quatro estão as escadas. Todas diferentes. A escada que conduz ao porão, descemo-la sempre. É a descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sebe até o quarto, nós a subimos e a descemos. É um caminho mais banal. É familiar. A criança de doze anos faz escalas de subida: sobe em passadas de três e de quatro degraus, toma lances de cinco, mas gosta mais de subir os degraus de quatro em quatro. Subir uma escada quatro a quatro, que felicidade para as pernas! 'Finalmente, a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a subimos sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de antanho, não desço jamais'. (BACHELARD, 2008, p. 43)

O acesso ao pavimento superior era feito através de uma antiga escada, que deu lugar à nova, sem acessibilidade de pessoas com deficiência (Fig. 86). De acordo com a arquiteta Silvana Cambiaghi (2007, p. 68)

Não se pode perder de vista, contudo, que, para atender ao ideal de uma cidade adequada a todos os tipos de usuários, é necessário considerar vários aspectos, entre os quais estão

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

vontade política e legislação adequada. Aos designers e arquitetos, engenheiros, ou seja, às pessoas ligadas às áreas de ambientação e construção civil, compete fornecer o suporte técnico que considera as necessidades do usuário final e aponta soluções capazes de atender a todos, independentemente de faixa etária ou das limitações físicas, com o intuito de garantir a melhoria da qualidade de vida da população.

Figura 85: Espaço com arquitetura preservada

Figura 86: Escada ao pavimento superior

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

As decisões fazem parte da curadoria e das escolhas que cada instituição faz.

Curadoria ou processo curatorial é uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória em torno do objeto. A partir desta concepção o papel do curador se amplia, ou seja, são curadores todos aqueles que participam do processo curatorial. (CURY, 2009, p. 32)

Nas imagens seguintes temos o pátio interno (Fig. 87), além de uma das salas expositivas no primeiro pavimento (Fig. 88), em outros tempos, talvez o dormitório da Marquesa/ sala íntima/ escritório.

Figura 87: Vista jardim interno

Figura 88: Sala expositiva pavimento superior

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

Segundo Ulpiano (2002, p. 46-47), “[...] quando a casa deixou de ser ‘vívida’ e passou a ser ‘representada’, abriram-se possibilidades, anteriormente inoperantes, de consciência, conhecimento e fruição – até mesmo de autoconhecimento.” As pessoas visitam o museu para saber o que é uma casa, para entender as referências. Fenômeno curioso ocorre na instituição, pois visitantes vão ao Solar da Marquesa de Santos em busca da museografia – da casa, da vida e das experiências de quem por lá viveu –, apresentada na exposição de 2011 (temporária). A personagem não está mais lá. “Preservar significa proteger, defender, resguardar o bem cultural de algum dano ou perigo futuro, a fim de assegurar a sua disponibilidade contínua.” (2010, p. 80)

A casa representada não está incluída nas categorias do DEMHIST, pois se trata de uma

Casa Histórica e, com isso, não apresenta os três aspectos relevantes para ser uma casa-museu, pois compreende somente a arquitetura (sem a ambientação interior original). A coleção também não está presente. O que está presente são as técnicas construtivas que foram preservadas, através do restauro. Talvez uma vocação ainda não explorada pela instituição como parte do Plano Museológico, como um sistema de ações para a preservação patrimonial e sua divulgação, deixando uma sala com ambientação mais próxima da Marquesa. O diagrama da instituição marca a casa já adaptada arquitetonicamente para museu, com seus espaços e usos atuais.

CASA REPRESENTADA: SOLAR DA MARQUESA DE SANTOS

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- RECEPÇÃO MUSEU
- ÁREAS EXPOSITIVAS
- ÁREA PRESERVADA CASA
- ÁREA ADMINISTRAÇÃO
- BIBLIOTECA
- AUDITÓRIO
- RESERVA TÉCNICA
- JARDIM

4.3. Expografia – Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Casa de Vidro

Localização:

Rua General Almérico de Moura, 200 – Morumbi/ SP

Ocupação:

1946 – Casal chega ao Brasil, vindos da Itália;
1950-51 – Projeto da casa e construção, Arquiteto Lina Bo Bardi;
1959-1964 – Lina viveu em Salvador;
1987 – Tombamento pelo CONDEPHAAT como patrimônio histórico;
1990 – O Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, no início Instituto Quadrante, foi criado;
1992 – A arquiteta falece;
1995 – Pietro Maria doou a Casa de Vidro ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. A casa perdeu parte de sua coleção por reivindicação dos herdeiros;
1999 – Pietro falece.

Abertura ao público:

2013

Proposta Museológica:

O Instituto Lina Bo e P.M. Bardi tem como missão dar continuidade à atuação do casal Bardi, que, além de seu nome, doou ao país o resultado de uma vida de trabalho pela arte e cultura, assim, a Casa de Vidro constitui espaço de pesquisa e troca de ideias entre pesquisadores, profissionais e estudantes do Brasil e do exterior.

Instituição:

Instituição privada – Fundação
Diretor/ Técnico Responsável/ Curador:
Waldick Jatobá

Coleção:

Acervo do casal, formado por desenhos, plantas, projetos, correspondências, documentos, mobiliário, objetos e outros.

Residência:

Edificação e seu entorno; jardim; ambientação original; anexo – escritório.

Memória:

Considerada ícone da arquitetura moderna no Brasil, a Casa de Vidro foi o primeiro projeto construído da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. O loteamento da antiga Fazenda de Chá Muller Carioba, na região do Morumbi, em São Paulo, foi o local escolhido para construção.

Serviços disponibilizados ao público:

Recepção, acervo e pesquisa, ação educativa, cursos e parcerias, artes visuais, espetáculos, eventos – programação cultural.

Tipo de atividades:

Visitação a acervo, programa educativo, curadoria, administrativo, pesquisa, cursos, eventos.

Intervenções no edifício:

1999 – Dificuldades na manutenção e Pietro falece;
2006 – Interdição da visitação para manutenção e restauro da casa;
2016 – Restauradores finalizam a primeira etapa de estudo da casa, através de um escaneamento para diagnosticar problemas estruturais.

Tombamento:

1987 – Tombada pelo CONDEPHAAT

71. Disponível em: <https://casa.abril.com.br/profissionais/6-frases-emblematicas-de-lina-bo-bardi-sobre-o-morar/>. Acesso em 25 jan. 2018.

72. (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 116)

73. Disponível em: <https://casa.abril.com.br/profissionais/6-frases-emblematicas-de-lina-bo-bardi-sobre-o-morar/>. Acesso em 25 jan. 2018.

Área do terreno:

7.000 m²

Área construída:

500 m²

Documentação gráfica:

Projetos, fotos e materiais fornecidos pelo Instituto

A finalidade da casa é a de proporcionar uma vida conveniente e confortável, e seria um erro valorizar demais um resultado exclusivamente decorativo. (Lina Bo)⁷¹

Achilina di Enrico Bo, conhecida como Lina Bo, arquiteto (substantivo masculino, como gostava de ser chamada)⁷² foi um paradigma da arquitetura moderna brasileira e atuou em diferentes áreas como design, educação, cinema, moda e meio ambiente. Italiana, chegou a São Paulo nos anos 40, junto com o marido Pietro Maria Bardi, ensaísta, crítico, historiador, pesquisador e galerista. O casal não deixou mais o país.

Eu disse que o Brasil é meu país de escolha e por isso meu país duas vezes. Eu não nasci aqui, escolhi este lugar para viver. Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu escolhi meu país. (Lina Bo)⁷³

Ele foi um dos responsáveis pela concepção e direção durante 45 anos do Museu Arte de São Paulo (MASP), fundado pelo empresário Assis Chateaubriand. Ela desenhou a sua sede, um dos mais reconhecíveis edifícios de São Paulo. Entre as obras de Lina, destacam-se a do MASP na Avenida Paulista e a sua residência, estudo desta pesquisa.

Lina Bo e seu marido Pietro Maria Bardi foram

74. FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Casa de vidro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015.

responsáveis por intervenções relevantes no cenário cultural Brasileiro. Em 1951, Lina inaugura a sua primeira obra construída, sua casa – a chamada pelo povo dos bairros vizinhos de Casa de Vidro, localizada no bairro do Morumbi, na zona sul de São Paulo (Fig. 89)⁷⁴. O casal morou na casa por mais de 40 anos, que ganhou este nome por sua fachada imponente de vidro que parece flutuar sobre pilares.

A casa Bardi foi a primeira casa que se construiu no Jardim Morumbi, quando o bairro ainda tinha este nome (antiga Fazenda de Chá Müller Carioba). Era uma grande reserva de mata brasileira, cheia de bichos selvagens [...] Era também uma reserva de pássaros [...] (BARDI; FERRAZ, 2015, p. 4)

Figura 89: Desenho Casa do Morumbi – Casa de Vidro, 1949.

Fonte: ILBPMB

Uma das primeiras intenções de Lina foi conservar o perfil natural do terreno, muito inclinado, o que influenciou para que a frente da casa fosse construída sobre pilotis, referência ao arquiteto Le Corbusier que “[...] adotou o partido casa-apartamento, com

75. Nascido no interior de Minas Gerais (1955), Marcelo Ferraz, pouco antes de se graduar, estagiou com a renomada arquiteta Lina Bo Bardi num de seus grandes projetos, o SESC Pompéia, em São Paulo. Após a conclusão do curso, Ferraz teve a oportunidade de ser parceiro de Bo Bardi em todos seus projetos posteriores, até o ano de 1992, quando a arquiteta faleceu. Foi também conselheiro do Instituto Quadrante (atualmente Instituto Lina Bo e P.M. Bardi), a convite do casal Bardi. Entre 1993 e 2000, concebeu e coordenou o grande "Projeto Lina Bo Bardi", livro-documentário em videotape, que também contou com exposição sobre a vida e obra da arquiteta. Com a obra, o arquiteto ganhou inúmeros prêmios, como o Excelência Gráfica, em 1993, pela Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica, e Melhor Livro de Arquitetura de 1994, na IX Bienal de Arquitetura do Equador. Hoje, é também professor na Escola da Cidade e desenha móveis para a Marcenaria Baraúna, projeto-extensão do Brasil Arquitetura, outra parceria com seu sócio Francisco Fanucci. Disponível em: <http://www.anualdesign.com.br/blog/6670/a-incrivel-trajetoria-de-francisco-e-marcelo-ferraz/>. Acesso em 25 jan. 2018.

um volume único elevado do chão sobre pilotis.” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 116) A parte de trás da residência ficou apoiada em muros de concreto diretamente sobre o terreno.

Segundo Marcelo Ferraz⁷⁵ (2010, p. 260-261):

[...] ela não gostava de falar das referências dela: “Nossa! Isso aqui está falando de móveis de sucesso, mas isso aqui é Frank Lloyd Wright...” Imagina! Nunca vi isso na minha vida! O que é isso? Ela era capaz de negar, e parecia que ela estava inventando tudo. Era discurso dos nossos mestres modernos todos: eles são assim. Mas, ao pegar uma revista na casa dela, ela mostrava uma coisa: “Ah! Isso aqui é dali que vem!” Ela gostou daquilo. Às vezes emprestava um livro pra ela... Ela gostava de uma coisa: “Ah! Deixa comigo.” No outro dia, eu encontrava desenho dela: ela tinha copiado coisa daquele livro. Ela gostava de desenhar com manteiga em cima de livro, copiar desenho, copiar solução. Aí você vê que ela na prática, ela mostrava as referências que da boca para fora não existiam.

A estrutura vertical se compõe por esbeltos tubos de ferro, dispostos em quatro módulos de largura por cinco de profundidade, e a estrutura horizontal de concreto armado. A casa aparece como uma caixa transparente, de cristal, flutuante em meio à natureza, para o desfrute do casal Bardi (Fig. 90).

76. FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). Casa de vidro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015.

77. Disponível em: <https://casa.abril.com.br/profissionais/6-frases-emblematicas-de-lina-bordardi-sobre-o-morar/>. Acesso em 25 jan. 2018.

Figura 90: Casa de Vidro – Residência, anos 1950

Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

O jardim da Casa de Vidro, que ocupa uma área de 7.000 m², expressa o amor do casal pela riqueza natural brasileira. Planejado e plantado pela própria Lina, a vegetação rasteira da época, transformou-se em floresta particular, com trilhas decoradas com pedras e cacos de cerâmica, influência direta à arquitetura de Gaudí (projeta e constrói os caminhos após visitar Barcelona, no final dos anos 50)⁷⁶. Afastada da casa principal, a construção do escritório ou ateliê, ou ainda local para reuniões (que usou até sua morte), aparece em uma casinha na mata (Fig. 91), construída em 1986. Lina não gostava de formalizar o lugar e observava:

Eu não tenho escritório. Trabalho resolvendo os problemas de projeto à noite, quando todo mundo dorme, quando o telefone não toca, e tudo é silêncio. Depois eu monto um escritório com os engenheiros, os técnicos e os operários no próprio canteiro. (Lina Bo)⁷⁷

Figura 91: Jardim e ateliê/ escritório da arquiteta

Fonte: Foto elaborada pela autora.

Os desenhos da arquiteta indicam que a casa começou a ser criada a partir de uma trama estrutural, como já apresentado.

Assim como fazia Mies van der Rohe, Lina partiu de um princípio racional de composição, o que não impediu que o projeto fosse sendo condicionado pela topografia e pela vegetação, conduzindo para uma solução em que parte da edificação ficaria apoiada no terreno e parte suspensa, de maneira a interferir o mínimo no terreno. (PEREIRA, 2014, p. 206)

De acordo com Lina, com esse projeto:

A moderna arquitetura superou o conceito de adaptar o terreno para a casa, destruindo o encanto do natural, a vegetação e a própria topografia. Hoje constrói-se a beleza espontânea da vegetação e do panorama. Eu mesmo segui esse processo na construção de nossa residência e localizei-a no Jardim Morumbi que, na minha opinião, é o único local, em São Paulo, onde a

natureza ainda se mantem [sic] intacta em todo seu esplendor [sic]. (BARDI, 1952, p. 12 apud PEREIRA, 2014, p. 206)

Hoje é a sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e monumento protegido, mas antes de tudo foi a residência de Lina Bo Bardi (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999). Ao abrigar o seu acervo, a Casa de Vidro tornou-se um espaço de pesquisa e troca de ideias para pesquisadores, profissionais e estudantes do Brasil e do exterior.

O Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, no início Instituto Quadrante, foi criado em 1990 com objetivo de promover o estudo e a pesquisa, em especial, nas áreas de arquitetura, design, urbanismo e arte popular brasileira. Com foco em exposições, publicações, palestras e conferências, o Instituto possibilita o acesso a aspectos relevantes e pouco conhecidos do pensamento e da produção artística e cultural do país.

Em 1987, a Casa de Vidro foi tombada pelo CONDEPHAAT como patrimônio histórico do estado de São Paulo e desde 1995 é sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, e abriga parte da coleção de arte adquirida pelo casal ao longo de suas vidas.

A casa, e seus muros, portanto, não são apenas a representação cosmológica, mas uma situação precisa: uma casa urbana. Mais ainda, a casa de um mundano, de um cosmopolita. Esses muros denunciam não só o homem urbano que habita em seu interior, mas também a cidade buliçosa, azafamada, a metrópole que está detrás deles. (ÁBALOS, 2013, p. 28)

A casa vivida estava organizada seguindo uma setorização própria da arquitetura moderna, em dois volumes e três áreas bem distintas (social, íntima e

78. Disponível em: www.casaclaudia.abril.com.br. Acesso em 25 jan 2018. Casas e apartamentos – Casa de vidro de Lina Bo Bardi. Regina Galvão. 2014.

de serviço (LEMOS, 1976). Iniciando o percurso pela planta do pavimento térreo onde estava o acesso vertical feito através de uma escada com estrutura em aço e degraus em granito, temos a garagem e os depósitos. Hoje, espaço expositivo do Instituto (Fig. 92).

Figura 92: Área expositiva casa-museu – térreo

Fonte: Foto elaborada peça autora.

Subindo até o primeiro pavimento, um dos volumes, o frontal, é cristalino, poroso, racional, industrial na parte suspensa, seguindo o *hall* de entrada, a ampla sala de estar envidraçada sem guarda-corpo, com lareira acesa o ano inteiro. Dizia Lina, “fogo é lar”⁷⁸ (Fig. 93). Lavabo e biblioteca com estantes e mapoteca de aço, abraçados pela paisagem natural. Obras de arte, com a coleção de arte popular – tema valorizado ao máximo por Lina –, luminárias, conviviam com pilhas de livros, combinados com cadeiras e poltronas projetadas pela arquiteta (que não gostava de sofás), além de mobiliário de design assinado (Fig. 94). O piso inteiro revestido com pastilhas de vidro. (CARVALHO; FAGGIN, 2012)

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Figura 93: Sala estar – lareira; sala de estar vista geral

Figura 94: Sala de estar vista geral

Fonte: Fotos elaboradas peça autora.

“É um projeto sóbrio, racional, podemos até dizer ‘mieseano’ (herdeiro do arquiteto da Bauhaus, Mies van der Rohe), mas já abrigado pela natureza que o acolhe, mais orgânico e feminino.” (BARDI; FERRAZ, 2015, p. 34) A casa representa Lina (Fig. 95).

Figura 95: Lina na Casa de Vidro

Fonte: ILBPMB

Comenta Marcelo Ferraz (2015, p.36):

Na casa em todos os cantos, em todo objeto, se respira cultura: nos quadros, nos móveis antigos e modernos em harmoniosa convivência, nos livros, nas revistas de arte e arquitetura vindas

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU: ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

de toda parte, enfim, no ambiente construído pela história do casal [...] O espírito da dupla está lá, firme e forte. (Figs. 96, 97, 98 e 99)

Figura 96: Sala de estar – biblioteca

Figura 97: Sal de estar – objetos

Figura 98: Sala estar – mobiliário de Lina Cadeira Bowl

Figura 99: Sala estar sem sofás

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

O volume dos fundos (Fig. 100), apoiado sobre o terreno, é um “bloco opaco, caiado, preso ao chão, com pequenas aberturas, remete à casa simples do homem brasileiro, à casinha porta-janela, tão comum no interior do Brasil, que Lina vinha publicando nas páginas da Habitat.” (PEREIRA, 2014, p. 206)

79. Lina idealizou uma cozinha nos moldes da cozinha de Frankfurt, tecnológica, racional, com eletrodomésticos de última geração, um lugar de libertação da mulher para uma vida fora de casa, e não o lugar da escravidão, assim como pregava nos manuais da revista *Grazia*. (PEREIRA, 2014, p. 207)

Figura 100: Pátio entre os volumes

Fonte: Foto elaborada pela autora.

Do lado oposto, a sala de jantar com mesa redonda de mármore projetada por Lina (Fig. 101), que estava diretamente ligada aos serviços – os dois volumes têm como ligação a cozinha arrojada para época, equipada com tampos de inox, triturador, incinerador de lixo, lavadoras de louça (Fig. 102), que articulava as três áreas,⁷⁹ ligada a um dormitório de empregada com banheiro, seguido de dependência de serviços até a lavanderia, aberta para um pátio interno onde a arquiteta criava jabutis. Em oposição a esta área, separadas pelo pátio interno, estava a área íntima, com dois dormitórios, *closet*, banheiro do casal e dormitório principal (todos os dormitórios e circulações aparecem com armários embutidos).

Figura 101: Sala de jantar

Figura 102: Cozinha

Fonte: Fotos elaboradas peça autora.

No universo arquitetônico de Lina o erudito e o popular, o moderno e o tradicional, o internacional e o local convivem dialeticamente, numa tentativa de somar, de mostrar uma outra perspectiva dentro da arquitetura. Nesse universo as formas perdidas são constantemente utilizadas, porém à sua maneira, reelaboradas e adaptadas a uma nova realidade, sem perder o seu sentido de origem. O tipo não é entendido, no seu processo projetual, como um elemento a ser repetido, mas algo a ser transformado. (PEREIRA, 2014, p. 321)

O aspecto da tipologia casa-museu estudado na instituição foi a expografia ou museografia. A casa foi apresentada como era vivida.

A museografia (da qual a expografia faz parte), aqui entendida como conjunto de ações práticas que existem e acontecem em sinergia sistêmica – a práxis museal – é campo de conhecimento autônomo ligado ao museu – a instituição –, ao mesmo tempo que auxiliar da museologia – a disciplina. (CURY, 2009, p. 36)

[...] Brazilian historic house museums do not tend to be spectacular houses, or even mansions like that of Rui Barbosa. They are houses, often modest houses, where artists, writers, and politicians who rendered services to the country with their work lived, and which above all provide a reference for the local, regional, or national population. They have a social-cultural identity. Maintaining them with dignity at the service of their community, provoking questions and reflection on historical facts, or on the life of their owners is fundamental, is the task of those who run “small” historic house museums. (CABRAL, 2001, p. 30)

80. "Houve um tempo que museografia e museologia eram a mesma coisa, hoje elas se diferenciam. O cenário museu é onde se dá a construção museográfica, campo prático do museu e auxiliar da museologia. O 'lugar' da museografia é no museu, o tradicional ou outras formas, na sua estruturação administrativa, técnica, política e metodológica. O 'lugar' da museologia é onde estão as relações do homem com o patrimônio cultural e a posição da museologia está na construção de conhecimento para compreensão do fato museológico." (CURY, 2009, p. 35)

81. Palestra proferida na Universidade Brás Cubas, São Paulo, 1995. In: PEREIRA, Maira Teixeira. *As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat*. Tese Doutorado, Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014, p.

82. "Embora listado (em 1987 e 1991, pelo estado e cidade, respectivamente) muito do seu conteúdo está desaparecido. Listados pelo IPHAN, o órgão nacional do patrimônio, em 2009, a versão que foi mantida como um museu de si mesma é, na verdade, uma terceira versão, diferente das duas anteriores." (PEIXOTO, 2008, p. 2)

A intenção da instituição foi trabalhar a expografia da casa como estava quando o casal intelectual lá vivia. Então, continua a museóloga Marília Xavier Cury (2009), comentando que a museografia⁸⁰ é o suporte que a pesquisa de recepção em exposições necessita para se realizar como pesquisa em museologia, porque corrobora na construção do experimento investigativo e análise e interpretação dos dados coletados.

A casa não reflete mais a vida, mas sim um conjunto de preconceitos, de aparências e convenções; a arquitetura burguesa torna-se assim a direta responsável pela insuficiência do homem contemporâneo. Ali está a nossa casa. Simples, sem voltas, retórica. Uma casa em que os espaços foram cuidadosamente examinados, calibrados, pensados, não sobre a base da especulação da construção, mas sobre a base da solidariedade humana; uma casa onde é possível viver, e principalmente pensar, onde há espaço para tudo, um espaço cuidadosamente dosado, que vai da cozinha dada como um laboratório químico, ao esconderijo para os barbantes e as rolhas usadas. (Lina Bo Bardi)⁸¹

Os ambientes foram preservados quase intactos (Figs. 103 e 104) nos primeiros anos da criação do Instituto⁸², mas algumas peças tiveram que ser vendidas para pagar a herança requerida pelas filhas do primeiro casamento de Pietro. Assim, o que tínhamos era a ambientação escolhida pelo casal, como mostra a inclusão na categorização do DEMHIST, de duas novas categorias de museus-casas, como as Salas de Época/ Temáticas (ambientação inspirada em períodos históricos diversos), revisão realizada por Rosanna Pavoni (2001, p. 56)

[...] 'historical period' generally refers to the period that the patron intended to relate in the house and its collections. In the case of rooms and homes dedicated to an artist, decorated ex novo in order to contain and contextualize Works of the particular artist, the historical period of reference is the one in which the artist lived, that is, the one that the museum professional uses to narrate the domestic dimension of the artist's life.

Hoje algumas exposições propostas alteram o interior da casa, montando a expografia desejada. Esse é um recurso observado em muitas casas-museus, que dependem de visitação e das mostras temporárias para sobreviver.

Figura 103: Banheiro casal

Figura 104: Pertences do casal expostos

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

Lareira, texturas e móveis manifestam vínculos com a materialidade e a evocação do passado que não passam despercebidos. A casa evoca esse tempo que pode voltar através das memórias de quem visita o espaço, contraditório, às vezes, ao tempo moderno em que os personagens viveram.

83. ÁBALOS, Iñaki. *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*. São Paulo: Gustavo Gili Ltda., 2013.

Características da arquitetura moderna, como simetria horizontal, reflexão da luz, horizontalidade, matéria em levitação, cultura objetual, conforto espiritual são alguns conceitos de Mies van der Rohe sobre a casa moderna, que podemos trazer para a Casa de Vidro (Fig. 105).⁸³ “Hoje a casa representa, com seu resto da antiga mata brasileira, uma lembrança poética daquilo que podia ter sido uma grande reserva [...]” (BARDI; FERRAZ, 2015, p. 6)

Figura 105: Entrada casa-museu

Fonte: Foto elaborada pela autora.

Assim, Marília Cury (2009, p. 36) aborda a comunicação do museu com o público, que nessa tipologia de museu visita a casa em busca da sua personagem

Por outro lado, e a partir da definição de Guarnieri, podemos entender o fato museológico como um processo comunicacional, numa perspectiva da interação entre o museu e a sociedade. Para tanto, o museu vai de encontro à cultura ao assumir que a significação da

84. (BARDI; FERRAZ, 2015, p. 46)

mensagem museal é uma construção cultural que acontece a partir das mediações do cotidiano do público visitante, ou seja, o cotidiano cultural sustenta a interpretação do público, da mesma forma que o receptor (o visitante de museu) é construtor ativo de sua própria experiência museal. Dessa maneira, a exposição é o local de encontro e negociação do significado museal (a retórica) e do meio (a exposição mesma) para a interação, como diálogo e exercício de tolerância, onde há reciprocidade entre museu e público.

A Casa de vidro não faz parte da categorização do DEMHIST, mas poderia, seguramente, ser considerada uma casa-museu de personalidades, devido a importância de seus moradores. “Esta casa moderna dos anos 1950 continua sendo moderna e contemporânea e, seguramente, assim seguirá século XXI adiante.” (BARDI; FERRAZ, 2015, p. 36) Como era o desejo do casal, com o propósito de difusão cultural, o Instituto promove intercâmbios, organiza exposições e edita livros, além de preservar o trabalho do casal, como mostra o diagrama da instituição. “Seus herdeiros: o povo brasileiro.”⁸⁴

EXPOGRAFIA: CASA DE VIDRO

INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU
ENTRE O PRIVADO E PÚBLICO

LEGENDA

- RECEPÇÃO MUSEU
- ÁREAS EXPOSITIVAS
- ÁREA PRESERVADA - CASA
- ÁREA ADMINISTRAÇÃO
- ESCRITÓRIO MUSEU
- RESERVA TÉCNICA
- DEPÓSITO
- JARDIM

The background features a repeating pattern of overlapping circles in shades of gray. A large, white, stylized number '5' is positioned on the right side of the page, partially overlapping the text.

5. ÁREAS DE SERVIÇO OU ÁREAS A SERVIÇO?

85. CARVALHO, Vânia Carneiro de. Gênero e artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. O livro mostra a casa e sua ordenação transcendendo o uso do espaço, através das relações sociais, familiares e de gênero, com o foco na cultura material.

86. No texto foi dada a ênfase para as Casas-museus ou Museus-casas, mas podemos ter além das Casas Históricas, como visto, os Palácios, como o Palácio de Sintra, que está ligado à Rede de Residências Reais Europeia. Os três edifícios fazem parte desta mesma tipologia, apesar de diferirem por suas funções simbólicas, por isso a relevância em sua citação. Os museus-casas no Brasil, com algumas exceções apresentam uma história mais recente do cotidiano doméstico. (CARVALHO, 2013)

87. A cozinha, que se ergue do lado nascente do Palácio Nacional de Sintra, foi edificada no âmbito das grandes transformações e alargamentos do Palácio que datam do período de reinado de D. João I (1385-1433), realizadas no primeiro quartel do século XV, e atribuídas ao mestre de pedraria João Garcia de Toledo. Célebre pelas suas duplas chaminés monumentais, de 33 metros de altura cada, a cozinha foi dimensionada para grandes banquetes de caça. No interior, destacam-se as diversas fomalhas e dois grandes fornos, para além de uma estufa e um trem de cozinha em cobre estanhado, constituído por marmitas, peixeiras, panelas, tachos, caçarolas e frigideiras. O revestimento das paredes em azulejo branco (finais do século XIX), que cobre praticamente todas as superfícies das cozinhas até aproximadamente 4,30 metros de altura, será contemporâneo da composição com as armas reais de Portugal e de Saboia aqui colocada nos finais do séc. XIX, pertencente à rainha Dona Maria Pia, a última soberana a habitar o Palácio. Disponível em: <https://www.parquesdesintra.pt/noticias/cozinha-do-palacio-nacional-de-sintra-esta-a-ser-recuperada/>. Acesso em 24 de jan. 2018.

5. ÁREAS DE SERVIÇO OU ÁREAS A SERVIÇO?

“A cozinha brasileira, e em São Paulo não era diferente, permanecia estigmatizada como território exclusivo da empregada ignorante, pouco asseada, cujo linguajar subserviente mostrava as marcas da escravidão recente.” (CARVALHO, 2008, p. 248)⁸⁵ O Último Capítulo traz uma análise das adaptações arquitetônicas e o programa de necessidades e, ainda, como se apresentaram as adaptações das casas.

As casas-museus devem ser adaptadas.

Essas intervenções, comuns a muitas instituições dessa categoria, consideram as áreas de apoio – cozinha, banheiros, garagem e áreas de serviço – como tendo menor importância que as demais, mas, na verdade elas também revelam o cotidiano e a riqueza da vida de seus moradores. (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 84)

Sendo assim, a troca entre Brasil e Portugal continua com a Fundação Museu Casa de Rui Barbosa (Fig. 106), um dos exemplos mais importantes e significativos de casa-museu no país e parte das categorias do DEMHIST, como casa de personalidade, e que apresenta a área de serviços, aqui representada pela cozinha, preservada e incluída na visita (além dos banheiros e garagem), como acontece nas áreas íntima e social. A mesma observação pode ser feita para a cozinha do Palácio de Sintra (Fig. 107)⁸⁶, em Portugal, que foi preservada em sua totalidade, desde os revestimentos até os equipamentos e objetos que a compõem.⁸⁷

Figura 106: Cozinhas do Palácio de Sintra, Portugal

Figura 107: Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

Fonte: Fotos elaboradas pela autora.

Diferente do exemplo da Fundação Serralves em Portugal, fundamental para compor o estudo, a instituição não se caracterizou efetivamente como uma casa-museu e, portanto, não entrou na Categorização do DEMHIST. Ainda que a casa esteja preservada, está vazia e a área de serviços fechada, fator que trouxe para a pesquisa um olhar apurado para a adaptação, sem alteração da casa original, criando, através do projeto do arquiteto Álvaro Siza, um anexo, onde acontece o museu e seus apoios administrativos.

Este é o ponto fundamental da biografia das casas estudadas. Nos sete exemplos a arquitetura das casas foi determinante na sua adaptação

para museu. Algumas casas se apresentaram com menores dimensões, portanto, com maiores dificuldades de adequação dos seus espaços para atender ao público, na transformação para museu. Mas, esta é a vocação dessa tipologia de museu introspectivo.

A função das casas é oferecer um teto e facilitar a execução das atividades do cotidiano – cozinha, alimentação, banho e sono. No século XX, os arquitetos consideravam a casa numa perspectiva mecanicista – avanços tecnológicos, desaparecimento de classes serviçais, um só grande cômodo aparece. No século XIX, as áreas já estavam divididas, setorizadas. Áreas utilitárias para serviçais, raramente visitadas por patrões, áreas comuns com acesso aos convidados, os quais não penetravam nas áreas privadas. Nos ambientes, a prática de atribuir funções específicas a cada um, distinguindo gênero, idade e classe social, marcou o período. (NASSER, 2011)

“Habitar no sobrado significava riqueza e habitar na casa de chão batido caracterizava a pobreza” (REIS FILHO, 2006, p.28). A separação de classes refletia na arquitetura. Ainda hoje a classe média tenta imitar a casa dos ricos do período colonial, no século XIX, momento em que a arquitetura passou a ser desenvolvida por profissionais. E por influência de estrangeiros houve incentivo para desenvolver os bairros-jardins. Bairros fechados em condomínios, muros altos, configuração da cidade de atual, que cria ainda, barreiras entre pobres e ricos.

O sistema patriarcal de colonização portuguesa no Brasil representado pela casa-grande, foi um sistema de plástica contemporização entre duas tendências. Ao mesmo tempo que exprimiu uma imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma

imposição de formas europeias (já modificadas pela experiência asiática e africana do colonizador) ao meio tropical, representou uma contemporização com as novas condições de vida e de ambiente. A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais – não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata. (FREYRE, 2006, p. 35)

Como foram usadas as áreas de serviço e íntimas na transformação para museu-casa ou casa-museu? Podemos, assim, agrupar as casas estudadas pelas datas dos projetos, mostrando quem as projetou, o que foi preservado e o estilo adotado na construção. Vimos, de acordo com Lemos, a setorização ou zoneamento das casas – área social, íntima e privada. Na passagem para museu, as áreas social e íntima tornam-se públicas, com acesso a todos, e as áreas de serviço, transformam-se em privadas, ficando restritas à administração do museu.

LINHA DO TEMPO

BIOGRAFIA DA CASA-MUSEU:
ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO

Solar da Marquesa de Santos
1739-1754 – Arquiteto desconhecido

Colonial/ Neoclássica - Áreas de serviço não preservadas, sem os materiais e acabamentos originais (restauro nas áreas íntima e social)

Museu da Casa Brasileira
1942-45 – Wladimir Alves de Souza

Neoclássica - Áreas de serviço preservadas; ocupadas pela administração do museu, preservadas com os materiais e acabamentos originais nos pisos e paredes - cerâmicas (restaurante do museu)

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano
1950 – Oswaldo Arthur Bratke

Moderna (racional) - Áreas de serviço não preservadas; ocupadas pela administração do museu e outros (Salão de chá)

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin
1955 – Alfredo Ernesto Becker

Neoclássica/ Moderna - Áreas de serviço preservadas com os materiais e acabamentos originais nos pisos e paredes - cerâmicas; ocupadas pela administração do museu

Museu Lasar Segall
1932 – Gregori Warchavchik

Moderna (Vanguardas) - Áreas de serviço não preservadas, sem os materiais e acabamentos originais

Casa Guilherme de Almeida
1943 – Silvio Jaguaribe Eckman

Partido Chale - Áreas de serviço preservadas em parte; ocupadas pela administração do museu

Casa de Vidro – Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
1950-51 – Lina Bo Bardi

Moderna (Le Corbusier e Mies van der Rohe) - Áreas de serviço preservadas - cozinha completa com equipamentos e materiais e revestimentos, pastilhas - aberta à visitação e demais áreas, ocupadas pela administração do museu

As áreas não são mais de serviço e não são mostradas ao público, as áreas estão a serviço dos museus no processo das adaptações arquitetônicas. Cada instituição resolve esta questão de acordo com a sua curadoria. O que se quer mostrar e esconder.

Para alguns a casa-museu é uma preciosidade cuja raridade justifica a devoção, a exposição e o investimento, para outros é um museu menor de futuro duvidoso que reúne peças desiguais de forma incoerente e, ainda, para outros, não menos raros, é um mero capricho que não deve ser apreciado enquanto museu. Entre estes e aqueles, a efectiva e crescente existência destas entidades tem orientado e fomentado o debate sob a essência da casa-museu junto de técnicos e investigadores que recorrem a classificações, descrições, sínteses e inventários, provisórios e parciais, para condensar, esquematizar, estudar e gerir algumas das variantes mais correntes, tendo em consideração o tipo de casa, de habitante, de colecção e/ou de museu, sobrepondo-os, sem, no entanto, conseguirem evitar o recurso a pormenores e exemplos concretos para melhor as distinguir. (MOREIRA, 2006, p. 19)

Retomando os principais conceitos temos as casas-museus ou museus-casas apresentando fundamentalmente a casa, o habitante e o acervo.

Se não houver esses três elementos, que celebram esses espaços vividos e a relação do homem com o objeto, um museu pode ser de história ou de arte, mas não integre o conjunto de programas interpretativos das coleções em seus ambientes domésticos e das figuras de seus proprietários, o que caracteriza os museus-casas. (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 80)

As Casas Históricas estão na mesma categoria, mas não precisam incluir a interpretação dos três elementos, mas, sim, a representatividade da casa para a história, arquitetura, cultura e lugar onde se insere.

Assim, podemos separar os museus em categorias, agrupando as instituições em São Paulo: Museus de arte, Museu-casas e Casas Históricas, Museus de história e Museus de ciência e tecnologia.

Para a nossa pesquisa, as categorias dos Museu-casas e Casas Históricas serão destacadas, em que podemos incluir a Casa Guilherme de Almeida, o Solar da Marquesa de Santos (Sede do Museu da Cidade de São Paulo), a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano e a Casa de Vidro (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi). Os Museus de Arte compreendem o Museu da Casa Brasileira (MCB), o Solar Crespi-Prado e o Museu Lasar Segall. Essa categorização nos permite observar as verdadeiras vocações destes museus. (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 36)

O museu utiliza-se de novas técnicas para representar o passado valorizando a multiplicidade de interpretações deste concebidas no presente. No interior dessa cultura dos museus a posição assumida reage à lógica da “fetichização” da imagem – é o que ocorre nos museus-casas, numa proporção menor, pois sua natureza jamais admitiria megaeventos.

O próprio fetichismo do museu carrega consigo uma dimensão anamnésica, um valor de memória. “Quanto mais mumificado um objeto, mais intensa é a sua habilidade de nos render experiências, no sentido do autêntico. [...] um espaço para transmitir, para hibridizar, para viver junto sob o olhar e a memória do espectador.” (HUYSEN, 1994, p. 55)

88. Maria Ignez Mantovani
FRANCO. *O processo de
elaboração do programa
museológico*, p. 5.

Cabe a nós, museólogos, fazer aqui uma consideração. É comum ouvirmos críticas, muitas vezes mordazes, e muitas vezes pertinentes, às construções mal resolvidas de muitos museus, tanto no exterior como no Brasil. Toda a culpa recai sobre os arquitetos; o projeto arquitetônico é considerado deficiente ou falho. Mas poucos se perguntam se o projeto museológico foi competently elaborado, ou mesmo se existiu um projeto museológico. Afinal, quem “encomendou a casa”? Quem “encomendou o museu” tinha competência profissional para isso? O fez com o detalhamento técnico necessário? Interagiu com os arquitetos e outros profissionais indicados como a natureza do museu requereria? (FRANCO, 2006, p. 5)⁸⁸

A questão que se coloca é a de investigar modos de exibição que acabem transformando o espaço expositivo dos museus em um lugar de contestação e negociação entre as obras, revelando um potencial crítico e de oposição no interior da própria condição histórica do presente, como comentou Ulpiano (2002).

Não se trata de uma aceitação indiscriminada de todos os modos de exibição de obras – como as megaexposições –, mas da aceitação de dispositivos que, mesmo no contexto da mercantilização, condição de sua existência, consigam indiciar sentidos que, de algum modo, logrem essa mesma lógica, a da generalização do estético.

O desafio é, justamente, o de produzir dispositivos que, de algum modo, impeçam essa neutralização da cultura, que faz com que a arte se identifique com um evento cultural, já que nesse caso a própria fruição artística acabaria reduzida a uma experiência estética que se confunde com a realidade, ou seja, com a instância do mercado e do lazer.

É preciso haver uma concepção que sustente conceitualmente o projeto; profissionais com conhecimento técnico para apontar as necessidades e especificar as exigências que a edificação precisará atender. É necessário que os profissionais envolvidos no projeto se conscientizem de que realizar museus não é entregar uma obra, mas instaurar um agente cultural e fomentar um processo social (FRANCO, 2006, p.5-6). Considerar as características e contemplar os anseios locais, harmonizar a edificação e o programa, envolver e manter a participação da comunidade, trabalhar o acervo e suas potencialidades, comenta ainda a autora.

É complexo o encontro entre uma instituição museológica e seu público: elaborar um discurso expositivo com o público deixando espaço para que ele (re)elabore o seu próprio discurso e, ao mesmo tempo, (re)elabore as suas significações. (CURY, 2008, p. 77).

No que diz respeito às casas-museus, torna-se uma dificuldade, pois se tratam de casas adaptadas e requalificadas para museus – passagem de espaço privado à instituição pública. A circulação, o número de visitantes, o percurso a ser realizado pelos monitores e os serviços (quanto à Museografia e à Museologia) ficam limitados. O museu surge como construção e administração da memória; propondo a noção de pertencimento; numa ação globalizada (BRUNO, 2006).

A provocação persiste nas instituições: refinar metodologias de trabalho de salvaguarda e comunicação; implementar procedimentos sistemáticos de planejamento e avaliação de visitas; desdobrar potencialidades de acesso aos processos de musealização, ampliando espaços de ação; especializar olhares profissionais a partir do ensino

acadêmico (BRUNO, 2006).

O desafio dos gestores dessas instituições está ainda, na readequação desses espaços às necessidades que surgem ao longo dos tempos. Um ponto seria a criação de espaços introdutórios, nos quais se apresentarão questões ligadas à história do museu, à biografia do colecionador e formação do acervo, por exemplo, que antecederiam uma visita guiada de pequenos grupos para a melhor fruição do espaço que gera encanto e curiosidade nos visitantes.

Ou ainda, anexos construídos para apoio administrativo. Propostas arquitetônicas e museográficas de realocação das áreas administrativas das casas-museus deveriam sair do corpo da casa, valorizando, assim, igualmente, as áreas de serviço (cozinha, área serviço etc.), bem como as áreas íntimas e sociais.

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das 'lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é, possível isolar uma essência Íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida. (BACHELARD, 2008, p. 23)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No universo da cultura, o museu assume funções as mais diversas e envolventes. Uma vontade de memória seduz as pessoas e as conduz à procura de registros antigos e novos, levando-as ao campo dos museus, no qual as portas se abrem sempre mais. A museologia é hoje compartilhada como uma prática a serviço da vida. O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha. Por meio dos museus, a vida social recupera a dimensão humana que se esvai na pressa da hora. As cidades encontram o espelho que lhes revele a face apagada no turbilhão do cotidiano. E cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma. (Instituto Brasileiro de Museus)

A biografia de sete casas que se transformaram em museus foi analisada na cidade de São Paulo. Um grupo caracterizado pela tipologia Casa-museu/ Museu-casa (seguindo o projeto de Categorização do DEMHIST), outro, como Museu de Arte. A escolha se deu em razão da inquietação acerca das adaptações arquitetônicas acontecidas na passagem do espaço privado para público, de sua importância perante a cidade – seja por ter sido a casa de uma figura pública ou uma referência arquitetônica de um período. O que foi esquecido e o que foi lembrado, foram pontos fundamentais para a pesquisa.

A diferença entre a denominação casa-museu ou museu-casa ainda está em processo de discussão,

89. O DOCOMOMO é uma organização não governamental com representação em mais de quarenta países. Foi fundada em 1988, na cidade de Eindhoven, na Holanda. É uma instituição sem fins lucrativos e está sediada atualmente em Barcelona, na *Fundación Mies van der Rohe*, e é um organismo assessor do World Heritage Center da UNESCO. Os objetivos do DOCOMOMO são a documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins. O DOCOMOMO Brasil organiza-se como entidade nacional, com representações regionais organizadas em núcleos de abrangência estadual. In: *site Docomomo*.

como antes mencionado. Existem características singulares e, com isso, diferenças em função dos países em que essas casas se encontram. Em nosso texto optamos pelo uso do termo “casa-museu”, por entendermos o museu como uma finalidade da casa.

Diante dos conceitos apresentados surgem questões ainda a serem discutidas. Reciclagem, requalificação e rearquitetura vêm se tornando problemas corriqueiros para o arquiteto contemporâneo. A situação reflete o interesse cultural e econômico na conservação de testemunhos do passado, mesmo quando de um passado recente, segundo os organizadores do Seminário DOCOMOMO⁸⁹, em Porto Alegre, 2007. Sendo assim, reciclagem, requalificação e rearquitetura generalizam-se porque pressões culturais e econômicas conspiram contra a conservação de testemunhos do passado na feição e função original. Em raros casos a conversão da obra em museu é saída razoável, mas mesmo assim alguma intervenção adaptativa impõe-se – fato que ocorreu em algumas casas-museus estudadas.

No seu sentido lato, restauro ou restauração pode ser compreendido como

[...] qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana [...] no campo da arquitetura e urbanismo, o restauro deve ser considerado, além do próprio significado simbólico da preservação de uma determinada cultura, de uma sociedade específica e naquele tempo anunciado, algo que se distingue de ações derivadas também de razões práticas. (BRANDI, 2004, p.25).

Nesse sentido, a conservação é fruto de um projeto singular e novo. Reciclagem, requalificação e rearquitetura constituem um projeto ambivalente, cuja

matéria-prima é parte do passado, mas é moderno para a aceção comum do termo empreendimento hoje. Os paradoxos que propõem merecem exploração ampla e profunda (DOCOMOMO, 2007).

Quando se pensa em conservação e restauração, principalmente no que concernem as vertentes mais tradicionais deste campo e o entendimento social da área, busca-se manter a integridade material dos objetos, com intuito de estabilizar e devolver as qualidades estéticas que lhe foram perdidas. Felizmente a conservação e restauração atualmente, se preocupa muito mais em entender o objeto em totalidade, contemplando estudos históricos, artísticos, técnicos e científicos, assim como a sua relevância para um grupo. Buscam-se formas científicas e sustentáveis de conservar, pelo maior tempo possível [...] (VIÑAS, 2003 apud AFONSO; SERRES, 2017, p. 1732)

Assim, nas casas-museus os artefatos históricos preservados transcendem à materialidade, já que um objeto carrega simbologias, afetos, memórias e sentimentos que são significados a cada visita, de maneira individual e coletivamente. “A salvaguarda da materialidade e imaterialidade que existe viva nestes locais de memória é fundamental para a sua preservação, sendo requisito básico para que se categorize uma instituição de guarda como um Museu-Casa ou Casa-Museu.” (AFONSO; SERRES, 2017, p. 1735)

Pode acontecer de os programas dados aos arquitetos incluírem o design de interiores, atribuindo a estes – se nenhuma distinção for feita entre as instalações gerais e a Museografia – a possibilidade de uma liberdade criativa que se dá, muitas vezes, em prejuízo do museu. Alguns arquitetos são especializados na realização de exposições

e se tornam cenógrafos. Existem por parte dos arquitetos os interesses valorizados pela visibilidade internacional desse tipo de construção e existem os ligados à preservação e à valorização da coleção. Por fim, ainda precisa ser considerado o conforto dos diferentes visitantes.

Os prédios de museus são, então, concebidos e construídos segundo um programa arquitetural definido pelos responsáveis científicos e administrativos do estabelecimento. Entretanto, as decisões sobre a definição do programa e dos limites da intervenção do arquiteto nem sempre se distribuem desta maneira. A arquitetura, como arte ou como método para a construção e implantação de um museu, pode ser vista como uma obra completa, que integra todo o mecanismo do museu. Esta perspectiva, por vezes defendida por arquitetos, pode ser considerada apenas quando o programa arquitetônico leva em conta todas as questões e reflexões museográficas, o que não costuma ser o caso na maioria das instituições. (DESVALLÉES e MAIRESSE 2013, p. 30)

São conceitos importantes para o trabalho, a arquitetura (museal), que se define como a arte de conceber, projetar e construir um espaço destinado a abrigar as funções específicas de um museu e, mais particularmente, as de uma exposição, da conservação preventiva e ativa, do estudo, da gestão e do acolhimento de visitantes. Desde a invenção do museu moderno, a partir do final do século XVIII e início do XIX, e, paralelamente, a partir da reconversão de antigos prédios patrimoniais, desenvolveu-se uma arquitetura específica que, especialmente pelas suas exposições temporárias ou de longa duração, vincula-se às condições de preservação, de pesquisa e de comunicação das coleções. Esta arquitetura

ficou evidente tanto nas primeiras construções desse tipo quanto nas mais contemporâneas. O vocabulário arquitetônico condicionou, ele mesmo, o desenvolvimento da noção de museu. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p.29)

Uma casa-museu pode ser, simultaneamente, uma casa histórica, mas sendo histórica não significa que seja museu. Entendeu-se que a percepção anglo-saxônica e latino-americana é diferente no que concerne ao conceito em questão. Se para os latinos os conceitos de casa-museu e casa histórica são distintos, por sua vez, para os anglo-saxões, uma casa-museu pode assumir o conceito de casa histórica. Como exemplo desta afirmação está o próprio nome do comitê do ICOM, direcionado para o estudo das casas-museu – DEMHIST (*Demeures Historiques*).

Sendo assim, considera-se que a casa histórica, *historic house*, está relacionada com o imóvel que apresenta histórias e leituras de um determinado local, de uma época definida ou estrato social.

Nas casas estudadas, nem todas as instituições são casas-museus/ museus-casas, “[...] algumas casas históricas cujo uso atual foi destinado a espaço cultural, e não à memória dos ambientes originais da casa [...]” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 80), também foram apresentadas.

Transformaram-se e se requalificaram para museu, preservando o seu passado, com alterações nos espaços e em algumas características da arquitetura. São medidas necessárias ao funcionamento do museu que talvez tenham descaracterizado as suas arquiteturas nos desenhos (projetos) ou ainda, na realidade (fotos). Assim, o desenho/ projeto constitui instrumento importante nessa análise de ocupação dos espaços residenciais e institucionais.

90. O termo projeto, como é conhecido, tem origem nos vocábulos latinos: *pro*, em frente de; *jactare*, lançar, arremessar; *projectio*, *projectionis*, ação de lançar para frente. A partir disso é possível definir o projeto arquitetônico como uma proposta de solução para um específico problema de organização do entorno humano, segundo Elvan Silva (1998).

Maurice Halbwachs indica que as memórias são constantemente reconstruídas a partir das associações coletivas e individuais: 'se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente' (2003, p. 29, apud: AFONSO; SERRES, 2017, p. 1729).

Através da análise dos projetos⁹⁰ das sete casas e da elaboração dos diagramas de cada instituição foi possível perceber as diferentes adaptações arquitetônicas realizadas. Através do desenho as análises finais foram possíveis.

A definição de desenho como signo da arquitetura pressupõe uma condição de que este deve ser colimado com a finalidade de que, através dele, possam ser estudados os edifícios, desenvolvidos projetos e executados planos. Em todos os sentidos, do utilitário ao icônico, a finalidade principal deve ser a de que a arquitetura possa ser conhecida e desenvolvida. O desenho de arquitetura deve permitir que as novas e antigas concepções possam ser analisadas e utilizadas. O objetivo final do desenho de representação da arquitetura deve ser, em primeira instância, a própria arquitetura. (PERRONE, 2006, p.4)

A hipótese de que as casas-museus devem ser adaptadas é reforçada ao longo do texto. Assim, para uma casa-museu e para uma casa histórica é necessário pensar e executar alguns aspectos em suas gestões: segurança (regras para entregas etc.), sustentabilidade (conhecer particularidades da casa), liderança (para a conservação), categorização

(para conhecer as próprias características das instituições), além do perfil do curador (conservação, restauro e segurança), jardim, gestão das coleções (registro, conservação e controle de temperatura), comunicação, *marketing* (capacidade de aumentar a visibilidade da casa-museu ou casa histórica, bem como amigos e patrocinadores para manter a casa como um lugar atraente para o visitante, sem prejudicar sua arquitetura ou suas coleções), administração (planos estratégicos, orçamento e gerenciamento de pessoal), eventos e atividades culturais (relacionadas à história da casa).

Além de adaptações arquitetônicas pertinentes às casas-museus, como anexos construídos próximo ou fora da casa, ou ainda usar uma casa vizinha ao museu, pode ser uma solução para mostrar ao visitante a casa completa – do social ao íntimo, passando pelos serviços – relacionando o personagem, a coleção e a arquitetura da casa. Algumas delas já tiveram projetos executados por arquitetos renomados, mas sua execução ainda não saiu do papel.

É raro encontrar um visitante de um Museu-Casa que não relate memórias pessoais que estão associadas a partes do percurso expositivo. Os primeiros habitantes da casa que hoje é uma casa-museu já não habitam aqueles cômodos, mas as suas memórias, a sua aura, e os seus modos de viver estão presentes, tanto na organização do local, como nos objetos que muitas vezes se encarregam de contar esta história através de um discurso narrativo apresentado pela equipe museal. (AFONSO; SERRES, 2017)

Acima de tudo, enfatizamos as questões pertinentes aos problemas que afetam o bem-estar e a infraestrutura da obra e que estes devem ser permanentemente orientados com vista a serviços de manutenção. A melhor forma de preservação de uma

pintura mural decorativa, por exemplo, é a perene conservação do suporte que a sustenta, ou seja: a parede. Os cuidados constantes, os olhares atentos e o trabalho preventivo são os agentes que alongarão a existência e integridade material e artística de uma decoração parietal, e assim de uma casa-museu.

Um Museu-Casa ou uma Casa-Museu possui inúmeras narrativas, que desvelam fatos importantes sobre uma instituição devido às suas “muitas dimensões expressivas, em cujos significados da habilidade entrecruzam-se os campos da Psicologia, da Sociologia e da Arquitetura” (CARVALHO, 2013, p.9). Os ladrilhos hidráulicos do piso da área de serviço, as painéis no fogão, a cor do taco de madeira na sala de estar envolvem o visitante através da expografia criada, por vezes com objetos comuns que o conduzem às suas memórias mais remotas - ao seu lar - à casa-museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki. *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*. São Paulo: Gustavo Gili Ltda., 2013.

AFONSO, Micheli Martins; SERRES, Juliane Conceição Primon. *Vivências entre a cultura material e imaterial: o que se preserva em um museu-casa?* Encontro Internacional de Pesquisa em Ciências Humanas. 1 Ed. CLAEC. Jaguarão: 2017, p. 1726.

ALMEIDA, João. *A visit to Serralves*. Fundação Serralves: Porto, 2014.

ARAÚJO, Marcelo Mattos e HERKENHOFF, Paulo (apresent.). *Universos Sensíveis: As coleções de Eva e Ema Klabin*. São Paulo: Pinacoteca do Estado – Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTIGAS, João Vilanova. *O desenho: linguagem da arquitetura e da técnica*. São Paulo: Nossa Editora, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Paulo Eduardo. *Arquitetura e casa-museu: conexões*. Dissertação de Mestrado FAUUSP, 2013.

BARBUY, Heloisa. In: *Ciência, história e historiografia*. Marta de Almeida e Moema de Rezende Vergara, organizadoras. Dos gabinetes de curiosidades aos museus do século XIX. Contexto de florescimento dos museus modernos no Ocidente 245. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008.

BARDI, Lina Bo. *Palestra*. São Paulo: FAU-Brás Cubas, 1995.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa*

de vidro. Marcelo Carvalho Ferraz (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Textos Escolhidos*, 1961, p. 9.

BERNARDES, Ana Karina. *Conhecer e reconhecer: patrimônio cultural: patrimônio arquitetônico MAP e Casa do Baile*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

BOLÍVAR, Lamounier. *Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Fotografias de Cristiano Mascaro.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados*. Cadernos de Sociomuseologia. nº 25, 2006.

CAMBIAGHI, Silvana. *Desenho Universal: métodos e técnicas para arquitetos e urbanistas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

CABRAL, Magaly. *Educação em Museus Casas Históricas*. In: Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas (1. Ed: 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.

CABRAL, Magaly. *New Forms of Management for Historic House Museums? Acts of the Annual DEMHIST Conference*, Barcelona, 2001.

CAMARGO, Monica Junqueira de. *Residências modernas: Patrimônio ameaçado*. In: *Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil*. Porto Alegre, 2007.

CARVALHO, Ana Cristina. *Anais da Conferência Internacional do ICOM/ DEMHIST, VII Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas*. São Paulo: DEMHIST/ Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2014.

_____. *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

_____(org.). *Anais dos Encontros Brasileiros de Palácios, museus-casas e casas-históricas 2007-2010*. São Paulo: Casa Civil/ Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, 2010.

_____; FAGGIN, Carlos. *São Paulo: olhar os museus, olhar a cidade*. São Paulo: Dialetto Latin American Documentary, 2012.

CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. *O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista)*. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Sér., v.22, n.2, p.105-152, jul.-dez. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br>. Acesso em 24 de janeiro 2018.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2008.

CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*.

São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CIANCIARDI, Glaucus. *A casa ecológica*. Ninhedo: Editora Horizonte, 2014.

Comitê Internacional de Museus-Casas Históricas do Conselho Internacional de Museus (DEMHIST/ICOM), 1998.

COSTA, Paulo de Freitas. *A casa da rua Portugal*. São Paulo: Klabin, 2014.

_____. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Curso de formação profissional para museus-casas históricas no Brasil*. Relatório de trabalho. São Paulo, outubro de 2015. Museu de Arte Sacra.

CURY, Marília Xavier. *Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (suplemento), p. 365-80, 2005.

_____. *Exposição. Conceção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2008. 160 p.

_____. *Museologia, novas tendências*. In: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins - Organização de: Marcus Granato, Claudia Penha dos Santos e Maria Lucia de N. M. Loureiro, Rio de Janeiro: MAST, 2009.

_____. *Análise de exposições antropológicas – Subsídio para uma crítica*. In: XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - XIII ENANCIB, p. 3-4, 2012.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. ICOFOM. Tradução de Bruno Brulon e Marília Xavier Cury. Armand Colin, 2010. Edição em português, 2013.

ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE MUSEUS-CASAS (1: 2006 ago. p.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).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa dicionário. 7 ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *De solar de Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado*. In: GOMES, A.C. Direitos e cidadania. Rio de Janeiro: FGV, 2007. cap. 13. P. 295-320.

FILHO, Nestor Goulart Reis. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. *O processo de elaboração do programa museológico*. In: Seminário Arquitetura em museus: perspectivas contemporâneas. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *A atribuição dos museus no contexto nacional e internacional*. Jornada técnica: objetos controversos e a pesquisa em museus Realizada no Museu da República/ IBRAM-MinC. Rio de Janeiro, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. Ver. São Paulo: Global, 2006.

GUERRA, Abilio. (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o*

museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-Fapesp, 2004.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, ACAM Portinari. *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes*. Textos Angelica Fabbri. São Paulo: Laser Press Gráfica e Editora Ltda., Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Formação profissional. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, v. 1, 2010.

Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identity. Acts of the annual DEMHIST Conference, 2002.

HUYSEN, Andreas. *Escapando da Amnésia*. O museu como cultura de massa. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, número 23, 1994.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEMOS, Carlos A. C. *Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *Cozinhas, etc.* São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

_____. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. *A Casa da Marquesa de Santos em São Paulo*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,

n.4. São Paulo, 1968, p. 7-14.

_____; SAMPAIO, Ruth Amaral de. *Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

LEVI, Rino. In: MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. *A casa*. Londrina: Eduei, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

LIMA, Paulo José Nascimento. *Do privado ao público: o Museu Lasar Segall, suas adaptações arquitetônicas e seu desenvolvimento institucional*. Monografia apresentada à disciplina Os espaços da arte e suas representações: do colecionismo ao museu. MAE/MAC/MP/MZ, 2012.

LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. *A vocação pedagógica dos museus de Filadélfia*. Pro-Posições vol.20 no.2. Campinas: 2009.

MALTA, Marize. *Doutorado Arte doméstica: modos de morar em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a casa de Rui Barbosa*. Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

MANCUSO, Clarice. *Guia prático do design de interiores*. 4 Ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MARTINS, José de Souza. *O solar da Marquesa de Santos*. O Estado de S. Paulo. Cidades/Metrópole, São Paulo, 3 dez. 2005. p. 9 Arquivos da STLP (Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa) / DPH. Historiadora Sílvia Haskell/ Arquiteto Alexandre Luís Rocha.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Portugal: Edições 70 Ltda. 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, vol. 2. São Paulo: Museu Paulista/Universidade de São Paulo, 1994, pp. 9 - 41.

_____. *A pesquisa no museu como produção de conhecimento original*. In: Anais do IV Seminário de museus-casas: pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

MIGUEL, J. M. C. *A casa*. Londrina: Eduel; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 3 ed. Barcelona: Editorial Gilli S.A., 1997.

_____. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A., 2003.

MOREIRA, Marta Rocha. *Da casa ao museu. Adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*. Dissertação de mestrado. Metodologias de intervenção no património arquitetônico. Faculdade de arquitetura da Universidade do Porto, Portugal, outubro 2006.

NASSER, Thiago (trad.). *Como criar em arquitetura*. Design Museum. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.

PAVONI, Rosanna. *The second phase of the categorization project: sub-categories*. Acts of the Annual DEMHIST Conference, Barcelona, 2001.

PEIXOTO, Marta. *3x Lina*. XII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação - SEPesq Centro

Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2016.

PEREIRA, Maira Teixeira. *As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat*. Tese Doutorado, Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014.

PERRONE, R. A. C. *O desenho como signo da arquitetura*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1993. Cap. 3 e 4, documento elaborado para a disciplina Teoria e metodologia científica de projetos de teses, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

_____. *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*. Tese de livre-docência. São Paulo: FAUUSP, 2008.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*, v.1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, p. 53.

PORTO, António Manuel Torres da. Casas-Museu: espaços privados versus espaços de Público. Porto: Revista do IMC, Museologia, PT, nº2, 2008.

PUIG, Renata G. *Novas Arquiteturas no Sul do Brasil: Museu Oscar Niemeyer e Museu Iberê Camargo* (Monografia de Pós-graduação em História da Arte da FAAP), São Paulo, 2005.

_____. *A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980 – 2010*. (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte do MAC USP), São Paulo, 2011.

PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration: from Pompeii to Art Nouveau*. United Kingdom Thames & Hudson, 2008.

QUIROGA, Fernando Agrasar. *Del tipo a la idea: herramientas teóricas del proyecto arquitectónico moderno y contemporâneo*. São Paulo: Seminário IV

Projetar FAU-UPM, 2009.

RAFFAINI, P. T. *Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 3: 159-164, 1993.

Relatório de trabalho do curso de formação profissional para museus-casas históricas no Brasil – ICOM/ DEMHIST. São Paulo: Museu de Arte Sacra e Governo do Estado de São Paulo, 2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus Brasileiros e Política Cultural*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. s.l. v. 19, n. 55, p. 53-73, jun. 2004.

SCARPELLINI, Emanuela. *Um microcosmo social em um ambiente: a evolução histórica da cozinha italiana*. Emanuela Scarpellini. Commissione Case Museo, ICOM – Itália.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. *A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em fins do século XIX*. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília: CNPQ, 2005.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Gráfica Laerka: Rio de Janeiro, 2005.

Seminários sobre Museus-Casas. Anais do III Seminários sobre Museus-Casas: Conservação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

Seminários sobre Museus-Casas. Anais do IV Seminários sobre Museus-Casas: Pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. 2ed. Ver. Amp. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1998.

TOREM, Ana Claudia de Paula, *Projeto de restauração e conservação de pintura mural decorativa: faux marbre - Plano de Conservação Preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa*, 2012.

WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. Org. Carlos Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZABALBEASCOA, Anatxu. *Tudo sobre a casa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SITES CONSULTADOS

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Casa de Rui Barbosa*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

MUSEUS DO RIO. *Museu Casa de Rui Barbosa*. Disponível em: http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=61:museu-casa-de-rui-barbosa. Acesso em: 24 jan. 2018.

PESSOA, Ana. *A casa de Rui Barbosa e a sua contribuição à preservação e acesso da memória no Brasil*. *Revista Manuscrita*, número 24, 2013. <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/viewFile/1473/1306>. Acesso em: 24 jan. 2018.

SÃO PAULO (Governo do Estado). Secretaria da Cultura. *Museu da Casa Brasileira*. Disponível em: <http://www.mcb.org.br/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

FUNDAÇÃO MARIA LUISA E OSCAR AMERICANO. Disponível em: <http://www.fundacaooscaramericano.org.br/fundacao20a.html>. Acesso em: 24 jan. 2018.

ANUAL DESIGN São Paulo. *Conhecida como Lina Bo Bardi, foi arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora*. Disponível em: <http://www.anualdesign.com.br/saopaulo/profissionais/lina-bo-bardi/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. *Casa de Vidro*. Disponível em: http://institutobardi.com.br/?page_id=11. Acesso em: 24 jan. 2018.

ANUAL DESIGN São Paulo. *Conhecida como Lina Bo Bardi, foi arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora*. Disponível em: <http://www.anualdesign.com.br/saopaulo/profissionais/lina-bo-bardi/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

ANUAL DESIGN. Disponível em: <http://www.anualdesign.com.br/blog/6670/a-incrivel-trajetoria-de-francisco-e-marcelo-ferraz/>. Acesso em 25 jan. 2018.

ARCHDAILY. *Clássicos da Arquitetura: Casa de Vidro / Lina Bo Bardi*. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-12802/classicos-da-arquitetura-casa-de-vidro-lina-bo-bardi>. Acesso em: 24 jan. 2018.

Nelson Brissac Peixoto. Disponível em: <https://urbanogramas.wordpress.com/2011/03/19/janela-de-prospeccao/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

CASAL. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/%C3%A0-mem%C3%B3ria-de-lina-bo-bardi-1.360577>. Acesso em: 24 jan. 2018.

FUNDAÇÃO EMA KLABIN. Henrique Godinho. Disponível em: <http://emaklabin.org.br/category/emaklabin/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

EBC. TV Brasil. Conhecendo museus. *Coleção particular da empresária está aberta à visitação*. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/conhecendomuseus/episodio/fundacao-cultural-ema-gordon-klabin>. Acesso em: 24 jan. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Museu Lasar Segall – IBRAM – MINC*. Disponível em: <http://museusegall.org.br>. Acesso em: 24 jan. 2018.

_____. Plano Nacional de Cultura. *Tombado acervo do Museu Lasar Segall*. Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/2015/12/21/tombado-acervo-do-museu-lasar-segall/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

CAMPINAS PRESS. Arte e Cultura. *Museu Lasar Segall reabre ao público após um ano e meio de reforma*. Disponível em: <http://campinaspress.com.br/index.php/museu-lasar-segall-reabre-ao-publico->

apos-um-ano-e-meio-em-reforma/. Acesso em: 24 jan. 2018.

IBRAM. Portal do Instituto Brasileiro de Museus. *Museu Lasar Segall reabre seu acervo ao público*. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/tag/reforma/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia. *Museu Lasar Segall*. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao11809/museu-lasar-segall-sao-paulo-sp. Acesso em: 24 jan. 2018.

USP. MAC Virtual. *Lasar Segall*. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculooxx/modulo2/modernismo/artistas/segall/index.htm>. Acesso em: 24 jan. 2018.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura. *Casa Guilherme de Almeida*. Centro de Estudos de Tradições Literárias. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

PALÁCIO DE SINTRA. Disponível em: <https://www.parquesdesintra.pt/parques-jardins-e-monumentos/palacio-nacional-de-sintra/descricao/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

PESSOA COM DEFICIÊNCIA. Terminologia utilizada. Disponível em: <http://pessoascomdeficiencia.com.br/site/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Museu da Cidade de São Paulo. *Solar da Marquesa de Santos*. Disponível em: <http://www.museudacidade.sp.gov.br/solardamarquesadesantos.php>. Acesso em: 24 jan. 2018.

SÃO PAULO BAIRROS. Solar da Marquesa de Santos. Disponível em: <http://www.spbairros.com.br/solar-da-marquesa-de-santos>. Acesso em: 24 jan.

2018.

WORDPRESS.COM. São Paulo Passado. *Perfume de marquesa*. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/tag/solar-da-marquesa-de-santos/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

ICOM-BR. *Comitê Internacional de Museus*. Comitê Brasileiro. Disponível em: <http://www.icom.org.br/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

SISEM SP. *Sistema estadual de museus de São Paulo*. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/>. Acesso em: 24 jan. 2018.

SERRALVES. Disponível em: <http://www.serralves.pt/>. Acesso em: 17 fev. 2016.

A large, light gray, stylized letter 'G' serves as a background element, positioned on the right side of the page. It has a thick, rounded stroke and a small gap at the top right.

GLOSSÁRIO

GLOSSÁRIO

ADAPTAÇÃO

s.f. Ato ou efeito de adaptar(-se).

ARQUITETURA

s.f. Equivalente em francês: *architecture*; inglês: *architecture*; espanhol: *arquitectura*; alemão: *Architektur*; italiano: *architettura*. A arquitetura (museal) define-se como a arte de conceber, de projetar e de construir um espaço destinado a abrigar as funções específicas de um museu e, mais particularmente, as de uma exposição, da conservação preventiva e ativa, do estudo, da gestão e do acolhimento de visitantes.

CASA

s.f. Edifício de um ou poucos andares, destinado, ger. à habitação. Lar, família.

COLEÇÃO

s.f. Equivalente em francês: *collection*; inglês: *collection*; espanhol: *colección*; alemão: *Sammlung*, *Kollektion*; italiano: *collezione*, *raccolta*. De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada.

EXPOSIÇÃO

s.f. (do latim *expositio*: exposto, explicação) – Equivalente em francês: *exposition*; inglês: *exhibition*; espanhol: *exposición*; alemão: *Austellung*; italiano: *esposizione*, mostra. O termo “exposição” significa

tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe. Bem como a sua forma abreviada ‘expo’ – designa ao mesmo tempo o ato de expor coisas ao público, os objetos expostos, e o lugar no qual se passa a exposição. A partir do século XVI, a palavra francesa *exposition* tinha o sentido de apresentação (de mercadorias).

INSTITUIÇÃO

s.f. (do latim *institutio*: convenção, estabelecimento, disposição, arranjo) – Equivalente em francês: *institution*; inglês: *institution*; espanhol: *institución*; alemão: *Institution*; italiano: *istituzione*. De modo geral, a instituição designa uma convenção estabelecida por um acordo mútuo entre os homens, e logo arbitrário, mas também historicamente datado. De modo mais específico, a instituição designa notadamente o organismo público ou privado estabelecido pela sociedade para responder a uma determinada necessidade. O museu é uma instituição, no sentido em que ele é um organismo regido por um sistema jurídico determinado, de direito público ou direito privado.

MEDIAÇÃO

s.f. (século XV, do latim *mediatio*: mediação, entremeio) – Equivalente em francês: *médiation*; inglês: *mediation*, *interpretation*; espanhol: *mediación*; alemão: *Vermittlung*; italiano: *mediazione*. A mediação designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver; age como um intermediário.

MUSEAL

s.m. e adj. (neologismo construído por conversão em substantivo de um adjetivo que é, ele mesmo, recente) – Equivalente em francês: *muséal*; inglês:

museal; espanhol: *museal*; alemão: *Musealität* (s.f.), *museal* (adj.); italiano: *museale*. Sendo considerada como adjetivo ou como substantivo, a palavra apresenta duas acepções: (1) O adjetivo “museal” serve para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu, fazendo a distinção entre outros domínios (por exemplo: “o mundo museal” para designar o mundo dos museus); (2) Como substantivo, “o museal” designa o campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões.

MUSEALIZAÇÃO

s.f. Equivalente em francês: *muséalisation*; inglês: *musealisation*; espanhol: *musealización*; alemão: *Musealisierung*; italiano: *musealizzazione*. Segundo o sentido comum, a musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural. O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu.

MUSEOLOGIA

s.f. Equivalente em francês: *muséologie*; inglês: *museology*, *museum studies*; espanhol: *museología*; alemão: *Museologie*, *Museumswissenschaft*, *Museumskunde*; italiano: *museologia*. Etimologicamente, a museologia é “o estudo do museu” e não a sua prática – que remete à “museografia” –, mas tanto o termo, confirmado nesse sentido amplo ao longo dos anos 1950, como o seu derivado “museológico” – sobretudo em sua tradução literal em inglês (*museology* e seu derivado *museological*) – apresentam cinco acepções bem distintas.

MUSEU

s.m. (do grego *mouseion*: templo das musas) – Equivalente em francês: *musée*; inglês: *museum*; espanhol: *museo*; alemão: *Museum*; italiano: *museo*. O termo “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração.

PATRIMÔNIO

s.m. (do latim *patrimonium*) – Equivalente em francês: *patrimoine*; inglês: *heritage*; espanhol: *patrimonio*; alemão: *Natur- und Kulturerbe*; italiano: *patrimonio*. A noção de patrimônio designava, no direito romano, o conjunto de bens reunidos pela sucessão: bens que descendem, segundo as leis, dos pais e mães aos seus filhos ou bens de família, assim definidos em oposição aos bens adquiridos.

PRESERVAÇÃO

s.f. Equivalente em francês: *préservation*; inglês: *preservation*; espanhol: *preservación*; alemão: *Bewahrung, Erhaltung*; italiano: *preservazione*. Preservar significa proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pela reunião, o inventário, o acondicionamento, a segurança e a reparação.

PÚBLICO

s. m. e adj. (do latim *publicus, populus*: povo, população) – Equivalente em francês: *public*; inglês: *public, people, audience*; espanhol: *público*;

alemão: *Publikum*, *Besucher*; italiano: *pubblico*. O termo possui duas acepções, segundo a forma pela qual ele é empregado, como adjetivo ou como substantivo. O adjetivo “público” – museu público – traduz a relação jurídica entre o museu e o povo do território sobre o qual ele se situa. O museu público é, em sua essência, a propriedade do povo; ele é financiado e administrado por esse último, por meio de seus representantes e, por delegação, por sua administração.

READEQUAÇÃO

v.t.d.i. Adequar. Tornar próprio, conveniente; Adaptar. Adaptar-se, ajustar-se.

RECICLAGEM

s.f. Ato, processo ou efeito de reciclar. Novo ciclo de aprendizagem ou treinamento, para atualização dos conhecimentos ou habilidades.

RECONVERSÃO

s.f. Conversão. Ato ou efeito de converter(-se).

REFORMA

s.f. Ato ou efeito de reformar. Mudança, modificação.

REQUALIFICAÇÃO

v.t.d. Qualificar. Indicar a(s) qualidade(s) de. Avaliar, apreciar. Considerar habilitado., apto, idôneo. Atribuir qualidade(s) a. Classificar. Qualificação.

RESTAURAÇÃO

v.t.d. Restaurar. Pôr em bom estado, refazendo ou consertando ou quebrando, renovando ou deteriorado, repondo o que se gastou. Pôr de novo em vigor. Restabelecer. Restauração. Restaurado. Restaurador.

ANEXOS

ANEXOS

DEM HIST (parte da tabela de categorização)

A list of House Museums and their proposed categories, page 1

please see under www.demhist.icom.museum/CategorizationProject.pdf

PersH **Personality houses**, CollH **Collection houses**, BeauH **Houses of Beauty**, HistH **Historic Event houses**,
SociH **Local society houses**, AnceH **Ancestral homes**, RpowH **Power houses**, ClerH **Clergy houses**,
HumbH **Humble homes**
plus: HousfM **Houses for Museums**, Rooms **Period Rooms**

Argentina	PersH	Museo Mitre	San Martin 336	Buenos Aires	investigacion@museomitre.gov.ar	www.museomitre.gov.ar	
	HistH	Museo Nacional Estancia Jesuitica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers	Av. Del Tajamar 41	Alta Gracia, Cordoba	info@museoliniers.org.ar	www.museoliniers.org.ar	
Belgium	BeauH	Château de Loppem	Steenbrugsestraat 26	Zedelgem - Loppem	kasteel.van.loppem@gmail.com		
Brasil	PersH	Casa de Cora Coralina	Rua Dom Candido 20 Centro	Goiás	casadecoracoralina@cultura.com.br	www.casadecoracoralina.com.br	
	PersH	Casa de Oliveira Vianna	Alameda São Boaventura 41 Fonseca	Niteroi			
	PersH	Casa Guilherme de Almeida	Rua Macapã 187	São Paulo	casaguilhermealmeida@ig.com.br		
	PersH	Casa João Turin	Rua Mateus Leme 38	Curitiba	cjt@pr.gov.br	www.pr.gov.br/seec	DemHist
	CollH	Fundação Cultural Ema Gordon Klabin	Rua Portugal 43	São Paulo	emaklabin@vol.com.br		
	CollH	Fundação Eva Klabin Rapaport	Av. Eptácio Pessoa 2480	Rio de Janeiro	cultura@evaklabin.org.br	www.evaklabin.org.br	DemHist
	CollH	Fundação Maria Louisa e Oscar Americano	Av. Morumbi 4077	São Paulo	info@fundacaoooscaramericano.org.br	www.fundacaoooscaramericano.org.br	
	PersH	Museu Casa de Portinari	Praça Candido Portinari 298	Brodowski	museu@casadeportinari.com.br	www.casadeportinari.com.br	
	PersH	Museu casa de Rui Barbosa	Rua São Clemente 134 Botafogo	Rio de Janeiro	fcrb@casaruibarbosa.gov.br	www.casaruibarbosa.gov.br

PersH Personality houses, CollH Collection houses, BeauH Houses of Beauty, HistH Historic Event houses, SociH Local society houses, AnceH Ancestral homes, RpowH Power houses, ClerH Clergy houses, HumbH Humble homes
plus: HousfM Houses for Museums, Rooms Period Rooms

copyright © 2005-2009 Rosanna Pavoni, Milano