UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA
E URBANISMO

PAULO EDUARDO BARBOSA

**ARQUITETURA E
CASA-MUSEU: CONEXÕES**

SÃO PAULO
2013

PAULO EDUARDO BARBOSA

Arquitetura e casa-museu: conexões

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do
título de mestre em Arquitetura

Área de concentração:
Projeto Espaço e Cultura (PEC)

Orientadora:
Prof^a Dr^a Maria Cecília
França Lourenço

São Paulo
2013

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.

E mail: pebarbosa@usp.br

B238a Barbosa, Paulo Eduardo
Arquitetura e casa-museu : conexões / Paulo Eduardo Barbosa.
– São Paulo, 2013.
162 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto
Espaço e Cultura) - FAUUSP.

Orientadora: Maria Cecília França Lourenço

1. Museus 2. Arquitetura 3. Memória 4. Recepção
I.Título

CDU 069

Nome: BARBOSA, Paulo Eduardo
Título: Arquitetura e casa-museu: conexões

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
mestre em Arquitetura

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*À Márcia, Joana, Alice e Miguel,
sempre.*

AGRADECIMENTOS

aos meus companheiros de escritório;
à **Sandra Mara Roman**, amiga e parceira
por dez anos de realizações no Memorial
Attilio Fontana em Concórdia SC;
ao **peçoal do Memorial Rezende Barbosa**, em Assis SP
aos profissionais e técnicos de todas as casas-
museus visitadas durante esta pesquisa;
à **Regina Lara Silveira Mello**, pelo incentivo constante;
às amigas do Grupo de Pesquisa Museus e Patrimônio:
**Adrienne Firmo, Ana Paula Nascimento, Anna Maria
Rahme, Bianca Dettino, Ethel Leon, Lisete Hanna
Rached, Mariana Dupas e Raquel da Costa Nery**;
aos meus professores da FAUUSP: **Aginaldo Aricê
Farias, Ana Lúcia Duarte Lanna, Luciano Migliaccio,
Luiz Munari, Paulo Bruna, Paulo Cézar Garcez
Marins e Ricardo Marques de Azevedo**;
agradeço especialmente à minha orientadora, Prof^a
Maria Cecília França Lourenço, pela dedicação
e entusiasmo que sempre me transmite, sem
abrir mão de rigor técnico e de erudição que
nunca a distanciam de suas convicções..

*O importante não é a
casa onde moramos.
Mas onde, em nós,
a casa mora.*
Avô Mariano

Mia Couto

RESUMO

Esta dissertação debate algumas das contribuições do arquiteto à construção do pensamento sobre a casa-museu, ao considerar o edifício como acervo nesse tipo de instituição museal, operando como mediador entre a coleção num sentido ampliado, que poderia conter ângulos diversos na biografia, mesclados por visões entre público *versus* privado, dados emulados do ambiente doméstico, usos e adaptações ocorridos na residência, seu entorno e por sua localização na cidade. Assim, a atuação colaboraria para conectar memórias individuais àquelas coletivas de distintas comunidades, operar na tensão entre museu e monumento, ao lado de potencializar a relação entre a casa-museu e a cidade; igualmente, a formação, a prática e a frequência de museus se direcionariam para qualificar a relação entre o museu e diferentes segmentos de receptores, voltando-se às demandas técnicas e operacionais dessas instituições.

Palavras-chave: museus, arquitetura, memória, recepção.

ABSTRACT

This thesis analyze some of the architect's contributions to the house-museum concept construction. It considers the building as an asset in this type of museum institution that operates as a mediator between the collection -- in an amplified sense -- that could hold diversified points of view from the biography, mixed with perspectives of 'public' versus 'private', as well as data from the domestic environment, the uses and adaptations done in the house, its surroundings and its location in the city. Thus, the architect's activity would serve to connect individual to collective memories of various communities. It would also operate in the tension between museum and monument, intensifying the relationship between the house-museum and the city; it would equally enhance the creation, practice and attendance to museums, acting as means to qualify the relation between the museum and different types of recipients, serving the technical and operational demands of these institutions.

Key words: museum, architecture, memory, reception

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Ashmolean Museum

<http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant00.html>

Figura 2 – Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ

http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fachada_Museu_Nacional_-_UFRJ_-_Foco.jpg

Figura 3 – Museu Britânico, Londres, Reino Unido

<http://www.lancasterlondon.com/uploads/images/headerimages/britishmuseum.jpg>

Figura 4 – Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, RJ

http://www.casaruibarbosa.gov.br/template_02/default.asp?VID_Secao=307

Figura 5 – Capa do livro Historic House Museums

<http://www.googlebooks.com>

Figura 6 – Palácio Peterhof, São Petersburgo, Rússia

<http://www.saint-petersburg.com/peterhof/>

Figura 7 – A casa de Ema Klabin no Jardim Europa, São Paulo, SP

<http://emaklabin.org.br/ema-klabin/historico/>

Figura 8 – Museu Casa de Guimarães Rosa, Cordisburgo, MG

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=298255846901372&set=a.298255843568039.70944.298255360234754&type=1&permPage=1>

Figura 9 – Museu Histórico Pedagógico Rodrigues Alves, Guaratinguetá, SP

http://www.terranoivre.com.br/imagens/upload/turismo_virtual/uaratinguet%C3%A1%20Museu%20Conselheiro%20Rodrigues%20Alves.JPG

Figura 10 – Museu Histórico Pedagógico Zequinha de Abreu, S. Rita do Passa Quatro, SP

Foto do autor

Figura 11 – Casa de Chico Mendes, Xapuri, AC

http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/DSCN0276_1.jpg

Figura 12 – Sir John Soane's Museum, Londres, Reino Unido

Foto do autor

Figura 13 – Mapa de Londres em 1799

Fonte: The Soane's at Home, 2010

Figura 14 – Planta do Sir John Soane's Museum em 1796

Fonte: A new description of Sir John Soane's Museum, 2007

Figura 15 – Planta do Sir John Soane's Museum em 1810

Fonte: A new description of Sir John Soane's Museum, 2007

Figura 16 – Planta do Sir John Soane's Museum em 182

Fonte: A new description of Sir John Soane's Museum, 2007

Figura 17 – Planta do Sir John Soane's Museum em 1837

Fonte: A new description of Sir John Soane's Museum, 2007

Figura 18 – Corte longitudinal do nº 13 Lincoln's Inn Fields

Fonte: John Soane's Museum book of minute

Figura 19 – Freud Museum, Londres, Reino Unido

<http://www.freud.org.uk/photo-library/detail/40059/>

Figura 20 – Planta do térreo e andar superior do Freud Museum

Fonte: 20 Maresfield Gardens, a guide to the Freud Museum London

Figura 21 – Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, RJ

<http://www.uniqmagazine.com.br/novas-exposicoes-no-instituto-moreira-salles/>

Figura 22 – Maçaneta do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, RJ

Foto: Renata Reinhoefer França

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>

Figura 23 – Painel de Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro, RJ

http://static.glamurama.uol.com.br/2012/07/PJA_7947.jpg

Figura 24 – Casa do Instituto Lina e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP

Foto do autor

Figura 25 – Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo, SP
Foto do autor

Figura 26 – Capela do Morumbi, São Paulo, SP
Foto: Letícia Tsok

Figura 27 – Palácio dos Bandeirantes, São Paulo, SP
Foto: Letícia Tsok

Figura 28 – Mapa do Morumbi, São Paulo, SP
<http://www.googlemaps.com>

Figura 29 – Museu Casa de Portinari, Brodowski, SP
<http://museucasadeportinari.org.br/>

Figura 30 – Casa Guilherme de Almeida, São Paulo, SP
Foto do autor

Figura 31 – Armário vitrine na Casa Guilherme de Almeida
Foto do autor

Figura 32 – Interior da mansarda da Casa Guilherme de Almeida
Foto do autor

Figura 33 – Interior do térreo da Casa Guilherme de Almeida
www.poiesis.org.br

LISTA DE PRANCHAS

Prancha 1 – Planta do térreo do Freud Museum

Fonte: Planta cedida ao autor pelo arquivo do Freud Museum

Prancha 2 – Planta do pavimento superior do Freud Museum

Fonte: Planta cedida ao autor pelo arquivo do Freud Museum

Prancha 3 – Planta do térreo da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 4 – Planta do pavimento superior da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 5 – Planta da mansarda da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 6 – Planta do subsolo da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 7 – Fachada da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 8 – Corte da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 9 – Corte da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 10 – Corte da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

LISTA DE SIGLAS

Condephaat	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do estado de São Paulo
Cicc	Comitê Internacional de Cooperação Cultural
Demhist	Comitê para casas históricas do Icom (Demeure historique musées)
DPH	Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo
EIM	Escritório Internacional de Museus
Icom	Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums)
Icomos	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MHP	Museu Histórico e Pedagógico
Sisem SP	Sistema Estadual de Museus do estado de São Paulo
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

23	Introdução	
31	Capítulo I Casa-museu, território de conflito	
	1.1 Os museus a partir de Elias Ashmole	33
	1.2 A revista <i>Mouseion</i>	39
	1.3 A formação do Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas (Demhist)	42
	1.4 O edifício como acervo	45
	1.5 Conselho Internacional de Museus – Icom ou Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – Icomos	48
53	Capítulo II Colecionismo doméstico	
	2.1 A coleção na casa ou a casa na coleção?	55
	2.2 O Museu Histórico Pedagógico Conselheiro Rodrigues Alves em Guaratinguetá	61
69	Capítulo III Casa-museu e horizonte de expectativas	
	3.1 O Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas (Demhist) e o projeto de categorização da casa-museu	72
	3.2 Casa-museu e horizonte de expectativas	74
	3.3 O Sir John Soane's Museum em Londres	79
	3.4 N ^{os} 12, 13 e 14, Lincoln's Inn Fields	81
89	Capítulo IV Memórias em conexão	
	4.1 Casa de quem e museu para quem?	91
	4.2 Memória individual e memória coletiva	92
	4.3 O Freud Museum em Londres	96
105	Capítulo V O lugar da casa-museu	
	5.1 O público e a casa-museu	107
	5.2 A estética da recepção	108
	5.3 Casa-museu e a cidade	114
	5.4 Casa Guilherme de Almeida em São Paulo	120
	5.5 A reforma da Casa Guilherme de Almeida	124
147	Considerações Finais	
153	Referências Bibliográficas	
162	Créditos finais

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de inquietações que surgiram no âmbito de minha prática profissional como arquiteto, em que o projeto arquitetônico tem sido o instrumento de articulação entre ambiente doméstico, espaço museal e biografia pública versus privada na casa-museu. Inquietações que, longe de se apaziguarem, se tornaram mais complexas ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, ganharam densidade à medida que ela avançava. A começar por definir meu objeto de estudo como casa-museu ou museu-casa.

A metodologia da pesquisa se voltou a buscar dados e a analisar em diversas fontes e fundos, de modo a investigar desde arquivos mantidos por distintas instituições, cidades e mesmo países, mas também em anais de encontros e artigos publicados pelos profissionais ligados à área de museus. Assim, agregar o fazer e o pensar permitiu observar que o uso dos substantivos compostos “museu-casa” ou “casa-museu” se alternam em diversos textos, sendo o primeiro mais comum nos brasileiros e o último de uso exclusivo nos portugueses, mas eventualmente ambos são utilizados dentro de um mesmo documento.

Magaly Cabral¹, autora que tem se ocupado principalmente dos processos educacionais nos museus, utilizou alternadamente casas-museus e museus-casas históricas², Márcio Doctors³, que foi coordenador do Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas (Demhist) no Brasil, em sua apresentação intitulada *As casas-museu no Conselho Internacional de Museus* (CARVALHO, 2010, p. 44-47), aborda a utilização alternada dos termos “casa-museu” e “museu-casa”, à qual

1. Pedagoga, museóloga, mestre em Educação e diretora do Museu da República, Rio de Janeiro, RJ, membro do Demhist. (CARVALHO, 2010, p. 141)

2. *Propostas museográficas para atingir novos públicos* (CARVALHO, 2010, p. 113-114)

3. Marcio Doctors é crítico de arte, curador da Fundação Eva Klabin e do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude no Rio de Janeiro, RJ, membro do Demhist. (CARVALHO, 2010, p. 141)

reputa uma busca de identidade que defina limites e características empenhada pelo comitê específico para esse tipo de museu dentro do Conselho Internacional de Museus (Icom). Já António Manuel Torres da Ponte⁴ utiliza habitualmente a forma lusófona “casa-museu”. O próprio nome do evento anual promovido pelo Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo demonstra a imprecisão ao alternar o uso de “casas-museus” e “museus-casas” em suas peças de comunicação⁵.

24 Fato é que desnaturalizar o uso do que seria o substantivo composto mais adequado para designar esse tipo específico de museu obriga traçar fronteiras, estabelecer semelhanças, em exemplos de instituições muitas vezes autodenominadas e com objetivos que revelam diferentes anseios, mais aproximados a desejos institucionais que a realidades operativas dessas casas.

Para iniciar uma reflexão, recorro ao conceito de continente/conteúdo implícito na dualidade não hierarquizada Casa/Museu, em que uma aproximação mais material pode sugerir a afirmação de que a Casa, a edificação, seria o continente, o invólucro, a embalagem; e o Museu, seu conteúdo, visto como processo (identificação, catalogação, preservação, exposição).

Nesse tipo de instituição, em que a edificação faz parte do acervo, constituindo-se, ela mesma, testemunho material substantivo à compreensão do conjunto musealizado, a Casa é uma palavra que significa uma dimensão além da própria edificação em si; acrescento que caberia também incluir o jardim, seu entorno, uma área de influência emulada pela personalidade, pela biografia, pelo fato histórico ali ocorrido ou pela singularidade arquitetônica do conjunto.

4 Doutor em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, membro do Demhist. (CARVALHO, 2010, p. 138)

5 No cartaz do Encontro de 2009 consta a expressão “casas-museus”, enquanto nos dos outros anos é sempre “museus-casas”. Os anais desses encontros de 2007 a 2010 utilizam “casas-museus” no título impresso na capa e “museus-casas” no título impresso internamente.

Já o museu, em suportes proporcionados pelos meios digitais, não demanda espaço físico para a consecução de seus objetivos, mas quando isso ocorre, a instituição se intitula “digital” como forma de revelar-se desmaterializada, ou braço desmaterializado de uma instituição que, de fato, pode ser acessada presencialmente⁶.

Na gramática da língua portuguesa, a constituição do substantivo composto se dá por meio da justaposição de dois radicais, e há pressupostos de dominância conceitual. No substantivo composto, usualmente o segundo qualifica⁷ o primeiro, operando uma adjetivação. No plural do substantivo composto casa-museu, varia somente o primeiro, já que “existe entre o segundo e o primeiro substantivos uma relação de finalidade, como no exemplo navio-escola”⁸. Assim, ao se tratar de casa-museu, adoto esse substantivo por entender museu como uma finalidade temporária da casa, este sim o substantivo principal, a razão de ser do museu. Desativada, a casa-museu sempre será casa, e o museu se torna então uma condição, um processo que tem lugar na casa. É sabido que, na visão de Krzysztof Pomian, a coleção se compõe de itens que se situam fora das atividades econômicas, já no caso da casa-museu, para que assim possa ser chamada, é imperativo que não seja mais utilizada como casa.

O foco desta dissertação é contribuir para que o arquiteto, ao operar como mediador entre a coleção⁹ e o receptor¹⁰ qualificado ao lidar com a conexão entre a memória individual do patrono, ou homenageado, às memórias coletivas de uma dada comunidade, potencialize a

6 Para um aprofundamento na virtualização de acervos e questões relacionadas aos museus digitais, ver DALLARI, Heloisa. *Design e exposição: das vitrines para as novas telas*. 2008, p.[365], tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 16/04/2008.

7 Tais como: pedra-sabão é uma pedra e não um sabão, assim como homem-rã é um homem, e não uma rã.

8 NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática dos Usos da Língua Portuguesa*, São Paulo: Editora da Unesp, 2000, p. 169.

9 “Coleção” no sentido proposto por Krzysztof Pomian: “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou indefinidamente fora dos circuitos das atividades econômicas, sujeitos à proteção especial num local fechado e preparado para este fim, e expostos ao olhar do público”. (POMIAN, 1984, p.53)

10 “Receptor” no sentido do leitor concebido por Hans Robert Jauss em sua estética da recepção.

relação entre o museu e a cidade, igualmente a formação, a prática e a frequência de museus, se direcionariam para qualificar a relação entre o museu e diferentes segmentos de público, atentando às demandas técnicas e operacionais dessas instituições.

26

O desenvolvimento desta reflexão tem se dado, de forma sistematizada, desde o ano de 2011, no programa de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço, traçando um percurso balizado ora pelas diversas disciplinas no cumprimento dos créditos obrigatórios à obtenção do título, momentos em que tive a oportunidade de lançar olhares diversos sobre o tema proposto, ora por meio da participação em eventos científicos, espaços de confrontação com diferentes grupos de pesquisa, ou ainda nos encontros sistemáticos do Grupo de Pesquisa Museus/Patrimônio, coordenado pela minha orientadora e composto por colegas pesquisadores, espaço de troca e aprofundamento em obras seminais no campo da memória, da arte e dos museus.

Agreguei ao texto desta dissertação diferentes olhares sobre o tema da casa-museu propiciados pela prática das pesquisas desenvolvidas no escopo das disciplinas do programa de pós-graduação. Quero reconhecer sob o *status* de fundamentais as contribuições para o entendimento do contexto contemporâneo ao surgimento dos museus e a possibilidade de compreendê-los coetâneos às metrópoles oferecidos pela bibliografia formulada na disciplina “Metrópole, vanguardas artísticas”¹¹, e também a visão crítica referenciada em amplo panorama de instituições museais, aliado aos contextos que as produziram, estabelecendo referências para pensar a instituição isoladamente e em sua relação com a cidade, estudos no curso “Museus: abordagem histórica”¹². Outras aproximações à casa-museu me foram propiciadas pelo olhar do patrimônio nos seminários inseridos em

11 Disciplina AUH 5841 ministrada pelos Profs. Ricardo Marques de Azevedo e Luciano Migliaccio, cursada como aluno especial no 1º semestre de 2010.

12 Disciplina AUH 5847 ministrada pela Profa. Maria Cecília França Lourenço, cursada como aluno especial no 2º semestre de 2010.

“Políticas de preservação do patrimônio edificado”¹³ e pelo enfoque elaborado na matéria “Memórias artísticas”¹⁴.

Os eventos científicos ao longo do período de 2010 a 2013 me permitiram conhecer diferentes núcleos de produção de conhecimento de áreas de interesse da minha pesquisa e, também, confrontar minhas questões com diversos grupos, percebendo como cada centro de pesquisa desenvolve olhares diversos sobre temas comuns. Seja em eventos promovidos pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Rio de Janeiro, RJ, primeira casa-museu nacional, aberta em 1930, em cujo espaço se desenvolvem estudos na área da cultura material, seja na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, MG, onde, em duas oportunidades diferentes, pude apresentar trechos de minha pesquisa em encontros promovidos pela Faculdade de Arquitetura cujo foco era arquitetura e documentação, ou na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, no Simpósio Internacional Imagem, Cultura Visual e História da Arte.

27

Nos encontros sistemáticos do Grupo de Pesquisa Museus/Patrimônio, junto aos colegas, pude tomar contato com autores como Roger Chartier¹⁵ e suas pesquisas no âmbito das práticas e representações; Nicolas Borriaud¹⁶ e suas visões sobre a arte do século XXI, além de me aprofundar em textos de outros autores europeus¹⁷ que têm se ocupado de questões sobre a temporalidade, a cultura e a arte contemporânea, dada a interdisciplinaridade dos membros.

O tema da casa-museu tem sido frequente objeto de estudo de disciplinas, como a Museologia, expressa na dissertação de mestrado

13 Disciplina AUH 5856 ministrada pela Profa. Anna Lucia Duarte Lanna e pelo Prof. Paulo César Garcez Marins, cursada como aluno regular no 1º semestre de 2011

14 Disciplina AUH 5839 ministrada pela Profa. Maria Cecília França Lourenço e pelo Prof. Luiz Munari, cursada no 1º semestre de 2012.

15 CHARTIER, 2002.

16 BORRIAUD, 2009; 2011.

17 Jürgen Habermas, Gianni Vattimo, Albrecht Wellmer e Andreas Huyssen.

de Antônio Manuel Torres da Ponte: *Casas-Museu em Portugal*¹⁸, em que o autor se ocupa da definição sobre a especificidade na designação casa-museu naquele país; ressaltando também estudos sobre a disciplina História, em particular na pesquisa em cultura material, com colaborações de Vânia Carneiro de Carvalho, editada em seu livro *Gênero e artefato*¹⁹; outra pesquisa, sobre Arquivística, firmada no trabalho de Maria Irene Brasil na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB): *Informatização do acesso aos acervos*²⁰. No entanto, nesta dissertação procuro lançar um olhar específico, a partir da Arquitetura, na direção do tema casa-museu, com a pretensão de contribuir com a expansão do potencial de atuação dessas instituições, inserindo a disciplina nesta questão ao perguntar: Para quem é este museu? Qual sua relação com a cidade?

O que permite que um museu, ou que uma casa, seja chamada de casa-museu? Posso aqui lançar a hipótese, com base na bibliografia utilizada e nos estudos de caso apresentados, que a condição para que isso ocorra está no espaço doméstico preenchido de sentido por meio de uma biografia e no qual se operem as funções de colecionar/adquirir, conservar, pesquisar, educar/comunicar e expor. Mas se é a biografia o fio condutor do processo museal, e a ela se pode reputar a especificidade da casa-museu, a investigação dessas instituições sugere que não há de fato um modelo a ser seguido?²¹

Parece-me que o desafio é, de fato, traçar o campo e definir limites pensando no embricamento entre acervo-edifício-cidade, perguntando de forma simples e direta: Qual é o objetivo da casa-museu? Ao preservar o espaço doméstico ligado a uma personagem, disseminar memórias prescinde abrigar pessoas em torno da replicação concernente às suas ideias para preservar um documento arquitetônico? Está posto aqui o conflito entre museu e monumento, e nesta dissertação procuro

18 PONTE, 2007.

19 CARVALHO, 2008.

20 BRASIL, 2000.

21 Estas dúvidas, que muito contribuíram para o amadurecimento desta dissertação, me foram atenciosamente levantadas pelos membros de minha banca de qualificação, à qual faço um agradecimento especial.

investigar como o olhar do arquiteto contribuiria à consecução referente aos objetivos da casa-museu, ao permitir tratar o edifício adequadamente como acervo, dentro do sentido que ele incorpora como parte da composição de um semióforo²². Edifício aqui compreendido como elemento que contribui com a missão de conectar o receptor ao invisível, à memória do patrono ou homenageado. Outra colaboração importante ao tema está na pluralidade que o trabalho do arquiteto traz ao integrar equipes multidisciplinares, lançando um olhar à casa-museu sob uma perspectiva urbanística, explorando as relações entre biografia, ambiente doméstico, edifício e cidade.

29

Procurei defender o uso do substantivo composto casa-museu em meu trabalho e, amparado nos conceitos de coleção estabelecidos por Krzysztof Pomian para quem coleção é: "Qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou indefinidamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público" (POMIAN, 1984, p. 53), nos conceitos de memória coletiva como formulados por Maurice Halbwachs, dentro de uma perspectiva de conexão da dimensão individual àquela pertencente a diversos grupos; outro conceito central reside na estética da recepção de Hans Robert Jauss, que propõe o receptor como sujeito ativo na produção da obra de arte, de modo a discorrer sobre as especificidades e recorrências das casas-museus reveladas no encontro entre as dimensões do espaço doméstico, aquele ligado ao museu e, também, ao urbano. Escolhi, entre várias visitadas, as instituições que cito neste trabalho como forma de localizar as perguntas que a casa-museu coloca ao trabalho do arquiteto e que são, elas sim, o eixo do trabalho. Assim à casa-museu desta dissertação não corresponde um recorte territorial ou tipológico, e sim semântico.

Sem recorrer a um exemplo específico referente à casa-museu, investigo, no primeiro capítulo, sua especificidade como instituição situada no

22 "Semióforo" na concepção de Krzysztof Pomian, objeto cuja capacidade intrínseca é, a partir do visível, ligar o homem ao invisível, ao que não está lá. (POMIAN, 1984)

território conflitante entre museu e monumento. Já no capítulo 2, a ideia de coleção como testemunho sobre o pertencimento a um grupo social, como também na centralidade do habitar e nos processos de lembrança e esquecimento como estratégia; tais debates introduzem o Museu Histórico Pedagógico Rodrigues Alves, de Guaratinguetá. No capítulo 3 abordo o sistema classificatório elaborado pelo Demhist e, em correspondência com o conceito de *horizonte de expectativas* proposto por Hans Robert Jauss, discuto o modelo da casa-museu londrina Sir John Soane's Museum. No capítulo 4, memória individual e seus mecanismos de conexão a memórias coletivas são o ponto de partida para a avaliação do projeto de adaptação recente a ser implantado no Freud Museum, também na capital do Reino Unido. No capítulo 5, público e museu vistos a partir das teses fixadas na estética da recepção de Jauss embasam a avaliação da recente reforma por que passou a Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo.

CAPÍTULO I

CASA-MUSEU TERRITÓRIO EM CONFLITO

1 Os museus a partir de Elias Ashmole

Figura 1 – O primeiro edifício construído para ser um museu e abrigar uma coleção pública no Ocidente é o Ashmolean Museum em Oxford, a partir da coleção herdada de John Tradescant.

Os museus se alteraram, desde a ideia do colecionismo privado expressa nos gabinetes de curiosidades do século XVI ao museu que hoje conhecemos, abertos ao público mesmo que de forma restrita, quando da doação da coleção de Elias Ashmole para a Universidade de Oxford no século XVII. A universidade fundou, em 1683, a instituição *Museum Ashmoleanum, Schola Naturalis, Historiae, Officina Chimica*. A história dos museus segue seu curso de mudanças e como uma forma de entender o mundo, tendo como motivação um sentimento de perda, de tempo que se esvai, em grande parte devido à aceleração da vida propiciada pela revolução industrial, pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pelo fenômeno de metropolização, e é numa visão classificatória e cronológica própria do Iluminismo que os museus se estabelecem.

33

No século XVIII intensifica-se a implantação dos museus de arte com a abertura a públicos especializados, em períodos restritos, do Museu do Vaticano, entre 1740-1745; da coleção dos Médici no palácio Uffizi, em Florença, em 1769; e do Museu do Louvre, em Paris, em 1793. Para os museus europeus e norte-americanos, o século XIX representou o momento da ampliação de público em torno de coleções que atestavam expansões colonialistas e também pela especialização dos acervos²³. Durante o século XIX há uma intensa implantação de museus cujo ideário é o da história comemorativa, que se pode chamar de construção de uma materialidade

23 “[...] com as modificações políticas, sociais, artísticas e educacionais ocorridas durante o século XIX, os museus aproximam-se dos implantados neste século [século XX]” (LOURENÇO, 1999, p. 71).

da memória das nações²⁴. Os museus transformam-se, assim, em “depósitos ordenados de uma cultura material fetichizada e submetida à lógica evolutiva” (SCHWARCZ, 2001, p. 34).

Figura 2 – Em 1818, foi criado por decreto de D. João VI o primeiro museu do Brasil, o Museu Nacional, que abriu à visitação pública em 1821.

No Brasil, o Museu Nacional, ou Museu Real, é criado no Rio de Janeiro, então capital do Império, por decreto de D. João VI em 6 de junho de 1818, e permanece por algum tempo com foco difuso entre o museu comemorativo e o museu científico, abrindo ao público em 1821²⁵. O Museu Paraense Emilio Goeldi, em Belém, é aberto como museu da Associação Filomática do Pará em 1866. Passa ao governo do estado em

²⁴ Museu de Versailles em 1833, Museu de Cluny e Museu de Saint-Germain em 1862, na França; Altes Museum em 1810, em Berlim, Museu das Antiguidades Nacionais de Berlim em 1830 e o Museu Germani de Nuremberg em 1852, na Alemanha; o Museu Nacional de Bargello em 1859, em Florença, na Itália; os museus de cultura popular escandinavos – Dinamarca em 1807, Noruega em 1828, Suécia em 1891 –; Museu do Prado em 1829, em Madri, na Espanha; e Museu do Hermitage em 1852, em Leningrado, na Rússia (SCHWARCZ, 2001, p. 31).

²⁵ Ibidem, p. 41.

1871 e é fechado em 1888, sendo reinaugurado em 1891²⁶. O zoólogo suíço Emílio Goeldi, egresso do posto de naturalista do Museu Nacional, assume a direção em 1893, transformando a instituição em um museu científico, com a organização das diferentes coleções de zoologia, botânica, arqueologia, geologia, mineralogia e etnologia. O Museu Paulista, ou do Ypiranga, é criado oficialmente em 26 de julho de 1894, após a “aquisição das coleções pertencentes a Joaquim Sertório que continham espécimes de história natural, objetos indígenas, jornais, quadros e peças de mobiliário” (SCHWARCZ, 2001, p. 54).

35

Os primeiros museus científicos brasileiros são implantados, desse modo, já como locais de ensino e produção, operando uma especialização institucional em que os objetos seriam então dispostos segundo critérios que não são os mesmos dos museus históricos ou de arte. Critérios que se diferenciavam, então, como veremos adiante, dos que hoje se utilizam na casa-museu, ligados que se encontravam a fundar uma visualidade específica a serviço da pesquisa e da didática.

Figura 3 – A fachada do Museu Britânico em Londres, criado em junho de 1753 pelo parlamento britânico com coleções adquiridas de Hans Sloane²⁷, utiliza a antiguidade como modelo para o conhecimento.

²⁶ Ibidem, p. 64.

²⁷ Fonte: POMIAN, 1984, p. 82.

Stephen Bann, professor de História da Arte na Universidade de Bristol, na Inglaterra, ao avaliar a gênese histórica dos modos de visualizar o passado afirma que, para entendê-las, é preciso olhar para o desenvolvimento das formas de representação e que os museus se classificam como “tipos característicos de ambientes em que a história pode ser visualmente experimentada” (BANN, 1994, p. 167). Bann afirma também que visualizar é uma prática historicamente condicionada e determinada, então a associa aos códigos de visibilidade estabelecidos.

36 À mudança de perfil dos museus correspondeu uma alteração nos edifícios que ocupavam. Os edifícios dos museus europeus da segunda metade do século XIX estabelecem uma tipologia identitária com suas fachadas palatinas, colunas e capitéis, elegendo a antiguidade como imagem do conhecimento, em pleno apogeu da reverência ao citado momento histórico. Guimaraens²⁸ destaca que o Museu Fridericianum, construído entre 1769 e 1777 em Kassel, na Alemanha, ao solucionar problemas básicos do programa e da arquitetura desse tipo de edifício exerceu profunda influência nas formas dos museus do século seguinte.

Josep Maria Montaner, arquiteto da Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, cuja abordagem demonstra um interesse na categorização de tipologias arquitetônicas com base na avaliação dos projetos dos museus desde o movimento moderno, afirma que a instituição museu ampliou seu papel dentro das sociedades ao longo do século XX, apesar das constantes crises, agravadas pelas críticas da arte de vanguarda e pelas destruições causadas pela Segunda Guerra Mundial. Essas crises reafirmaram o museu como instituição de referência e de síntese, reinventando-se e oferecendo modelos alternativos,

Se desde os finais do século XVIII e no decorrer do século XIX o museu veio se consolidando como a nova instituição pública, foi a partir da década de 1980, e

28 GUIMARAENS, 2012, p. 157.

até os primeiros anos do século XXI, que se produziu a mudança subsequente, e transcendental no mundo dos museus. (MONTANER, 2003, p. 148)

Entre os muitos autores que se debruçaram sobre o fenômeno da intensa proliferação de museus de todos os tipos ocorrida a partir dos anos 1980 está Andreas Hueyssen, filólogo e professor de literatura comparada, cuja obra aborda a arte, a literatura, o papel dos intelectuais, conceitos de nacionalismo, memória e temporalidade nas sociedades pós-modernas. Hueyssen afirma que “[...] precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço” (HUYSEN, 2000, p. 28).

37

Nicolas Borriaud, escritor, crítico de arte e curador, ao avaliar a profunda ubiquidade do mercado sobre as práticas de arte contemporâneas propõe questões também afeitas aos museus quando pergunta: “como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano?” (BORRIAUD, 2009, p. 13). Ao inferir o mercado e suas práticas como determinante da visualidade contemporânea, Borriaud indaga a direção em que se rumam instituições museais, se intentam conter a forma hoje proposta pela arte, em seus termos, relacional e de pós-produção.

Entretanto, os museus em casas históricas, que são fundamentalmente o objeto deste trabalho, começam a se delinear desde o século XVIII como um tipo específico de museu. Todavia, é a partir dos anos 1930 que a essas instituições, da forma como hoje a concebemos no Ocidente, são dedicados livros e artigos acadêmicos, num esforço de delimitação de uma área de atividade.

Marco inicial nesse formato no Brasil é a casa de Rui Barbosa, na rua São Clemente, bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Aberta

em 1930, é considerada a primeira casa-museu a entrar em atividade no Brasil. A atuação da Fundação Casa de Rui Barbosa tem sido pioneira na promoção da pesquisa da casa-museu. Transformada em Fundação Casa de Rui Barbosa em 1974 e incluída no plano de carreiras para a área da Ciência e Tecnologia das Fundações Federais, desenvolve pesquisas na área de têxteis, de jardins históricos, de conservação de acervos e está sob a coordenação do Ministério da Cultura. A diretriz da instituição é a recomposição fiel de seus ambientes internos e externos.

Figura 4 – A casa de Rui Barbosa foi comprada pelo governo federal em 1924 e aberta em 1930. Seus interiores puderam ser reconstituídos a partir da compra dos móveis originais em leilões e antiquários.

e edifícios especialmente projetados para esses fins, ou então se ocupam espaços com outras destinações de forma adaptada; na casa-museu, o edifício está posto e é peça de acervo. Concebido como residência, a ocupação da casa- museu demanda uma intervenção delicada, que expresse a dinâmica entre espaço íntimo e público capaz de abrigar o processo museal²⁹.

²⁹ Ressalte-se que na atualidade, os museus cumprem diversas funções, reguladas pelo código de ética do Icom que inclui entre outras, a coleta, salvaguarda, o estudo a comunicação e trocas com comunidades distintas envolvendo questões ligadas à *recepção*. "O Museu atual entende-se como um processo orientado ao reconhecimento da diversidade cultural, à inclusão social, à construção de cidadania

1.2 A revista *Mouseion*

Alguns trabalhos acadêmicos³⁰ afirmam que o artigo publicado em 1934 pela revista *Mouseion* sob o título “As Casas Históricas e sua utilização como museus”³¹ teria classificado em três tipos os museus em casas históricas: casa de interesse social, casas de interesse biográfico e casas de interesse histórico local. Essas pesquisas, predominantemente na área da museologia, referenciando-se à essa publicação como marco fundador, desenvolvem um raciocínio de especificação da casa-museu em tipos.

39

A revista *Mouseion* foi uma publicação realizada pelo Escritório Internacional de Museus (EIM)³² entre 1920 e 1946. O EIM, estruturado a partir do Comitê Internacional de Cooperação Cultural (Cicc)³³, órgão das Nações Unidas, funcionou em Paris entre 1926 e 1946 e foi precursor do Icom. No período entre guerras, o esforço do EIM, expresso nos relatórios anuais publicados na revista *Mouseion*, foi de estruturar internacionalmente o setor de preservação nos países-membros das Nações Unidas por meio da divulgação de trabalhos científicos, artigos, congressos e da criação, no ano de 1934, do Comitê Internacional para a Preservação dos Monumentos Históricos.

A formação do Conselho do Escritório Internacional de Museus era nesse período chefiada por Jules Destrée³⁴, e composta por representantes de outros países europeus ligados aos museus (Louvre, Museu do Prado, entre outros) e um representante americano, Lawrence Vail Coleman³⁵,

e à valorização dos bens imateriais vinculados aos materiais.” Declaração de Buenos Aires – 19/09/2005. Jornada “Os museus e a política do MERCOSUL”.

30 PAVONI, 2000; PONTE, 2007.

31 “Les maisons historiques et leur utilisation comme musées”, *Museion*, v. 27-28, n. III-IV, 1934, p. 276.

32 Office International des Musées.

33 Comité International de Cooperation Intellectuelle.

34 Ex-ministro de Artes e Ciências da Bélgica

35 Lawrence Vail Coleman foi arquiteto e presidente da Associação Americana de Museus entre 1927 e 1958 e, entre outros livros sobre museus, publicou em 1929 *Directory of Museums in South America*, no qual cita o Museu do Ypiranga, de São Paulo; o Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro; e o Museu Paraense Emílio Goeldi, de Belém do Pará.

presidente da Associação Americana de Museus, autor do livro *Historic House Museums* [Museus em casas históricas], de 1933.

Figura 5 – Capa do livro *Historic House Museums*, editado em 1933, uma das primeiras publicações específicas sobre a casa-museu no Ocidente.

Observe-se que o artigo publicado pela revista *Museum* de 1934, fonte para muitos entre os esforços classificatórios da casa-museu, não é senão um pequeno resumo de conteúdo do livro de Coleman. Este, em mais de cem páginas, discorre sobre as casas históricas americanas que, catalogadas por estado da federação ao final do livro, somavam, à época, mais de duzentas, revelando ser a sua musealização uma prática comum naquele país³⁶. Não localizei no texto, entretanto, uma tentativa específica de classificação dos museus em casas históricas, mas sim a de orientar minimamente os interessados no tema, abordando questões ligadas à administração, museografia, preservação, e outros aspectos desse tipo de museu, em vista do crescente interesse e aumento

³⁶ Diferentemente de outros países, os Estados Unidos iniciam a preservação de edificações por aquelas consideradas residenciais, cf. Choay “[...] os Estados Unidos foram os primeiros a proteger seu patrimônio natural, mas pouco se interessavam em conservar aquele constituído pelas edificações, cuja proteção é recente e começou por levar em conta as residências individuais das grandes personalidades nacionais” (CHOAY, 2006, p. 14).

vertiginoso de público proporcionado pela nova mobilidade oferecida pelos automóveis na América do Norte dos anos 1930. À expansão da indústria automobilística e das estradas norte-americanas corresponde um incremento do turismo, conferindo às casas históricas a condição de destino que atendia o interesse pelas instituições como uma das formas de leitura do passado.

Mas o que chama a atenção no livro de Coleman é a ênfase na integridade física do edifício, que é considerado pelo autor peça do acervo desses museus, asserção adotada neste trabalho. O eixo do trabalho de Coleman é o tema da conservação, ao qual dedica muitas páginas a detalhar técnicas de limpeza de calhas e condutores, conservação de superfícies revestidas, impermeabilização, manutenção de ferragens e diferentes materiais, instalações hidráulicas, elétricas e de aquecimento, além das observações tecidas acerca da estrutura, da cobertura, sempre com o foco no retardamento dos efeitos do tempo sobre a edificação histórica, de modo a evitar uma intervenção apontada como custosa e descaracterizadora do edifício. Debruça-se também sobre a relação entre a casa-museu e seu entorno, orientando, por exemplo, formas de sinalizar as rotas próximas de maneira a atrair os visitantes.

41

O livro *Historic House Museums* é traduzido para o francês como *Maisons Historiques et leur utilisation comme Musées*, ainda em 1933, e no mesmo número da revista *Museion* de 1934 é publicado o artigo produzido a partir do resumo dessa obra. Lawrence Vail Coleman também publica *A legislação dos monumentos históricos nos Estados Unidos da América*, o qual se somou às iniciativas que culminaram na formação do Comitê para a Preservação dos Monumentos Históricos, precursor do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos) e do Conselho Internacional de Museus (Icom).

1.3 A Formação do Comitê para Casas Históricas do Icom (Demhist)

A formação do Icom se dá em 1946, após o fim da Segunda Grande Guerra e, embora diversos comitês específicos tenham sido criados, será somente em 1998, cinquenta anos depois, que se dará o surgimento do Demhist.

42

A primeira reunião do comitê se dá entre junho e julho de 1999, no Palácio Peterhof em São Petersburgo, com a presença de cerca de cinquenta museólogos, representando doze países, dez deles europeus (Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Itália, Polônia, Portugal, Reino Unido e Suécia), além de Estados Unidos e Azerbadjão³⁷. Nessa reunião, há a preocupação em estabelecer as bases do futuro trabalho do comitê, aprovando um regulamento, elegendo membros e, desde então, assimilando uma variedade de tipos de museu, como afirma Giovanni Pinna, primeiro presidente do Demhist, que os classifica como os “imóveis históricos e seus jardins conservados [...] que constituem uma categoria museológica ao mesmo tempo particular e variada”. Essa afirmação é amparada na constatação de que os imóveis históricos respondem a regras museológicas e técnicas museográficas diferentes

Figura 6 – O Palácio Peterhof em São Petersburgo, Rússia, onde teve lugar a primeira reunião do Demhist em 1999. A origem do comitê está ligada à preservação das grandes casas reais europeias.

³⁷ Fonte: Revista *Icomnews*, v. 52, n. 4, 1999, p. 9.

daquelas que regulam os outros museus e nas características desses imóveis, os quais “podem incluir lugares de dimensões e gêneros muito diferentes, que vão desde os palácios reais, às casas de grandes homens aos ateliês dos artistas”³⁸. Há nessa declaração inicial, igualmente, uma preocupação com os jardins, elemento constitutivo da casa-museu ao qual raros pesquisadores têm se dedicado, exceção feita aqui no Brasil ao trabalho de Cláudia Barbosa Reis³⁹, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

Observo, entretanto, que desde a sua criação o Demhist demonstra uma ênfase na categorização da casa-museu como uma forma de “facilitar a comunicação entre a instituição e seu público, no sentido de evitar confusões e frustrações, além de permitir uma fácil compreensão e comunicação entre os membros da comunidade científica”⁴⁰. Seria então, por um lado, a atração exercida nos diversos públicos e centrada nas possibilidades de interpretação de biografias, oferecida pelo compartilhamento de momentos de intimidade e na absorção da ambiência doméstica, e por outro, a contribuição que as denominações podem conter à promoção dos intercâmbios, congressos e encontros cada vez mais frequentes em tempos de mundialização da cultura, os motes da referida classificação.

A tipificação da casa-museu, proposta Pavoni⁴¹ e Selvafolta, museólogas italianas, é amparada, a meu ver, por uma historicidade que não está expressa nos trabalhos anteriormente publicados. Esse trabalho de classificação é levado a termo pelo Demhist e tem sido hoje o principal foco de atuação do comitê.

Se por um lado a transposição desse modelo de classificação europeu à casa-museu brasileira se apresenta inadequado por engendrar sentidos

38 Revista *Icomnews*, v. 52, n. 4, 1999, p. 9.

39 REIS, 2007.

40 PAVONI, Rosana. “Towards e Definition and typology of Historic House Museums”, *Museum International*, v.53, n. 2, Paris, Unesco, abr-jun 2001, p.16-21.

41 Pavoni foi secretária do Demhist entre 199-2002 e presidente do comitê entre 2002-2005.

originados em relações exógenas e com complexa carga identitária e que não correspondem à grande diversidade característica das casas em território continental como o brasileiro, ao lado de fatores distintos como história, cultura, povoamento, situação social; por outro lado, resulta de utilidade restrita para nortear a contribuição da arquitetura ao tema. Já no livro de Lawrence Vail Coleman, pude identificar a preocupação com a profunda e genuína ligação entre a arquitetura e a casa-museu, mesmo que com uma abordagem de cunho instrutivo e elementar. É notória a ênfase, no texto de Coleman, na conservação do edifício.

Uma casa considerada histórica pode ou não ser uma casa-museu. Para que ela seja uma casa-museu, deve somar à sua “carga histórica” o museu enquanto processo. Mas se o museu se define pelo processo, desde a coleta, investigação, interpretação, documentação, salvaguarda, até a extroversão engendrada por diferentes atividades direcionadas a distintos segmentos de receptores, o mesmo não se aplica à adjetivação “histórica” dada a uma casa.

Com a emergência de inúmeros movimentos dentro da disciplina História⁴² desde os anos 1930, rompe-se a fronteira positivista que a caracterizava como uma crônica de acontecimentos lineares e desvelam-se processos de longa duração, a civilização e as mentalidades. Assim, não se intui aceitar a denominação de casa histórica sem um estranhamento, na generalização, desconhecendo-se as inúmeras possibilidades hoje assumidas. A chancela histórica comunica um retrato de época e igualmente um jogo de tensões entre grupos em trocas articuladas no poder e que, no caso específico das casas, buscam uma visibilidade para além da especificidade edificada capaz de

42 Vale lembrar a apresentação à edição brasileira do livro de Marc Bloch *Apologia da História ou O ofício de historiador*, em que Lília Moritz Schwarcz diz: “[...] a história seria talvez a ciência dos homens, ou melhor, dos homens no tempo. Não estamos longe da definição de Lucien Febvre, um especialista no século XVI, o qual, junto com Marc Bloch, fundou nos idos de 1929 a prestigiosa École des Annales, que teria papel fundamental na constituição de um novo modelo de historiografia. Segundo Febvre, a ‘história era filha de seu tempo’, o que já demonstrava a intenção do grupo de problematizar o próprio ‘fazer histórico’ e sua capacidade de observar”.

legitimá-los. A casa é então documento, testemunho material, e como tal, se submete a um programa arquitetônico para sua musealização.

Segundo a definição do Icom:

Os museus são instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes⁴³.

45

Assim, a casa-museu deve somar as características dos dois substantivos que formam o composto, aliando o *processo museal* à dimensão do espaço doméstico em sua materialidade e amplo potencial de representação seja ele de época, de classe, de momento histórico, de gênero, ou ainda outro.

1.4 O edifício como acervo

Considerar e avaliar aspectos referentes à casa-museu, à sua organização e concepção, e sua relação com a cidade, remete investigar, para além da história, fato ou personagem homenageado, a quem se destina este museu. Cada época elege novos temas que, no fundo, falam mais de suas próprias inquietações e convicções do que de tempos memoráveis, cuja lógica pode ser descoberta de uma vez só. A casa-museu, de maneira diversa dos outros tipos de museus tem característica específica que pretendo examinar aqui como forma de delimitá-la minimamente como objeto de estudo dentro do espectro das instituições museológicas.

⁴³ Trecho da definição de museu do Conselho Internacional de Museus (Icom) em 2009, em ICOM 2009, p. 18, disponível em <http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf>. Acesso em 12/06/2012.

Pela própria natureza, em sua constituição, a casa-museu se apresenta também como espaço de intersecção entre as dimensões doméstica e

as possibilidades de se oferecer ao entendimento e inquietações para diversos públicos. A casa, carregada de identificações e usos, configura uma composição que confere estatuto de ambiente ao espaço do edifício. O ambiente doméstico é construído por móveis, objetos e usos, formadores de diferenciadas simbologias.

46 Reitere-se que em outros tipos de museus os objetos são dispostos isolados de seu contexto, retirados de sua condição de uso, ou na expressão de Pomian “fora dos circuitos das atividades econômicas” (POMIAN, 1984, p. 53) diferentemente, na casa-museu, os objetos e seus usos estão associados na composição do semióforo, e se oferecem à interpretação dos diversos públicos em seu potencial de comunicar uma época, um lugar social, um partido estético, de forma a compor o enredo proposto pelo projeto museológico. Desta maneira, o doméstico, o íntimo torna-se público na casa-museu. A reconstituição do espaço doméstico, muitas vezes cenografado, à custa de móveis e objetos que pertenceram ou não ao homenageado é uma operação que cria, na interação entre aspectos antropológicos, históricos, sociais e estéticos, a narrativa, enredo da biografia ou fato preponderante, da vida do personagem homenageado.

A experiência de visita a uma casa-museu tem um caráter distinto da visita a outros tipos de museu. Entre outras razões, a singularidade dessa vivência se dá pelo contato com o espaço doméstico do outro, que remete o visitante à relação com sua própria casa. Contribuem para isso, tanto o edifício em sua materialidade – composta por seus espaços, proporções, caminhos a percorrer – como o mobiliário e os objetos que o decoram. O visitante da casa-museu busca um enredo não só da vida do patrono, mas um enredo de época, de classe social, de interesses lúdicos, intelectuais, autobiográficos, ou mesmo de gênero.

Se considerarmos espaço aquele vivenciado, o ambiente doméstico, as divisões internas da casa se configuram como filtros entre as esferas pública e privada, numa gradação que parte da dimensão pública da cidade, passa pelo ambiente onde se dá a representação social e segue em direção ao lugar íntimo do homenageado, enquanto os móveis e objetos que preenchem esses espaços desvendam, ao visitante, aspectos da vida privada do patrono.

A casa-museu seria ainda caracterizada de forma distinta, pela maneira como resolve esse encontro de dimensões, maneira que muitas vezes é predeterminada pela própria condição material do acervo e os valores a serem comunicados no momento em que se decide musealizá-lo, e que marcará definitivamente a prática das cinco principais tarefas das instituições museais: coleção/aquisição, conservação, pesquisa, educação/comunicação e exposição, como se mostra a tendência atual nas discussões em grupos especializados. Se antes muitas vezes se definia museu para finalidades como deleite, contemplação e mesmo obtenção de lucro (1974), tais pautas vêm sendo atualizadas.

47

Está na origem dos museus a passagem à condição de acervos públicos de acervos privados e de acesso restrito. Embora os acervos estejam hoje confundidos em relação a essas dimensões, em tese seriam opostas. Na casa-museu, o processo de publicização do acervo realiza o enredo proposto pelo projeto museológico, mas deve levar em conta a temporalidade das possibilidades de leitura, visando a “diferença hermenêutica” (JAUSS, 1984, p. 35), como preconizada por Hans Robert Jauss⁴⁴. As chamadas “permanências”, razão mesma das coleções, são respostas a perguntas diversas em cada época.

Cabe aqui sublinhar outra singularidade, pois o edifício em que se instala a casa-museu é, inquestionavelmente, sua característica predominante. Se os edifícios projetados para abrigar museus realizam

44 Hans Robert Jauss (1921-1977) desenvolveu estudos em Filologia do Romance, Filosofia, História e História e Cultura Germânicas. Foi aluno de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer.

programas arquitetônicos que atendem a demandas específicas dessas instituições, vinculadas à consecução do projeto museológico, e têm sua localização e a definição de sua implantação na cidade em consonância com diversos fatores, já na casa-museu, o edifício constitui parte do acervo, assumindo importâncias relativas em cada caso, mas sempre desempenhando papel fundamental no processo museal.

48

O edifício da casa-museu foi usado como residência em tempo passado. Não o é mais. A dinâmica de composição do espaço doméstico está definitivamente interrompida. O programa arquitetônico que a gerou, entendido aqui como necessidades as quais a edificação se propôs resolver, contemplava o uso residencial de acordo com os conceitos, com a tecnologia disponível e com o pensamento arquitetônico tanto do período como das tipologias de representação adequadas ao morar. É preciso diferenciar inclusive o edifício residencial objeto de projeto arquitetônico, nas diferentes temporalidades, daquele que é resultado de práticas tradicionais, sem a intervenção do arquiteto. Sua localização na cidade obedeceu à outra lógica, que se soma às características da edificação e do ambiente doméstico para compor o enredo editado pelo projeto museológico. A variedade de tipos, de espaços, de escalas de edifícios e de relações entre estes e o entorno decorre dessa característica fundamental da casa-museu.

1.5 Conselho Internacional de Museus (Icom) ou Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos)?

Em muitos casos, o edifício que abriga a casa-museu é um imóvel tombado, o que condiciona as possibilidades de intervenção em função de prioridades preservacionistas, vale dizer, para além de conservação, restauração, enfim, integridade material, mas também estudo, interpretação, análise e uso para diferenciados receptores. Tal processo, quando complexo, pode vir a revelar conflitos entre os

preceitos do Icom e do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos).

Os objetivos expressos no estatuto do Icomos, em seu artigo 2º:

O ICOMOS Brasil tem como objetivos o estudo, a análise e a divulgação dos métodos das técnicas e da política de proteção, conservação, restauração e valorização dos monumentos, conjuntos e sítios naturais ou de valor cultural e seu entorno⁴⁵.

49

Podem ser confrontados com preceitos contidos no Código de Ética do Icom⁴⁶, como o item 1.4: “A autoridade de tutela deve assegurar que o museu e seu acervo sejam acessíveis a todos durante horários aceitáveis e períodos regulares. Atenção diferenciada deve ser dada aos portadores de necessidades especiais”. Note-se também a obediência à legislação instituída, como a norma brasileira 9050/2004; esta vem sendo paulatinamente tornada obrigatória nos espaços museais e regula o acesso de portadores de necessidades especiais. Segue ainda, no item 1.5: “A autoridade de tutela deve assegurar que as normas de saúde, segurança e acessibilidade sejam aplicadas aos profissionais dos museus e aos visitantes”. Essas questões ilustram o conflito entre a caracterização da casa-museu ora como monumento⁴⁷, ora como instituição museal.

Testemunho da sobreposição de competências entre os conselhos

45 Estatuto do Icomos Brasil, art. 2º.

46 O Código de Ética do Icom para Museus foi aprovado em Buenos Aires, Argentina, em 4 de novembro de 1986, modificado em Barcelona, Espanha, em 6 de julho de 2001, e revisto em Seul, Coreia do Sul, em 8 de outubro de 2004.

47 Françoise Choay trabalha com a distinção entre monumento e monumento histórico. O sentido inicial do monumento é o de rememoração, para uma comunidade de indivíduos, de outras gerações de pessoas, eventos, ritos, crenças; faz o passado vibrar dentro da existência do presente, é um universo cultural cuja função é mobilizar a memória coletiva e afirmar a identidade do grupo; já o monumento histórico é, segundo a autora, “uma invenção, bem datada do Ocidente”, é definido *a posteriori* e é “[...] constituído em objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo [...] ou então ele pode, além disso, dirigir-se a nossa sensibilidade artística ao nosso desejo de arte (*Kunstwollen*): neste caso ele se torna parte constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história” (CHOAY, 2006, p. 26).

(Icom e Icomos) se verifica no item 22 da Carta de Ouro Preto de 2009, redigida durante o IV Encontro Nacional do Ministério Público na defesa do Patrimônio Cultural, que figura entre as cartas nacionais no site do Icomos em que está escrito: "O museu tem de ser um espaço vivo, de reflexão, de questionamentos e desfrute comunitário". Não é o museu objeto do Icom? Por que então a preocupação do Icomos expressa na Carta de Ouro Preto?

50

A casa-museu situa-se no centro desse conflito em seu potencial de mobilização do visitante centrada em características preservadas da edificação, no ambiente doméstico e no cumprimento de suas atribuições institucionais de museu acessível aos diversos grupos. As adaptações para a concretização do projeto museológico vinculam-se invariavelmente, em maior ou menor grau, a um projeto que tenha em conta o visitante, ao conferir acessibilidade, qualidade de circulação, iluminação e segurança do acervo. Mas, mais do que isso, o projeto de adaptação ganha ao contemplar a diversidade de públicos que frequentará a casa-museu, sejam especialistas interessados em aspectos específicos do acervo, seja o público escolar, apoiado pelo trabalho do serviço educativo das instituições. É ao público que precisa se destinar o museu, conforme propõem as cartas do Icom.

A casa-museu ganha ao ser pensada como equipamento social, que promove a sedimentação da identidade cultural da comunidade a partir da ação cultural, promovendo uma atitude inclusiva para além das exigências de adequação dos espaços museais à Norma Brasileira NBR 9050/2004, abrindo possibilidades de contribuição do arquiteto nas intervenções em casas-museu.

As publicações em anais de encontros e seminários relativos ao tema específico da casa-museu também expressam essa dualidade técnico-teórica. Exemplos são os artigos de Magaly Cabral⁴⁸, em especial focando a educação em museus, e as contribuições do Prof. Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes⁴⁹, na vertente da cultura material; as

48 Em CARVALHO, 2010: *Propostas Museográficas para atingir novos públicos*.

49 Em ANAIS do IV Seminário sobre museus-casas: pesquisa e documentação. Rio

apresentações ou, por vezes, as sínteses têm sido publicadas nos anais dos encontros promovidos pelo Acervo dos Palácios do governo do estado de São Paulo e pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, abordando questões técnicas e teóricas no intuito de avançar na produção de um *corpus* de conhecimento qualificado para o setor. Na avaliação que faço a seguir, procuro ver a casa-museu como coleção e como testemunho material de um grupo social que edita a memória ao se utilizar dos processos de lembrança/esquecimento. Não se pode exhibir e musealizar tudo e nessa operação, como em toda construção de discursos, se nomeia, seleciona, valoriza ou rejeita, criando-se, assim, distintas representações.

de Janeiro:

Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura, 2002: *O Museu e o problema do conhecimento*, p. 23.

CAPÍTULO II

COLECCIONISMO E AMBIENTE DOMÉSTICO

53

*"Os cacos da vida,
colados, formam uma
estranha xícara.
Sem uso, ela nos
espia do aparador."*

*Carlos Drummond
de Andrade*

2.1 A coleção na casa ou a casa na coleção?

Krzysztof Pomian parte da tese de que “o mundo das coleções particulares e do museus parecem totalmente diferentes” para aproximá-las afirmando a centralidade da conquista pela linguagem, a fim de engendrar o significado. Quando A representa B, o mecanismo de representação do invisível pelo objeto de coleção é a superioridade do invisível sobre o visível dada pela mitologia, pela religião, pela filosofia, pelas ciências e pela arte. Na casa-museu, há uma possibilidade de recepção social do conjunto arquitetura/biografia, cuja operação é engendrada pelo enredo, pela história.

55

Pomian, ao falar sobre os museus em geral, afirma que sua missão “é criar um consenso sobre o modo de opor o visível ao invisível nas novas hierarquias sociais” e que “os museus substituem as igrejas como locais em que todos os membros de uma sociedade comunicam na celebração de um mesmo culto”; vale acrescentar igualmente outro aspecto interessante, pois, além de quê, “ao colocar objetos nos museus, expõem-se ao olhar não só do presente, mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros aos deuses” (POMIAN, 1985, p. 84).

Entre os aspectos a serem contemplados na composição do programa arquitetônico da casa-museu, situa-se a questão de gênero. Vânia Carneiro de Carvalho levanta em seu trabalho a hipótese do relacionamento simbiótico entre os objetos domésticos e a formação das identidades sociais diferenciadas pelo gênero. Na casa-museu, os objetos cumprem uma função de representação, ligando a personagem a um grupo ou época, mas também reafirmando questões de gênero. A caneta de Prudente de Moraes, assim como outros objetos masculinos, segundo a autora, “podem transcender a espacialidade e materialidade da casa e fazer referências a uma dimensão nacional” (CARVALHO, 2008, p. 52). A autora, cujo foco de interesse é a vertente da cultura

material, afirma que “a afinidade do colecionismo com a organização doméstica nos ajuda a entender como a casa torna-se um campo operacional onde as ações com os objetos produzem a subjetividade” (CARVALHO, 2008, p. 92).

Mas se é válido avaliar a composição do espaço doméstico à luz do colecionismo, e certamente a composição do ambiente doméstico reafirma isso, já a subjetividade de que fala Carvalho é contestada por autores contemporâneos que a reconhecem como condicionada, aproximando-a do conceito de recepção de diferentes sociabilidades presente na obra de Hans Robert Jauss.

A coleção de obras de arte da casa-museu de colecionador cumpre a função de construir um enredo a ser celebrado e perenizado. São várias as motivações que levam a personagem a se autoconceber, tais como a perpetuação, a vaidade e a busca de reconhecimento. Compreendidas como espaços de representação, exemplos como a Fundação Maria Luísa e Oscar Americano ou a Fundação Ema Klabin, duas casas-museus de colecionadores de arte em São Paulo, oferecem ao receptor uma concepção específica de ambiente doméstico cenografado pelo patrono, no sentido da intenção embrionária da musealização dos espaços dessas residências. Formam, na expressão de Stephen Bann, uma “cenografia própria e coerente que deriva de uma intenção consciente de um autor” (BANN, 1994, p. 170).

Figura 7 – A casa de Ema Klabin no Jardim Europa, em São Paulo, cujo projeto é do engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker, inspirado no Palácio Sanssouci em Potsdam, Alemanha

.Há na coleção da casa-museu um potencial de documento de grupos segmentados, expresso na fala de Maurice Halbwachs:

Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio. Mesmo que pudéssemos pensar que é diferente, quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente matéria, que lhes lembre a casa e os quartos que deixaram, se permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nesta casa e nestes quartos (HALBWACHS, 2004, p. 139).

57

Christian Norberg-Schulz⁵⁰ afirma que a casa é a representação da necessidade de se localizar inerente ao homem e a aponta como o lugar por excelência em que se desenvolvem a maioria das funções humanas. O autor fala também do que ele denomina “as coisas” que compõem o ambiente doméstico como elementos referenciais, descrevendo como “a cama representa o centro mais ainda convincentemente, sendo ela o lugar de onde o homem inicia o seu dia, e para o qual retorna ao anoitecer. Na cama o círculo do dia, e o da vida se fecham. A cama, portanto, por excelência é o lugar em que o homem vem descansar, em que seus movimentos encontram seu final”. Com a referência em autores franceses e alemães⁵¹, constrói o pensamento em torno da relação ativa do homem com o mundo que se caracteriza pela sua posição vertical; ele se põe em pé. Dormir significa abandonar essa posição e voltar ao ponto de partida. Quando o Palácio de Versalhes foi centralizado na cama de Luís XIV, isso simbolizava mais que uma mera demonstração de poder. Sobre os móveis, diz Schulz: “No armário reside um centro da ordem, que protege a casa toda do caos”. Ele aponta a fascinação que sentimos quando ouvimos as palavras “Abra-te Sésamo!”, e diz: “o armário e a cômoda são coisas que podem ser abertas. Elas estão conectadas com as ações básicas de esconder e revelar, de conservar e relembrar” (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 32).

50 Christian Norberg Schulz (1926-2000), arquiteto norueguês foi professor do Departamento de arquitetura do Massachusetts Institute of Technology (MIT) e escreveu sobre a fenomenologia do lugar.

51 Gaston Bachelard, Otto Friedrich Bollnow.

A casa-museu frequentemente recorre ao quarto da personagem, à cama para conferir centralidade ao cenário doméstico. O quarto, na casa-museu, é o ponto em que a intimidade máxima entre o receptor e a condição humana do homenageado é alcançada. O Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo, Minas Gerais, foi criado na casa em que o escritor passou parte de sua infância. Porém, no momento da criação do museu, a casa estava totalmente desprovida de móveis. O projeto previu uma invenção cenográfica com vitrines, painéis e espaços dedicados à ação cultural, para atender a demanda dos diferentes públicos que procuram o museu em torno da literatura de Rosa. Porém foi produzido um quarto, com uma cama de criança para Guimarães. Mesmo nesse museu que tem atuação geográfica ampliada por meio da programação de eco-caminhadas e se reconhece como um museu de território por tomar para si a representação do testemunho do sertão, vale notar que não se abriu mão da centralidade da cama.

Figura 8 – Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo, Minas Gerais. A casa é centro de diversas ações junto à comunidade, como a Semana Roseana.

O exemplo de Cordisburgo é o de uma casa-museu que não propicia a reprodução fiel do espaço doméstico fixado num momento da vida do homenageado. A tensão entre história e memória, descrita por

Pierre Nora⁵², se verifica na casa-museu quando o projeto museológico aliado à arquitetura elege em conjunto um momento específico para o congelamento do ambiente doméstico. Segundo o autor, a expressão dessa tensão está na representação do passado, na operação intelectual, na análise e no discurso crítico, na vocação para o universal como características próprias da história e sua conexão com o “relativo” oposto ao fenômeno natural, afetivo, mágico, à lembrança no sagrado, ao pertencimento coletivo como característica da memória e sua conexão com o “absoluto”.

59

Dessa maneira, se pode afirmar que a história é como a anulação do que aconteceu. Marcos de uma era de “ilusões de eternidade”, os arquivos, cemitérios, coleções, festas de aniversário, tratados, monumentos e os museus por excelência são nomeados lugares de memória, apontados como sucessores de um momento em que a emergência da sociedade, nos anos 1930, ocupa o lugar e o espaço da Nação, “a legitimação pelo passado, portanto pela história, cedeu lugar à legitimação pelo futuro” (NORA, 1984, p. 12).

Pierre Nora afirma que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea”, e acrescenta: “se tivéssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis” (NORA, 1984, p. 13). Assim, os lugares de memória têm sua razão de ser em sua capacidade de parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, imortalizar a morte fixando um estado de coisas. A institucionalização desses lugares (bibliotecas, museus, arquivos) demonstra a coerção da memória, ou seja, a indução a determinadas memórias, pois estas são operações artificiais.

É sempre uma memória que se quer preservar e disseminar um dos fundamentos para engendrar o projeto museológico e também para o programa arquitetônico da casa-museu. No caso da rede de museus históricos e pedagógicos implantada no estado de São Paulo, a escolha

52 Pierre Nora (1931) é historiador francês contemporâneo, cujo trabalho acadêmico está associado à Nova História.

dos personagens ilustres seguiu rigoroso planejamento, atestando a eleição do passado como operação destinada à construção de futuros.

A casa-museu, quando instalada em uma edificação tombada, resulta no cruzamento de ao menos dois discursos: um primeiro construído pelos organismos oficiais de preservação do patrimônio edificado e que responde às tensões próprias do jogo de forças envolvidas, e um segundo, de publicização da história privada do homenageado, na qual, de forma semelhante, se constrói um enredo com que se deseja lembrar o patrono ou o homenageado. Em ambos os discursos, a construção da memória se apoia em processos de apagamento, ou de “esquecimento ativo”⁵³. Jean Louis Déotte, parafraseando Ernest Renan⁵⁴, afirma que: “*La existencia de una nación (perdonad la metáfora) es todos los días un plebiscito, así como la existencia del individuo es una afirmación perpetua de vida*”⁵⁵ (DÉOTTE, 1998, p. 27). Ao afirmar que não há memória sem rastros, sem pegadas, o autor reconhece que os museus constituem, junto com as escolas, sua historiografia e seus teatros de memória, uma “superfície de inscrição” da nação e segue:

*Por qué el Museo está en el corazón de una política cultural coherente? Porque por esencia es universal, publico y cosmopolita. Porque precede, necesariamente, al olvido de las pertenencias étnicas e históricas. Porque instituye el olvido activo. Porque suspende los destinos*⁵⁶ (DÉOTTE, 1988, p. 32).

53 “A essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (DÉOTTE, 1988).

54 Filósofo, filólogo e historiador francês (1823-1892).

55 “A existência de uma nação (perdoem a metáfora) é todo dia um plebiscito, assim como a existência do indivíduo é uma afirmação perpétua de vida.” (tradução do autor)

56 “Por que o museu está no centro de uma política cultural coerente? Porque o museu por essência é universal, público e cosmopolita. Porque precede, necessariamente, o esquecimento dos pertencimentos étnicos e históricos. Porque institui o esquecimento ativo, porque suspende os destinos.” (tradução do autor)

2.2 O Museu Histórico Pedagógico Conselheiro Rodrigues Alves em Guaratinguetá

A criação do Museu Histórico Pedagógico Rodrigues Alves na cidade de Guaratinguetá, no Vale do Paraíba, se dá no contexto da criação dos Museus Históricos e Pedagógicos (MHP)⁵⁷ no estado de São Paulo, iniciativa de Solon Borges dos Reis, diretor do Departamento de Educação da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação, concretizada pelo diretor do Departamento de Museus Vinício Stein Campos⁵⁸, a partir do ano de 1956.

61

Figura 9 – A casa em que morou Rodrigues Alves pertence ao governo do estado de São Paulo e encontra-se atualmente fechada para reforma.

57 “Os primeiros MHP foram designados à memória dos primeiros presidentes republicanos civis e paulistas da primeira República (1890-1930): MHP Prudente de Moraes (1894-1898) em Piracicaba; MHP Campos Salles (1898-1902) em Campinas; MHP Rodrigues Alves (1902-1906) em Guaratinguetá; e MHP Washington Luís (1926-1930) em Batatais.” (MISAN, 2008)

58 Vinício Stein Campos (1908-1990), diplomado em Pedagogia em 1932, em Santa Bárbara d’Oeste, onde lançou o semanário *O Constitucionalista*. Sócio do IHGSP (1952-1990). Diretor da Divisão de Museus, da Coordenadoria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, membro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), membro da Associação dos Cavaleiros de São Paulo, do Atheneu Paulista de História e do Centro de Ciências, Letras e Artes da Academia Campinense de Letras. Autor de *Elementos de Museologia* (c. 1970) (MISAN, 2008).

A criação dos Museus Históricos e Pedagógicos no estado de São Paulo⁵⁹ responde a uma estratégia de consolidação de uma “memória paulista” protagonizada por várias instituições. Entre estas se encontram a Academia Paulista de Letras, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigido em dado período por Mário de Andrade, a própria Universidade de São Paulo, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP). Exemplo dessa estratégia é a sobreposição dos mapas de localização dos MHPs e as rotas das tropas no Movimento Constitucionalista de 1932, ou àquelas ferroviárias do estado, como ilustrado no artigo de Simona Misan, em que ela afirma que há uma tentativa de enlaçar os museus com o que ela chama de cartografia histórica do estado e que assim tiveram os museus também “outra incumbência: a de preservar as características naturais e culturais das diferentes localizações geográficas das respectivas cidades que integraram a rede de museus” (MISAN, 2008, p. 186). Os quatro museus históricos e pedagógicos idealizados por Stein para homenagear os presidentes republicanos civis paulistas são: o MHP Prudente de Moraes em Piracicaba, o MHP Rodrigues Alves em Guaratinguetá, o MHP Campos Sales em Campinas e o MHP Washington Luís em Batatais.

A escolha dos prédios nem sempre se fixou na casa em que nasceu e morou o homenageado, em vista, inclusive, dos objetivos pedagógicos desses museus, os prédios escolares eram eventualmente escolhidos⁶⁰.

59 “Até 1968 os Museus Históricos e Pedagógicos foram criados e geridos no âmbito da então Secretaria de Estado dos Negócios da Educação pelo Serviço de Museus Paulistas, passando para a alçada da cultura a partir de 1968, com a criação da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Durante a década de 1990, os museus passam a ser geridos pelo Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria da Cultura, quando se inicia o processo de municipalização que vai transferir para as administrações municipais cerca de 35 desses museus. Outros 27 deles foram extintos, 4 nunca foram instalados e 13 ainda pertencem à administração estadual.” (ZANOTTI, Elisio. O Museu Local. In: IV Semana dos Museus – Museus Hoje – Desafios da contemporaneidade, 2007, São Paulo. *Museus Hoje – Desafios da Contemporaneidade - Programa e Resumos*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, 2007. v. único. p. 24. Disponível em <http://www.coresprimarias.com.br/ed_10/museu_local_p.php>. Acesso em 07/09/2013.

60 “Para escolha dos prédios que seriam sedes dos MHPs, Stein priorizava edifícios com valor histórico e, quando possível, que tivessem relação direta com seus patronos, ou mesmo abrigado grupos escolares com o nome destes. Após a abertura dos museus, agia com forte presença para que estes prédios fossem tombados pelos órgãos preservacionistas.” (GRIGOLETO, 2009, p. 49)

Mas essa opção também era uma afirmação em si. Se Vinício Stein Campos procurava, como diz Misan:

priorizar a instalação dos MHPs em construções onde nasceram ou viveram os patronos dos museus. Para tanto, muitas vezes recorria ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) de que foi membro conselheiro (1967-1975) na tentativa, em grande parte bem-sucedida, de obter o tombamento do edifício para em seguida instalar o museu (MISAN, 2008, p. 193).

63

O MHP Zequinha de Abreu, em Santa Rita do Passa Quatro, foi implantado na estação de trem da cidade e não na casa do músico. A casa-museu, na rede dos MHPs, ocorre quando o imóvel preenche certos requisitos de classificação do grupo social ou quando é documento arquitetônico, o que frequentemente são motivos que se somam. Ocorre avaliar por que o músico santarritense tem sua cama instalada numa das salas da estação fazendo as vezes de quarto? Não seria somente por semelhança de proporções, mas creio que ao localizar a memória de Zequinha de Abreu na estação, há uma alusão à função do edifício, cenário de entrada e saída da cidade. Por onde chegavam as coisas novas da capital e por onde saíam os valores da pequena cidade?

Figura 10 – Museu Histórico e Pedagógico Zequinha de Abreu, em Santa Rita do Passa Quatro, São Paulo.

O MHP Rodrigues Alves se encontra hoje instalado na casa em que o conselheiro e ex-presidente viveu após seu casamento, em 1891, mas não foi sempre assim. O Museu Histórico e Pedagógico Conselheiro Rodrigues Alves, em Guaratinguetá, criado por decreto em 1956, teve sua primeira sede prevista no Instituto de Educação em 1958, porém não funcionou nesse local. Em 1965, alojou-se à rua Visconde de Guaratinguetá, sendo posteriormente transferido para a Biblioteca Municipal, em 1969, em que encerrou suas atividades por falta de recursos. Em 1979, por iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, foi reaberto no prédio do Museu Municipal, no bairro do Pedregulho, com documentação reunida junto aos familiares. Finalmente, em 1982, transferiu-se para o atual imóvel, casa em que viveu Rodrigues Alves desde 1875, ano de seu casamento até sua morte, alternando a moradia na capital da república. Esse percurso do acervo demonstra a priorização de outros elementos em detrimento da arquitetura na casa-museu. É só com a operação de venda do imóvel pela família do ex-presidente ao estado de São Paulo que o museu encontra sua casa.

No ato de 1957 do decreto que cria os Museus Históricos e Pedagógicos, o artigo 35 prevê que:

Os Museus serão instalados, preferencialmente, nos prédios ligados à vida dos respectivos patronos, e em falta destes, em próprios do Estado ou do Município que melhor atendam às suas finalidades⁶¹.

Utilizei os dados do relatório do Sistema Estadual de Museus (Sisem-SP), publicado no site da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo neste ano de 2013, para organizar uma tabela em que figuram os museus com a denominação de históricos e pedagógicos relacionados ao uso anterior dos edifícios em que estão instalados.

61 Regulamento dos Museus Históricos e Pedagógicos, aprovado pelo Ato nº 199, de 30 de abril de 1957; Decreto nº 26.218, de 3 de agosto de 1956 – Jânio Quadros – governador do Estado de São Paulo, Vicente de Paula Lima – secretário da Educação.

Tabela 1 – Museus Históricos e Pedagógicos listados pelo Sistema Estadual de Museus da Secretaria de Estado da Cultura (Sisem-SP)

Município	Museu Histórico e Pedagógico (MHP)	Uso anterior da atual sede
Amparo	Bernardino de Campos	Casa do Coronel Luiz Souza Leite
Andradina	Regente Feijó	Espaço anexo à Biblioteca Municipal
Araraquara	Voluntários da Pátria	Cadeia e Fórum/ Câmara Municipal
Avaré	Anita Ferreira de Maria	Cadeia e Fórum/delegacia de ensino (projeto de Victor Dubugras)
Batatais	Dr. Washington Luiz	Estação Mogiana/estação cultural
Botucatu	Francisco Blasi	Pensão Silva
Caçapava	Ministro José de Moura Resende	Centro Cultural
Capivari	Dr. Cesário Motta Júnior	Casa de Cesário Motta Júnior
Cedral	Felício Bottini	Casa da família Bottini
Cruzeiro	Major Novaes	Casa Solar dos Novaes (sede da Fazenda Boa Vista)
Dumont	Santos Dumont	Casa do pai Henrique Dumont (sede da Fazenda Arindeúva)
Garça	De Garça	Grupo Escolar
Guaratinguetá	Conselheiro Rodrigues Alves	Casa de Rodrigues Alves
Itapira	Virgolino de Oliveira	Prédio do Serviço de água de Itapira
Itápolis	Alexandre de Gusmão	Cadeia e Fórum
Limeira	Major José Levy Sobrinho	Grupo Escolar
Marília	Embaixador Hélio Antônio Scarabotollo	Prédio da Unesp

(Tabela continua)

Continuação tabela 1

Município	Museu Histórico e Pedagógico (MHP)	Uso anterior da atual sede
Mogi Guaçu	Franco de Godoy	Navio no rio Moji Guaçu
Orlândia	Lucas Monteiro de Barros	Fórum e cadeia
Ourinhos	De Ourinhos	Prédio da Fepasa
Penápolis	Gláucia Castilho Brandão	Biblioteca Municipal
Pindamonhangaba	Dom Pedro I e Dona Leopoldina	Casa – Palacete do Visconde de Palmeiras/ Faculdade de Farmácia e Odontologia/Grupo Escolar Antônio Bicudo Leme
Piracicaba	Prudente de Moraes	Casa de Prudente de Moraes
Pirassununga	Dr. Fernando Costa	Estação Ferroviária Fepasa
Porto Ferreira	Prof. Flávio da Silva Oliveira	Cadeia pública
Rafard	Júlio Henrique Rafard	Edifício do Centro Cívico
Rio Claro	Amador Bueno da Veiga	Casa – Solar da baronesa de Dourados
Santa Cruz do Rio Pardo	Ernesto Bertoldi	Estação Ferroviária Fepasa
Santa Rita do Passa Quatro	Zequinha de Abreu	Estação Ferroviária Alta Mogiana
São João da Boa Vista	Dr. Armando de Salles Oliveira	Casa – Dona Tita (Maria Inês da Silva Oliveira)
São Manuel	Padre Manuel da Nóbrega	Prefeitura e Câmara Municipal
Taubaté	Monteiro Lobato	Casa de Monteiro Lobato até seus 12 anos
Tietê	E Folclórico Cornélio Pires	Casa reconstruída em 2004, há projeto para transferência do acervo ao Centro Cultural da cidade
Tupã	Índia Vanuire	Edifício construído para o museu

São doze os MHPs na tabela do Sisem-SP instalados em edifícios que eram originalmente casas:

Tabela 2 – Museus Históricos e Pedagógicos instalados em edifícios residenciais

Município	Museu Histórico e Pedagógico (MHP)	
Amparo	Bernardino de Campos	Casa do Coronel Luiz Souza Leite
Capivari	Dr. Cesário Motta Júnior	Casa de Cesário Motta Júnior
Cedral	Felício Bottini	Casa da família Bottini
Cruzeiro	Major Novaes	Casa Solar dos Novaes (sede da Fazenda Boa Vista)
Dumont	Santos Dumont	Casa do pai Henrique Dumont (sede da Fazenda Arindeúva)
Guaratinguetá	Conselheiro Rodrigues Alves	Casa de Rodrigues Alves
Pindamonhangaba	Dom Pedro I e Dona Leopoldina	Casa – Palacete do Visconde de Palmeiras/Faculdade de Farmácia e Odontologia/Grupo Escolar Antônio Bicudo Leme
Piracicaba	Prudente de Moraes	Casa de Prudente de Moraes
Rio Claro	Amador Bueno da Veiga	Casa – Solar da Baronesa de Dourados
São João da Boa Vista	Armando Salles Oliveira	Casa de Dona Tita
Taubaté	Monteiro Lobato	Casa de Monteiro Lobato até seus 12 anos
Tietê	E Folclórico Cornélio Pires	Casa reconstruída em 2004, há projeto para transferência do acervo ao Centro Cultural da cidade

Analisando os dados da tabela acima se percebem as seguintes evidências: onze das doze casas⁶² são exemplares que podem ser

62 Exceto a casa reconstruída em 2004 para o Museu Cornélio Pires, em Tietê, e que após encontrar-se fechada por vários anos agora é objeto de projeto de lei municipal para transferir sua sede para o edifício do centro cultural. Já o MHP Amador Bueno da Veiga, em Rio Claro, foi destruído por um incêndio em 2010 e encontra-se fechado para restauro.

classificados como moradia de grupos dominantes, ligados em sua maioria à cultura cafeeira. Dessa forma, constatam-se algumas coincidências, entre as quais: os Museus Históricos e Pedagógicos eram instalados em edifícios residenciais quando eles se enquadravam em certos preceitos de representação, primordialmente em edificações que se associavam à identidade de grupos sociais dominantes alçados por meio da musealização e da historicização à condição de protagonistas históricos e, por essas mesmas características, agregavam às suas qualidades uma localização central e privilegiada na cidade.

Mas à casa-museu, numa perspectiva do tempo que tudo altera, cabe lançar um olhar à sua concepção e às suas possibilidades de recepção com base nos conceitos de horizonte de expectativas do público visitante, tema que discorro no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

CASA-MUSEU E HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

O visitante da casa-museu, ao ser considerado como receptor, ganha se for entendido como aquele que atualiza a obra cada vez que a percebe. Os objetos domésticos e a arquitetura dos edifícios em que estão instaladas as casas-museus se oferecem ao receptor na dimensão de sua possibilidade de reinterpretá-la, pois este se encontra entre os inúmeros objetivos da instituição museu. A atualização de uma obra pela sua leitura, como previsto no caso da obra literária por Jauss, é o sintoma de que está viva.

Na introdução ao livro que organizou sobre textos de estética da recepção em 1979, Luiz Costa Lima⁶³ define a experiência estética como: "o prazer originado na oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto aproximando-se de si" (LIMA, 1979, p. 19). As temporalidades implicadas nessa operação serão determinantes porquanto o visitante da casa-museu, no dizer de Luiz Costa Lima, "distancia-se de si, de sua cotidianidade, para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si" (LIMA, 1979, p. 19). Percebe a obra referenciada em sua experiência pessoal. Este se mostra um bom parâmetro de avaliação da possibilidade de ampliação do horizonte de expectativas do receptor, sujeito da experiência estética percebida no contato com o espaço doméstico.

71

⁶³ Luiz Costa Lima (1937) é professor emérito da PUC-RJ. Em 2004, recebeu da Alexander von Humboldt-Stiftung (Alemanha) o prêmio de pesquisador estrangeiro do ano, na área de humanidades. Em 2011, a Universidade de Queensland (Austrália) realizou o colóquio "Mimesis and culture", dedicado à sua obra. Seu *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009) recebeu os prêmios de Ensaio da Biblioteca Nacional e da Academia Brasileira de Letras.

3.1 O Comitê para Casas Históricas do Icom e o projeto de categorização

72

Ao se tratar da casa-museu e de suas possibilidades de recepção, é preciso que se contemple a diversidade de museus que correspondem a essa categoria. Desde sua criação, o Comitê Internacional de Casas Históricas (Demhist), formado dentro do Conselho Internacional de Museus (Icom), tem organizado encontros, simpósios e seminários para discutir temas específicos relacionados à casa-museu, focando principalmente sua categorização e subdivisão em tipos e características, conforme atestam os trabalhos apresentados pelos profissionais nessas oportunidades. A categorização da casa-museu proposta, aprovada pelo Demhist, tem sido objeto de trabalhos acadêmicos de profissionais que o discutem no sentido de torná-lo mais adequado, mas esbarra na complexidade da operação generalizadora. Na recente publicação sobre casas-museu no Brasil⁶⁴, Carvalho afirma que o processo de categorização se iniciou com os trabalhos de Giovanni Pina, o primeiro presidente do comitê, com a colaboração da museóloga Rossana Pavoni, também ex-presidente. Houve diversas contribuições de membros do comitê no sentido de precisar categorias, o que as ampliou para nove. São elas as *casas de personalidades*: espaços onde viveram pessoas importantes ou que por lá tenham passado⁶⁵; *casas de colecionador*, onde a coleção é o ponto de referência para a musealização⁶⁶; *casas de eventos históricos*, que rememoram fatos significativos para um grupo social⁶⁷; *casas de sociedade local*, que se conectam à identidade de um grupo específico⁶⁸; *casas de poder*, que são palácios ou sedes

64 CARVALHO, Ana Cristina (org.). *Museus-casas históricas no Brasil*. A publicação faz um primeiro grande mapeamento das edificações que a autora classifica como museus-casas históricas no Brasil.

65 Como a casa de Anita Garibaldi em Laguna, RS, que contém uma urna com terra da sepultura de Anita Garibaldi, do cemitério de Ravena, Itália

66 Em geral instituições idealizadas pelos seus proprietários como forma de perenizar um conjunto de elementos que expressam um gosto, uma paixão em vida como o Museu da Chácara do Céu no Rio de Janeiro, RJ.

67 Como o Museu Republicano Convenção de Itú, SP, onde teria havido, em 1873, a reunião entre políticos e fazendeiros do café paulistas para a fundação do Partido Republicano Paulista.

68 Ligadas à identificação de um sentido comunitário, como a Casa do Colono, em Petrópolis, RJ, testemunho da imigração alemã para a serra fluminense.

de governos⁶⁹; *casas clericais*, que são residências do clero abertas à visitação pública⁷⁰; *casas vernaculares*, construções modestas em que se empregam recursos do próprio ambiente⁷¹; *casas de beleza*, que são criações artísticas com caráter estético primordial⁷²; *casas ancestrais*, que são as casas de campo e pequenos castelos⁷³, categoria adequada a exemplos europeus principalmente.

Mais recentemente, aponta Carvalho, elevam-se a onze as categorias listadas neste projeto: *casas para museus*, que são residências adaptadas para apresentar coleções que não possuem relação direta com a história do imóvel, e *salas temáticas*, cuja ambientação remete a períodos históricos do passado. Na edição deste livro catálogo, Carvalho propõe a inserção de mais uma categoria: *casas rurais*, como uma forma de contemplar as casas de fazenda brasileiras abertas à visitação pública.

73

Em que pese a qualidade e o empenho do trabalho desenvolvido, o âmbito da categorização deste projeto não alcança, por exemplo, imóveis que já foram residências e hoje são ocupados por outras funções, mesmo que não tenham sido submetidos a alterações arquitetônicas. Sabe-se também que muitas vezes a cenografia é posterior ao homenageado, produzida como forma de identificação do ambiente doméstico ao motivo da musealização, o que a princípio desafia a condição de autenticidade e procedência⁷⁴. Percebe-se que o esforço de categorização incorre em dificuldades generalistas e coloca questões como: em que categoria se poderia pensar a cabana de

69 Como o Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, projetado por Georg Przyrembel, arquiteto polonês radicado no Brasil.

70 Como o convento de Santo Antônio do Paraguaçu, em Cachoeira, BA.

71 Casa de Xico Mendes, em Xapuri, AC.

72 Nos casos brasileiros, Carvalho chamou essa categoria de casas de arquitetura destacada, como a Casa de Vidro, em São Paulo, SP, sede do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

73 Não há nenhuma casa histórica listada nesta categoria por Carvalho

74 O Código de ética do Icom define a responsabilidade do museu com a procedência dos testemunhos exibidos como : histórico completo de um objeto e seus direitos de propriedade, desde o momento

da sua descoberta ou criação até o presente, de forma que sua autenticidade e propriedade possam ser definidas. Fonte: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/Lusofono2009.pdf

Euclides da Cunha em São José do Rio Pardo, SP, ou então a Casa de Pedra em Paraisópolis, São Paulo, SP?

74

No Brasil, como já indiquei, alguns encontros de casas-museus têm sido realizados pela Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, outros são promovidos pelo Acervo dos Palácios do governo do estado de São Paulo, catalizando profissionais interessados nesse tema com o objetivo de promover o intercâmbio, firmar pactos de conduta, dividir soluções, apoiar novos órgãos. A esses encontros têm comparecido profissionais de diversas áreas cuja contribuição pode ser verificada em anais publicados que dão a conhecer trabalhos relacionados ao tema das casas-museus. A arquitetura, como disciplina, tem se mantido relativamente distante desse debate e poderia contribuir de forma incisiva para o alargamento das possibilidades de interpretação da casa-museu.

3.2 Casa-museu e horizonte de expectativas

É assim que, da mesma maneira que Jauss indica que a obra literária predetermina a recepção oferecendo orientações ao seu destinatário, o receptor ao visitar a casa-museu em alguns casos iria também à procura de uma intimidade com seu homenageado, em busca de confirmar suas concepções relativas ao enredo do qual este é personagem. Mas a diferença na temporalidade desses elementos é ativa, preponderante. E há, para além de uma recepção ligada pela experiência individual do ambiente doméstico ou da memória do homenageado, uma recepção que conecta diferentes sociabilidades, segundo Jauss, uma medida comum localizada entre as reações particulares, que ele chama de horizonte de expectativas.

Esse horizonte, segundo Jauss, marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo. Mas a produção da obra atendeu

e foi também produto de um horizonte de expectativa específico ao seu momento de produção. A estética da recepção retira o receptor da obra de arte da condição passiva, para dotá-lo de responsabilidade ativa, como elemento do *corpus* social, na produção da arte.

Dessa maneira, ao avaliar o exemplo de uma casa-museu como o Museu Histórico Pedagógico Rodrigues Alves, de Guaratinguetá, na dimensão de sua temporalidade e na perspectiva mesma do documento que é a rede de Museus Históricos e Pedagógicos criados em São Paulo, é possível identificar a que horizonte de expectativas ele responde no momento de sua criação. A compreensão desse primeiro e do atual horizonte, permite que as expectativas do receptor sejam alteradas, corrigidas, transformadas ou mesmo reproduzidas, constituindo-se em etapas significativas a serem levadas em conta por toda a equipe envolvida, incluindo-se o projeto arquitetônico.

75

O horizonte de expectativas, fruto de uma recepção social, tende a se modificar também em função de uma mobilidade que se processa por mecanismos de ampliação das possibilidades de acesso a grupos sociais outrora excluídos, permitindo que se alterem as escolhas entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, operando o esquecimento ativo e passivo como na concepção de Jean-Louis Déotte⁷⁵.

Exemplo de testemunho do momento histórico de sua criação, a casa de Chico Mendes em Xapuri, instituída como Sala de Memória

75 Jean-Louis Déotte (1946), nascido em Montreuil-sur-Seine, é diretor do programa do Colégio Internacional de Filosofia de Paris, professor do Departamento de Filosofia da Universidade Paris 8 Saint-Denis – Vincennes e coordenador da Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. É também diretor da Editora l'Harmattan e responsável pela revista *l'Appareil*.

no final dos anos 1990 e tombada pelo Iphan⁷⁶ em outubro de 2007, responde a um horizonte de expectativas, compreendido segundo premissas de Jauss, que transformou o comportamento social e segue ampliando os limites de construção da materialidade da memória de uma comunidade.

Figura 11 – Casa de Chico Mendes, em Xapuri, AC. No processo de tombamento⁷⁷, percebe-se a modificação do critério de avaliação dos motivos para o tombamento, que se ampliam na direção de contemplar memórias de grupos sociais preteridos em períodos anteriores da atuação dos órgãos de preservação.

⁷⁶ Parecer Iphan/Depam/GPROT/JA nº 01/007. Conclusão: levando em consideração o sentido do artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil e do Decreto-Lei nº 25/37, assim como a importância que teve a liderança de Francisco Alves Mendes Filho, o Chico Mendes, para a solução de conflitos sociais e para a implantação de novos modelos mais justos e racionais de ocupação da terra que resultaram em transformações cujo âmbito é de caráter nacional, considero oportuno submeter ao egrégio Conselho Consultivo do Iphan esse processo de tombamento da Casa de Chico Mendes e seu acervo, com recomendação favorável à sua inscrição no Livro de Tombo Histórico, destacando que o labor realizado por Chico Mendes em prol da preservação da natureza e da floresta amazônica em particular já é amplamente reconhecido em nível internacional. Este é o parecer. José Aguilera Arq. Iphan/Deprot Mat 223.338.

⁷⁷ “[...] a chamada Casa de Chico Mendes é, sem sombra de dúvida, uma casa histórica, porque remete simbolicamente à memória de uma pessoa importante que se notabilizou pela sua ação incansável em prol dos trabalhadores rurais, índios e seringueiros e pelas suas ideias preservacionistas que encontraram acolhida no mundo inteiro”, Parecer Iphan/Depam/GPROT/JA nº 01/007.

A reificação da personagem, frequente na casa-museu, se dá na conjunção entre arquitetura e projeto museológico. Mas tanto a estética da recepção de Jauss, concebida no final dos anos 1960, como a produção silenciosa do consumo, apontada por Michel de Certeau nos anos 1970, vão requalificar o receptor como sujeito ativo, e a passividade do visitante da casa-museu seria, sob esse olhar, contestada.

Maurice Halbwachs tratou das relações entre espaço doméstico e memória coletiva afirmando que “nossos gostos aparentes na disposição e na escolha destes objetos se explicam em larga medida pelos elos que nos prendem sempre a um grande número de sociedades, sensíveis ou invisíveis” (HALBWACHS, 2004, p. 138). O escritor português Mia Couto⁷⁸ deu sua versão poética dessa conexão ao afirmar que “se questiona se são às pessoas que pertencem as coisas ou, ao contrário, são às coisas que as pessoas pertencem”. Na casa-museu, as possibilidades em se disseminar a memória da personagem seriam ampliadas na medida em que se considere a conexão entre ambiente doméstico e lugar social da personagem.

77

Na casa Guilherme de Almeida, como veremos adiante, tornou-se viável atribuir pavimentos aos diferentes segmentos de atuação de que fala Halbwachs. No térreo, os ambientes informam claramente uma conexão do poeta com o movimento modernista, expressa pelas pinturas de Tarsila do Amaral, pela *Santa Ceia* de Antonio Gomide, pelos retratos pintados por Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall, pela escultura *Soror Dolorosa* de Victor Brecheret, enquanto o mobiliário remete ao gosto à francesa da elite cafeeira paulista. Já a mansarda protagoniza a ligação de Guilherme de Almeida com o Movimento Constitucionalista e as ligações com a paulistaneidade em testemunhos materiais do confronto, como o capacete, a espingarda, as fotos fardadas, os hinos e os desenhos de heráldica.

78 Mia Couto proferiu a palestra de encerramento da 23ª Assembleia do Icom, no Rio de Janeiro, com o título “Os tempos que há no tempo”. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/icom-2013/videos/cerimonia-de-encerramento-icom-2013>. Acesso em 15/09/2013.

Da dimensão individualizada, única, atestada na singularidade do ambiente doméstico, em que “a multiplicidade das funções e das práticas de que o espaço privado é ao mesmo tempo cenário próprio para mobiliar e teatro de operação” (DE CERTEAU, 2008, p. 205), sintoniza-se a dimensão coletiva, de pertencimento. O espaço doméstico é o lugar onde se pode “morar à parte, fora dos lugares coletivos, é dispor de um lugar protegido, onde a pressão do corpo social sobre o corpo individual é descartada” (IDEM), mas ele se torna “tagarela” na expressão de De Certeau porque compõe um relato de vida.

Indiscreto, o *habitat* confessa sem disfarce o nível de renda e as ambições sociais de seus ocupantes. Tudo nele fala sempre e muito: sua situação na cidade, a arquitetura do imóvel, a disposição das peças, o equipamento de conforto, o estado de manutenção (DE CERTEAU, 2008, p. 204).

Nesse olhar proposto por Michel de Certeau, a ida a uma casa-museu é uma visita consentida, num espaço que contribuiria para revelar o segredo e a intimidade da personagem. Já o projeto museológico edita o espaço doméstico em busca de construir uma visualidade que confirme um enredo preconcebido. Note-se a supressão das cozinhas na casa-museu, como ocorreu no caso da Fundação Ema Klabin em São Paulo, entre outros casos, justificada por questões de ordem museográfica, que acabam por distanciar a experiência da domesticidade da visita, ressaltando um efeito de representação, que reforça a unidade pretendida no projeto museográfico.

Mas o sujeito de Michel de Certeau sintoniza-se ao receptor de Jauss, no sentido em que propõe o consumo, leia-se o desfrute, a fruição, na ordem de uma produção silenciosa, mas nem por isso menos ativa. É no tempo-espaço parado da casa-museu em oposição à celeridade do mundo contemporâneo, experimentado nas casas como as de Pablo Neruda no Chile, no quarto de Mário Quintana em Porto Alegre, ou na casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, testemunhos que se tornaram vitrines do antigo, visões de representações do passado, que nessa

operação, descrita por Jauss, o receptor se torna agente da atualização.

Mesmo Sir John Soane, que na Londres dos anos 1810 idealizou um museu com propósitos acadêmicos, seria incapaz de imaginar que duzentos anos depois as características dos ambientes domésticos desse museu seriam reconstituídas, como vem acontecendo atualmente, alteradas pela recepção, pelo crescente interesse no documento relativo à vida privada do *início* do século XIX que o museu se tornou.

79

3.3 O Sir John Soane's Museum em Londres

O Sir John Soane's Museum, localizado em Lincoln's Inn Fields, na região central de Londres, foi considerado por Lawrence Vail Coleman a mais antiga casa-museu em atividade no Ocidente. É formado hoje por um conjunto de três edificações interligadas que se encontravam em atividade parcial, por causa dos trabalhos de restauração, quando da visita técnica em 2012.

Era originalmente um museu dedicado a estudantes e profissionais de arquitetura, mais especificamente da Academia Real de Artes⁷⁹, em que Soane lecionava. A coleção do arquiteto inglês, formada por modelos,

79 A Academia Real de Artes Britânica foi fundada por George III em 1768. Os fundadores estavam determinados a alcançar posição profissional para a arte britânica e arquitetura. Eles também queriam proporcionar um espaço para exposições que seria aberto ao público, e estabelecer uma escola de arte através da qual suas habilidades e seus conhecimentos pudessem ser passados para as futuras gerações de profissionais. As academias nasceram em Florença, no momento em que surgiram o absolutismo e o maneirismo. Elas atingiram um clímax de poder e influência na França, quando o absolutismo chegou ao ápice, e predominava o classicismo francês. As academias se difundiram por toda a Europa, na segunda metade do século XVIII, quando por toda parte os príncipes imitavam as instituições francesas e as novas regras do movimento neoclássico se impuseram na arte. A contestação ao estilo acadêmico surgiu entre os artistas burgueses da república da Holanda primeiro, e logo se desenvolveu entre os franceses do rococó, depois entre os revolucionários do *Sturm und Drang*, fruto da escola romântica. Por volta de 1900, já se percebia que o ensino da arte não cabia apenas ao Estado.

maquetes, fragmentos de elementos arquitetônicos, desenhos, pinturas e antiguidades, tinha o propósito específico de ilustrar o ensino da arquitetura.

Figura 12 – A fachada dos três imóveis ocupados pelo Sir John Soane's Museum de Londres. Note-se os tapumes no imóvel de nº 12, que se encontrava em restauro na data da visita técnica em 2012.

O período em que, na Inglaterra, Soane iniciou sua coleção de fragmentos arquitetônicos coincide com o momento no qual, na França, Alexandre Lenoir, dando continuidade ao trabalho do pintor Gabriel-François Doyen, recolheu as obras de arte durante os levantes dos então chamados "vândalos", logo após a revolução francesa, formando o acervo do que veio a ser chamado de Museu dos Monumentos Franceses. Mas a ruína se tornou, nesses dois casos, um substantivo com sentidos diversos na França e na Inglaterra. Diferentemente da totalidade pretendida por Lenoir no resgate do que seria a história da França (e que vinha sendo sistematicamente destruída), no caso inglês de John Soane, a coleção de fragmentos gregos, romanos, etruscos visava compor um conjunto que permitisse construir um léxico arquitetônico a serviço do projeto de engrandecimento do Império britânico na regência de George IV. Não por acaso, esse período coincide com o renascer do interesse pelo mundo greco-romano, propiciado pela disseminação da idealização do ambiente político e intelectual como terreno fértil para

o surgimento da arte, a partir da *História da Arte na Antiguidade*, de autoria de Johann Joachim Winckelmann, publicada em 1764.

3.4 N^{os} 12, 13 e 14, Lincoln's Inn Fields, Londres

Figura 13 – Parte do mapa de Londres de 1799, feito por Horwood, que mostra Lincoln's Inn Fields e arredores.

John Soane casa-se em 1784 com Elizabeth Smith e, dois anos após herdar uma grande soma por ocasião da morte de seu tio George Wyatt, em 1790, compra a propriedade de n^o 12 em Lincoln's Inn Fields, para onde se muda com a família em 1794, após demolir a edificação existente e construir uma nova, de acordo com seu projeto (*A new description of Sir John Soane's Museum*, 2007).

81

A moradia estava situada no meio do lado norte de uma grande praça tomada por residências em três lados e pelo muro de Lincoln's Inn no quarto lado. As casas eram principalmente ocupadas por profissionais de classe média, muitos dos quais advogados. A praça gramada era cercada e os moradores tinham as chaves dos portões desde 1734, quando, da mesma forma que muitas outras de Londres, um ato do Parlamento nomeou um grupo de *trustees*⁸⁰, que geriria o dinheiro arrecadado dos moradores e destinado à manutenção da praça e da segurança da vizinhança.

80 Curadores.

Figura 14 – Planta do pavimento térreo dos imóveis nº 12, 13 e 14 como eram no ano de 1796. A área em preto mostra a construção de Soane nesse período.

Figura 15 – Planta dos imóveis em 1810.

Figura 16 – Planta dos imóveis em 1822.

Figura 17 – Planta dos imóveis em 1837.

A casa tinha em seu subsolo os ambientes de serviço; a sala de jantar e de café da manhã ficavam no piso térreo; os ambientes de estar localizavam-se no 1º andar e havia mais dois pavimentos de dormitórios encimados por um sótão. No piso térreo, atrás da sala de café da manhã, onde originalmente havia um estábulo e outras dependências, Soane construiu uma sala de desenho que era o lugar em que seus alunos trabalhavam (*A new description of Sir John Soane's Museum*, 2007).

Catorze anos depois, em 1808, ele compra a propriedade de nº 13, mantendo a parte frontal alugada, mas construindo nos fundos, onde havia os estábulos, um novo escritório e uma galeria de pé-direito duplo, iluminada zenitalmente por uma cúpula envidraçada para mostrar maquetes, o que seria o início de seu museu. Em 1811, Soane troca de residência com seu inquilino e reforma o nº 13, passando a morar nesse local até sua morte, em 1837.

O historiador de arquitetura britânico Sir John Summerson cita o grupo de edificações construído por Soane, em Lincoln's Inn Fields, como uma criação muito especial dentro do conjunto de obras residenciais no período das guerras napoleônicas (1793-1815). Aos poucos, o museu e os elementos de sua coleção vão tomando o espaço doméstico, até que em 1823 ele adquire o nº 14 e novamente aluga a parte da frente e se utiliza dos fundos para realizar a ampliação do museu, construindo uma primeira Sala das Pinturas e o Salão do Monge.

Ao longo dos anos John Soane, se torna um comprador habitual das casas de leilões de Londres, aumentando sua coleção e fazendo constantes reformas em função dessas aquisições. Suas compras não incluem apenas pinturas, mas esculturas, fragmentos de edifícios, e tudo o que pudesse interessar os estudantes que frequentavam seu museu privado.

Figura 18 – Corte longitudinal do nº13, em Lincoln's Inn Fields, mostrando o sarcófago no subsolo. Desenho feito no escritório de Soane, por volta de 1818.

Em 20 de abril de 1833, um ato do Parlamento que regerá o museu até o ano de 1969 inicia-se com:

*An act for settling and preserving Sir John Soane's Museum, Library and Works of Art, in Lincoln's Inn Fields in the county of Middlesex, for the Benefit of the Public, and for establishing a sufficient Endowment for the due Maintenance of the same*⁸¹ (SIR JOHN SOANE'S MUSEUM, 2007, p. 127).

O ato passa a gestão da casa e seu conteúdo a um comitê de curadores que é obrigado a oferecer livre acesso ao público ao menos dois dias

81 Um ato para o estabelecimento e a preservação do Museu de Sir John Soane, biblioteca e obras de arte em Lincoln's Inn Fields, condado de Middlesex, para o benefício do público e para a dotação de verba para a manutenção do mesmo. (tradução livre do autor)

por semana nos meses de abril, maio e junho, reservando os períodos restantes às visitas de amantes e estudantes de pintura, escultura e arquitetura. Estabelece também que os lucros sobre o investimento de £ 30.000 feito por Sir John Soane somados ao aluguel obtido pelo imóvel vizinho de nº 12 serão usados para o pagamento dos salários do curador e da encarregada de manutenção, escolhidos por Soane, que os próximos curadores deverão ser escolhidos pelo presidente e pelo conselho da Academia Real de Artes, os quais devem selecionar para o cargo um arquiteto de prestígio ou que tenha ganhado algum prêmio acadêmico.

Os curadores têm, então, a custódia da casa e da coleção, as quais devem manter tanto quanto possível no estado que será deixado por Sir John Soane. O ato nomeia quatro conselheiros vitalícios do museu indicados por Soane e determina que cinco outros deverão ser propostos respectivamente pela Corporation of the City of London, a Royal Society, a Royal Academy, a Society of Antiquaries e a Society of Arts. Para se entender a importância dada à iniciativa e à continuidade, segundo os preceitos iniciais, cabe ressaltar que o ato estabelece ainda que seu neto John Soane está autorizado a viver no imóvel com sua família até alcançar a idade de 25 anos, mas só poderá usar a biblioteca se seguir a profissão de arquiteto. Acrescente-se que a pesquisa nos arquivos documentou que o neto de John Soane solicita o cumprimento do benefício em 1847, mas falece logo depois. O imóvel de nº 14 é incluído no testamento de John Soane e deixado para a família, para posteriormente ser vendido, em 1874 (*The new description of Sir John Soane's Museum*, 2007, p. 106).

O exemplo desse museu londrino se mostra interessante para pensar a gestão da casa-museu. O Ato do Parlamento em 1833 previu a formação institucional do comitê de curadores e o imóvel de nº 14, comprado de volta em 1996, por meio de uma dotação de fundos propiciada pelo The Heritage Lottery Fund⁸², são estratégias de autonomia financeira da instituição. Durante minha pesquisa tive acesso a documentos que

82 Fundo de patrimônio público financiado pela loteria na Inglaterra.

comprovam, nos dois casos que analisei, o processo de aquisição pelo poder público da casa Guilherme de Almeida⁸³ e seu acervo, em São Paulo, e a casa do Conselheiro Rodrigues Alves, em Guaratinguetá⁸⁴, de forma diversa do ocorrido em Londres, os quais apontam em outra direção. A operação de transferência desse patrimônio ao erário público gera um custo de operação e manutenção próprio que drena recursos os quais se aplicariam na condução e definição de políticas públicas pelo Estado.

Como aponta Françoise Choay, “Não é, pois, de surpreender que os ingleses tenham dado ao monumento histórico significados mais diversos e com mais influência sobre o presente” (CHOAY, 2006, p.138). Essas diferenças contribuem para o entendimento de como as sociedades se organizam ou operam a questão do patrimônio, numa perspectiva de seus próprios futuros. 87

Atualmente, embora mantenha a mesma coleção formada no período em que Sir John Soane era vivo e dirigia o museu⁸⁵, a condição de interpretação dessa coleção é potencializada pelo edifício, pelo mobiliário, pela organização espacial da residência e por tudo o mais que comunica a forma de viver na virada do século XVIII para o XIX, despertando grande interesse tanto no âmbito da pesquisa como no da visitação espontânea, recebendo um número expressivo de visitantes cinco dias por semana durante o ano todo. A avaliação da cronologia da instituição revela sua capacidade de propiciar a constante atualização de seus objetivos e procedimentos paralelamente ao horizonte de expectativas do seu público.

A remontagem dos ambientes domésticos do Sir John Soane's Museum procura recuperar as características residenciais do imóvel

83 Os documentos relativos à compra da residência, de móveis e da coleção de arte pelo governo do estado de São Paulo foram consultados na Biblioteca da Casa Guilherme de Almeida.

84 Os documentos relativos à aquisição da casa que pertenceu ao Conselheiro Rodrigues Alves foram consultados na pesquisa ao arquivo do Iphan-SP.

85 John Soane dirigiu o museu até sua morte, em 1837.

motivada por demanda de público, respondendo a um interesse histórico. Mas há a casa-museu que prescinde dessa reconstituição e procura trabalhar a conexão da memória da personagem a memórias coletivas sem se apoiar na fidelidade do ambiente doméstico remontado, como veremos a seguir no caso do Freud Museum. Observaremos que, nesse caso, não se abre mão do testemunho do edifício.

CAPÍTULO IV

MEMÓRIAS EM CONEXÃO

4.1 Casa de quem e museu para quem?

Marc Augé⁸⁶, ao interpretar a construção de narrativas, afirma que elas são “sempre o fruto da memória e do esquecimento, de um trabalho de composição e recomposição que traduz a tensão exercida sobre a interpretação do passado pela expectativa do futuro” (AUGÉ, 1994, p. 48). Matiza ainda afirmando que as histórias de família situam-se num nível intermediário entre o íntimo e o histórico e, dessa forma, têm o poder de apaixonar aqueles que implicam e deixar indiferentes aqueles que não implicam, “isto é, aqueles que não têm com eles esta relação de autor-personagem que define a implicação” (AUGÉ, 1994, p. 51).

91

Para Augé:

O lugar é a construção concreta e simbólica do espaço, sendo ele, simultaneamente, um princípio de sentido para aqueles que o habitam e de inteligibilidade para quem observa. Além de histórico, o lugar antropológico pretende-se identitário e relacional, pois filia-se ao todo social e espacial (AUGÉ, 1994, p. 54).

Está aí colocada novamente, e sob outra perspectiva em relação à casa-museu, a questão de escala. Os Museus Históricos e Pedagógicos (MHP) incluíram em seu escopo a história das cidades que os receberam, berço do homenageado. É nesse cruzamento entre o objetivo pedagógico, com a intenção de *ensinar pelo exemplo*, e a possibilidade de criar uma referência da cidade, oferecendo imagens e objetos a serviço da construção de uma história oficial, que se situa o MHP. Mas a escala da metrópole é de outra ordem. A história pode ser contada bairro a bairro. O lugar antropológico, de que fala Augé, tem um raio de ação definido, posto que “filia-se ao todo social e espacial”.

86 Marc Augé (1935), etnólogo francês, é coordenador de pesquisas na École des hautes études en sciences sociales de Paris, da qual foi presidente entre 1985 e 1995. É conhecido como o criador do conceito de não lugar.

O que dizer da cumplicidade entre o patrono/homenageado e o receptor/visitante? Seria mesmo ela fundamental para que o processo museal ocorra? A identificação entre as memórias, afinal, também não se expressaria pelas diferenças? À parte uma identificação histórica e social, não seria a mágica da memória contida na experiência do espaço doméstico a responsável pelo fascínio da casa-museu? A casa permanece como o lugar central da existência humana, o lugar onde a criança aprende a entender o seu estar no mundo, e o lugar de que os homens partem e para o qual retornam.

Então, na casa-museu, de forma mais incisiva, o receptor/visitante vivencia uma experiência, ao menos em um nível cuja base, digamos, metodológica é essencialmente a da comparação. Comparação com sua própria história cultural, social, de vivência espacial. E nesse sentido é válido lançar mão dos pressupostos elencados por Hans Robert Jauss em sua “estética da recepção” como uma metodologia de avaliação em que o enredo proposto ao visitante assume o lugar da obra literária.

4.2 Memória individual e memória coletiva

A relação entre memória individual, memória coletiva e memória histórica foi descrita por Maurice Halbwachs. “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia a nossa memória” (HALBWACHS, 2004, p. 64). Segundo esse autor, a memória coletiva é feita de fatos e forma um panorama amplo, parecendo distante em comparação com as memórias individuais. Se a memória coletiva é aquela que recompõe o passado, para Halbwachs, a memória histórica é a construção dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada sobre um passado inventado.

O autor, sociólogo francês da escola durkheimiana, morto em

1945 pelos nazistas no campo de concentração de Buchenwald⁸⁷, definiu a memória como uma reconstrução de lembranças e recordações cujos pontos de referência são os contextos sociais vivenciados, a memória não é linear e não respeita uma cronologia temporal. A ideia de que a relação das memórias dos indivíduos com a dos grupos de que fazem parte, e mesmo a relação entre as memórias dos diversos grupos, rege a escolha do que lembrar e do que esquecer parte da concepção de Halbwachs de que para que as memórias individuais estejam completas é necessário que as lembranças dos grupos aos quais esses indivíduos pertencem tenham alguma relação com o passado individual de cada um.

93

É assim que “cada grupo, aliás, se divide e se restringe, no tempo e no espaço”. São esses grupos menores que desenvolvem memórias coletivas originais, preservando por um tempo lembranças que interessam unicamente a esse grupo, mas que serão seminais na formação da identidade destes. Isso fica bem evidente ao se musealizar a casa vinculada a determinadas personagens, como mecanismo de mera oportunidade para dado segmento, ou seja, consubstancia em situações bastante discutíveis⁸⁸.

Paul Ricoeur, filósofo francês que se ocupou de pesquisas na área da memória e do esquecimento, propõe um questionamento acerca de quem é o “verdadeiro sujeito” das operações da memória: o coletivo ou o individual. E prossegue analisando, na perspectiva da historiografia, o que interessa saber: se é a memória dos protagonistas, pelo viés individual, ou se é o contraponto das coletividades, tomados em conjunto. Para tentar compreender essa questão ele analisa a memória, em duas chaves, por princípio antagônicas: a fenomenologia e a sociologia em seus desdobramentos e diálogos com a memória.

87 Cf. J.-Michel Alexandre na Introdução à edição de HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004, p. 25.

88 Seria o caso da casa de Pelé em Três Corações, exemplo que abordarei adiante.

Segundo o autor:

Se não se sabe o que significa a prova da memória na presença viva de uma imagem das coisas passadas, nem o que significa partir em busca de uma lembrança perdida ou reencontrada, como se pode legitimamente indagar a quem atribuir essa prova e essa busca (RICOEUR, 2007, p. 105).

A questão da prova e da busca da lembrança tem sua raiz nos gregos Aristóteles e Platão. Para ambos os filósofos, não importava saber quem se lembrava e nem em que ordem, e sim o que significava buscar ou ter uma lembrança. Os gregos pensavam, primordialmente, na relação do indivíduo com a *polis*. Nesse contexto, Paul Ricoeur preocupa-se em compreender como a historiografia articula o seu discurso com o da fenomenologia e da sociologia – buscando discernir as razões dos discursos a fim de compreender as nuances da memória individual e da memória coletiva. O autor examina os fenômenos mnemônicos, buscando compreender essa relação.

Se por um lado temos a emergência da subjetividade relacionada ao ego, por outro temos também o surgimento da consciência coletiva. Essa questão dá origem às interrogações abertas pelo autor francês. A atribuição de um sujeito coletivo tornou-se derivada ou mesmo apenas metafórica, sendo que uma posição surge a partir do movimento das mentalidades – passando da Linguística para a Psicologia, para a Sociologia e para a História, nessa ordem. A preocupação de Ricoeur é fugir da dicotomia indivíduo *versus* sociedade instaurada na tradição historiográfica. Então ao invés de qualificar o sujeito verdadeiro como pergunta, ele se orienta para o deslocamento do problema. Propõe a seguinte pergunta: “A quem é legítimo atribuir o *pathos* correspondente à recepção da lembrança e a práxis em que consiste a busca da lembrança?” (RICOEUR, 2007, p. 105).

Exemplo do imbricamento entre a memória coletiva dos grupos de psicanalistas, a memória individual de cada um deles, construída a partir de suas experiências profissionais, e a memória histórica, construída em torno da figura de Sigmund Freud, fundador da Psicanálise, é o foco em que opera a ação cultural do Freud Museum de Londres.

O Freud Museum é a casa-museu mais visitada da Inglaterra. Situada num região hoje central da cidade, tornou-se ponto de peregrinação de admiradores do fundador da Psicanálise provenientes do mundo inteiro. Embora Sigmund Freud tenha vivido nessa casa durante apenas um ano, entre 1938 e 1939, quando morreu, seu gabinete de trabalho permanece intacto e a solução encontrada pela direção do museu incluiu um uso intenso de todos os espaços da casa para atividades de ação cultural. Não há nesse caso a reconstituição de outros ambientes. Somente o estúdio, ambiente que conjugava seu consultório e sua biblioteca. Todo o restante da casa é utilizado para exposições temporárias, cursos, simpósios de Psicanálise, e áreas administrativas do museu, de modo a renovar o interesse em novas visitas e supercar a estigmatização de museu de visita única.

Assim como no Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo, MG, esse exemplo de casa-museu prescinde do espaço doméstico reconstituído, permanecendo apenas o estúdio e a biblioteca originais, e mesmo assim o lugar continua a exercer um fascínio no visitante, principalmente por se tratar da casa do fundador da Psicanálise.

4.3 O Freud Museum em Londres

20 Maresfield Garden as I hope our last adress on this planet, but not to be used before the end of September. Our own house!... And far too beautiful for us.

Sigmund Freud, em 22 de agosto de 1938

Figura 19 – A casa em estilo Queen Anne, em Londres, onde Freud morou até a morte.

Freud e família se mudam para Londres, fugindo da perseguição nazista em Viena, em junho de 1938, numa operação coordenada por sua discipula, a princesa Maria Bonaparte, e seu filho mais novo, Ernst, arquiteto que já vivia em Londres desde 1933. O filho arquiteto promoverá no imóvel hoje ocupado pelo museu uma adaptação na varanda do pavimento térreo do imóvel, a fim de criar um ambiente de jardim de inverno. Contentes em escapar com vida, recebem algum tempo depois quase todos os objetos e móveis que lhes pertenciam. Num primeiro momento, se acomodam em uma casa alugada, adquirem o imóvel por meio de um empréstimo concedido pelo Barclay's Bank e lá se instalam no final de setembro de 1938.

A casa, em estilo Queen Anne, é uma edificação em tijolo aparente de dois pavimentos, mais sótão, localizada em Maresfield Gardens, Hampstead. Foi construída e colocada à venda em 1933 por John

Tomblin, construtor, com projeto do arquiteto londrino Albert Hastilow. É uma casa grande e confortável, com oito dormitórios, três salas de recepção e duas garagens.

Figura 20 – Planta do Freud Museum, em Londres, indicando as áreas reservadas à visitação e as áreas fechadas. Observar que apenas a biblioteca e o estúdio de Freud são mantidos originalmente decorados.

As pranchas 1 e 2 são reproduções referentes às plantas do projeto arquitetônico elaborado no ano de 2012 pelo escritório do arquiteto

Aaron James⁸⁹, de Londres, para adequação do espaço museológico em uma nova museografia para o andar térreo. A proposta contempla a revisão da entrada principal, a ser equipada como espaço de acolhimento, usando para isso um pequeno guarda-volumes e também quadros informativos sobre a entrada e a política de ingressos, e a nova sinalização. Incluiu-se no novo projeto a reorganização do hall de entrada do museu, com informações sobre o antigo uso dado às dependências da casa, à época em que era residência, prática cada vez mais corrente em casas-museus nas quais, como esta, se optou por não reconstituir os ambientes domésticos. Serão fornecidos nesse hall dados sobre exposições temporárias e a de longa duração (estúdio), e a caixa de coleta de doações. Há aqui a proposta de conversão de ao menos um dos armários em vitrine expositiva para exibição de objetos pessoais à maneira residencial, algumas prateleiras, para a colocação de fotos. O conceito de ocupação desse hall promove a publicização delicada do espaço íntimo da residência.

Já a antiga sala de jantar será, de acordo com esse projeto, remodelada de forma a se tornar um espaço de orientação, espécie de câmara de introdução aos espaços que serão visitados, explicando a origem do imóvel, a transferência da família para a Inglaterra, os anos em que Anna viveu na casa. Servirá como espaço para a ação introdutória à visita e aos temas que estarão expostos de maneira temporária.

No estúdio, a peça mais procurada do museu, a proposta contempla um aumento de pequenas proporções na área destinada ao visitante, que é impedido de se aproximar dos objetos por meio do uso de uma barreira em vidro com aplicação de legendas e um novo sistema de iluminação. Esta é uma maneira corrente da casa-museu de permitir a visualização do ambiente doméstico original sem prejuízo dos objetivos de conservação. Como se observa, a solução privilegia a ênfase nas inovações propostas pelo psicanalista, centrando-se no confortável

89 As pranchas 1 e 2 são reproduções em formato A3 de arquivos digitais cedidos pelo arquivo do Freud Museum, em visita técnica realizada no ano de 2012, e correspondem ao projeto de reforma da expografia proposto pelo escritório de arquitetura Aaron James. Optei por localizá-las ao final deste capítulo, como forma de facilitar a consulta.

divã. Igualmente se fundamenta na figura como aquele a provocar um ponto de inflexão, o que não ocorreria se todos os ambientes tivessem sido recompostos.

A proposta desse projeto prevê a ocupação do amplo patamar da escada para a criação de um espaço de reflexão, com lugar para o visitante sentar-se, ler livros e se informar sobre temas expostos na casa. Este é um ponto em que se pode visualizar as áreas de circulação da casa. Outra área de estar para o visitante é aquela da ocupação do hall superior que dá acesso aos antigos quartos da casa.

99

Os ambientes do pavimento superior já se haviam transformado em espaços de cursos desde a abertura do museu. Agora com o novo projeto, as salas de eventos e de educação poderão se unir com a instalação de uma divisória acústica que permite flexibilidade para promoção de cursos, palestras, exposições e possibilidade de exibição de filmes.

O ambiente dedicado à memória de Anna Freud será, com a implementação do projeto, preparado para dar informação a respeito do trabalho da filha de Freud no campo da Psicanálise Infantil. A clínica mantida por uma fundação por ela criada funciona na mesma rua a poucos metros de distância do museu. Ela foi a responsável, ao reconhecer a importância do trabalho do pai, pela manutenção do ambiente do estúdio original desde o falecimento de Freud e viveu no imóvel até 1982.

O museu conta hoje com 28 funcionários, que atuam principalmente na promoção de eventos científicos, apoiam projetos ligados à memória de Freud e organizam exposições de artistas no espaço do museu. A ação cultural é, nesse caso, o motor de difusão da memória do homenageado. Os espaços domésticos não são reconstituídos a não ser na medida da indução de uma visita mais íntima, como no caso do hall de entrada. Já a reconstituição fiel se dá no estúdio e na biblioteca, espaços identificados com a expressão da memória do homenageado

1.0 Introduction & Entrance

1.1 New Sign Board saying 'Freud Museum London' tag line below "20 maresfield Gardens, our last address on this planet" Sigmund Freud signature.

1.2 Notice Board, purpose: to provide information for passers by, which will encourage them to visit the museum. Visitor information, current exhibitions, forthcoming events.

1.3 Information, purpose: provision of information to welcome visitors to the house and indicate clearly where they buy tickets introduction message inside the entrance hall.

1.4 Improve entrance furniture, desk, bag storage etc

2.0 Hall

2.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time.

2.2 Theme exhibition - introduction

2.3 Theme exhibition - purpose: to give visitors a flavour of themes in psychoanalysis and in Sigmund Freud's work

2.4 Donations box with explanatory text.

2.5 Convert one or possibly two existing cabinets into display cases, purpose: to enable personal items belonging to Sigmund Freud and family to go on display, in a way that is still homelike rather than being in a museum cabinet.

2.6 Display shelves, cased, changing displays

2.7 Display shelves, open, family photos etc

3.0 Orientation/Dining Room

3.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time.

3.2 Theme exhibition - purpose: to give visitors a flavour of themes in psychoanalysis and in Sigmund Freud's work

3.3 Orientation- purpose: this is a crucial space, the start of the visit and where visitors learn what to expect from their visit and initial information about Sigmund and Anna Freud. The room should not however be over weighted with reading material and information

3.4 Engelman photos

3.5 Moving images - part of the film from upstairs projected or on a smaller screen, no sound

4.0 Study

4.1 General, purpose: to maintain atmosphere of study, while providing contextual information.

4.2 Barrier - which allows greater access into study, and incorporates lighting. Height to be decided. To include approx 6 labelling points, with labels that can be altered to reflect temporary exhibitions and other needs. These labels will also include the quotations about the study

4.3 New lighting

5.0 Shop/Conservatory

5.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time.

5.2 New shop

6.0 Garden

6.1 Garden Information, a weatherproof board in the garden containing information on the history of the garden.

revision

C- 23.05.12 to scheme
B- 23.04.12 to revised brief
A- 9.02.12 survey & exhibition

client

Freud Museum

project

Display Updates

title

General arrangement
 Ground Floor SPACES

drawing

112/01_{rev} C

scale

1:50 @ A1, 1:100 @ A3

date

7.09.2011

Contractors to check all dimensions and levels on site prior to construction. Figured dimensions to take precedent over scaled.
 Aaron Jones to be informed of any discrepancies between drawings and site conditions. Drawings to be read in conjunction with specification. Copyright Aaron Jones all rights reserved.

Aaron Jones - museum and exhibition design

5 Villiers Road
 Kingston Upon Thames
 Surrey
 KT1 3AP

t: 020 8549 7971
 m: 07952 900584
 e: studio@aaronjonesdesign.co.uk

Planta do térreo do Freud Museum.

Autoria: Aaron Jones, arquiteto

Fonte: Planta cedida ao autor pelo Arquivo do Freud Museum

Prancha 1

7.0 Half Landing

- 7.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time.
- 7.2 Theme exhibition - purpose: to give visitors a flavour of themes in psychoanalysis and in Sigmund Freud's work
- 7.3 Photo Books/ reading material
- 7.4 Reflection space, purpose: provision of peaceful reflective space for visitors

8.0 Landing

- 8.1 Theme exhibition - purpose: to give visitors a flavour of themes in psychoanalysis and in Sigmund Freud's work
- 8.2 Family Tree

9.0 Events Room

- 9.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time.

	revision C- 23.05.12 to scheme B- 23.04.12 to revised brief A- 9.02.12 survey & exhibition
	client Freud Museum 20 Maresfield Gardens NW3 5SX
	project Display Updates
	title General arrangement First Floor
10.0 Education Room 10.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time. 10.2 Film as existing or projection (future work)	drawing 112/02 rev C
	scale 1:50 @ A1, 1:100 @ A3
11.0 Anna Freud room 11.1 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time. 11.2 Room Information, purpose: to satisfy the interest of visitors in how rooms were used in Sigmund/Anna's time.(behind the scenes)	date 3.11. 2011
12.0 General 12.1 Label Strategy, paintings important items	Aaron Jones - museum and exhibition design 5 Villiers Road Kingston Upon Thames Surrey KT1 3AP t: 020 8549 7971 m: 07952 900584 e: studio@aaronjonesdesign.co.uk

Planta do pavimento superior do Freud Museum.

Autoria: Aaron Jones, arquiteto

Fonte: Planta cedida ao autor pelo Arquivo do Freud Museum

Prancha 2

CAPÍTULO V

O LUGAR DA CASA-MUSEU

5.1 O público e a casa-museu

Ocorre considerar que, ao se organizar uma casa-museu, engendra-se uma estratégia de conexão entre parte da memória individual do homenageado e as memórias coletivas, tornando a operação em si análoga à criação do enredo literário. Nessa operação, o ambiente doméstico, universo de uma vida privada, é editado como testemunho de uma memória histórica⁹⁰. Esse processo legitima, em última instância, a cenografia⁹¹, instaurando procedimentos de montagem, de simulação e de ficção regidos pelo projeto museológico.

107

Do ponto de vista da similaridade com a criação do enredo literário, e também no intuito do cumprimento das premissas contidas nas cartas patrimoniais e nos pactos firmados pelo Conselho Internacional de Museus (Icom)⁹², que sublinham o público como o principal destinatário dos museus, me parece adequado utilizar as teses que Hans Robert Jauss formula a propósito de sua estética da recepção, por entender que elas permitem qualificar esse público ao elevá-lo à condição de receptor da obra, ao mudar o foco da análise da obra para o leitor.

Os diversos públicos que procuram a casa-museu o fazem por inúmeros motivos e inquietações. Essa diversidade de públicos deve ser contemplada no programa e nortear o projeto arquitetônico. Projeto que na casa-museu opera a memória articulando a materialidade do acervo composto pelo ambiente doméstico, pelo edifício, e por sua relação com a cidade

90 Maurice Halbwachs diferencia memória histórica e memória coletiva em sua temporalidade. A memória histórica é para ele uma edição de fatos e acontecimentos passados narrados de acordo com um ponto de vista, enquanto a memória coletiva em constante processo de atualização é fluida e está ligada às tradições, aos hábitos de comportamento.

91 Cenografia: *skēnē*, "palco"; *grapho*, "descrição".

92 A Mesa-Redonda de Santiago do Icom, em 1972, concebe o "Museu Integral" como ferramenta de ampliação de participação social das comunidades latino-americanas e reforça o papel do conhecimento acerca do desenvolvimento urbano nesse processo.

Ao se tratar da visitação dos museus, os números não revelam toda uma diversidade de públicos, com expectativas não menos diversas. Cabe avaliar a visitação com instrumentos que, para além dos números apenas, de que muitas instituições se gabam de alcançar, possibilitem precisar o horizonte de expectativas dos diversos públicos atendidos, e colaborem com a orientação de políticas específicas para o setor.

108

Pesquisas como a desenvolvida pelo grupo de alunos do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (Unirio), coordenado pelo Prof. Mário Chagas, procuram corresponder à produção científica necessária à compreensão do universo museu-público⁹³, discutindo a visão que os jovens têm do museu em comunidades do Rio de Janeiro e a distância entre esta e a expectativa dos museólogos.

Pesquisas na área de Turismo, como a publicada em 2011 por Moraes e Silveira⁹⁴, se propõem a discutir dados de pesquisa de público coletados no Museu do Homem do Nordeste, em Recife, PE, para identificar o potencial turístico da instituição e dar diretrizes a políticas que possam inseri-lo novamente no chamado roteiro turístico de destino cultural pernambucano.

5.2 A estética da recepção

A estética da recepção de Hans Robert Jauss é uma das vertentes do caldo cultural dos anos 1960, cuja rica produção tem servido como ponto de referência para o entendimento contemporâneo em diversas áreas do conhecimento. Sua metodologia se mostrou, de um lado,

93 Museus e Público Jovem: percepções e receptividades, *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, v. 3, n. 1, 2010, p. 41-48 – PPG-PMUS Unirio | MAST

94 Moraes, Isabela Andrade de Lima e Silveira, Carla Borba da Mota. Museu e turismo cultural: análise do perfil dos turistas culturais do Museu do Homem do Nordeste (Pernambuco/Brasil), *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Penedo, v. 1, n. 2, p. 49-60.

apropriada à qualificação do *receptor*, por entender que ela oferece instrumentos que permitem matizar os diversos públicos inseridos numa perspectiva de diferentes sociabilidades, e de outro, adequada para pensar a casa-museu como experiência estética na articulação de diferentes *temporalidades*.

Em 1967, na Escola de Constança, na Alemanha, Hans Robert Jauss profere sua palestra: “O que é e com que fim se estuda a história da literatura”, e revela o objeto de sua pesquisa voltada para a História da Literatura, que propõe uma metodologia de análise baseada na experiência do leitor⁹⁵.

109

A conferência de Jauss ocorre em meio ao clima de mudança nos meios universitários nos anos 1960, em que foram questionados padrões de comportamento e os próprios cursos, os quais sofreram profundas alterações em seus currículos. A Universidade de Constança é um dos principais frutos da reforma educacional na Alemanha.

A estética da recepção refuta a noção de função reprodutora da arte, e propõe uma “história da arte fundada em outros princípios, que incluem a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua ao considerar dialeticamente a função da arte, ao mesmo tempo formadora e modificadora da percepção” (ZILBERMAN, 1989, p.32), qualificando a experiência estética deslocada de noções como belo, boa forma⁹⁶. Essa ideia dialoga com Michel de Certeau, que retomo adiante, mas é com as teses de Jauss, em torno das quais ele desenvolve sua estética da recepção, que me proponho a refletir e olhar a casa-museu, por entender que se alinham, assim, referencial teórico e mudança de orientação observada pelas diferentes definições de museus do Conselho Internacional de Museus (Icom), na direção do

95 Jauss se propõe a olhar, dessa forma, um extrato alargado dos grupos que acedem à condição de atores sociais a partir dos anos 1950, no pós-guerra europeu, frutos de uma mobilidade social legitimada pelo trauma, que vai modernizar também outros países, entre eles a Inglaterra.

96 “[...] que a recepção da arte não pode mais consistir na fruição ingênua do belo, mas demanda que se lhe distinga a forma e se lhe conheça o procedimento” (JAUSS, 1984, p. 19).

público, da inclusão de diferentes culturas e do respeito à diversidade. A análise dos dados de exclusão cultural colhidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2007⁹⁷ atesta que os museus, no Brasil, são mesmo para poucos. Como modificar e incluir a partir desse quadro?

As teses propostas por Jauss partem da análise do que ele chama de *historicidade coincidindo com a atualização*, em que o leitor atualiza a obra a cada vez que a percebe, já que a obra é mutável; isso ocorre por levar em conta a possibilidade de ser diferentemente lida a cada época, com base na experiência estética vista como um jogo que altera ou reproduz o *horizonte de expectativas*. Jauss propõe a *determinação do caráter artístico* da obra a partir da distância estética, vista por ele como o intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público. Jauss considera que quanto maior a distância estética, maior a arte em oposição à chamada “arte culinária” que ele associa à mera diversão.

110

97 IBGE, *Exclusão Cultural no Brasil*.

Indicadores da Exclusão Cultural:

- Apenas 13% dos brasileiros frequentam cinema alguma vez por ano; (87% não vão ao menos 1 vez/ano)
- 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus;
- 93,4% dos brasileiros jamais frequentaram alguma exposição de arte;
- 78% dos brasileiros nunca assistiram a espetáculo de dança, embora 28,8% saiam para dançar;
- Mais de 90% dos municípios não possuem salas de cinema, teatro, museus e espaços culturais multiuso;
- O brasileiro lê em média 1,8 livro *per capita*/ano (contra 2,4 na Colômbia e 7 na França, por exemplo);
- 73% dos livros estão concentrados nas mãos de apenas 16% da população;
- O preço médio do livro de leitura corrente é de R\$ 25,00, elevadíssimo quando se compara com a renda do brasileiro nas classes C/D/E;
- Dos cerca de 600 municípios brasileiros que nunca receberam uma biblioteca, 405 ficam no Nordeste, e apenas dois no Sudeste;
- 82% dos brasileiros não possuem computador em casa, destes, 70% não têm qualquer acesso à internet (nem no trabalho, nem na escola);
- 56,7% da população ocupada na área de cultura não tem carteira assinada ou trabalha por conta própria;
- A média brasileira de despesa mensal com cultura, por família, é de 4,4% do total de rendimentos, acima da educação (3,5%), não variando em razão da classe social, ocupando a 6ª posição dos gastos mensais da família brasileira.

Dados apresentados no powerpoint MAIS CULTURA do MinC, em outubro de 2007 (fonte dos dados: IBGE), encontrado para consulta no site: <http://mais.cultura.gov.br/files/2009/02/apresentacaomaiscultura-3.pdf>.

O receptor qualificado de Jauss se expõe então à experiência estética, submetendo-se à *diferença hermenêutica* passada e atual da obra em que o mesmo texto responde a perguntas diversas em cada época.

A partir dessas teses, Jauss concebe uma metodologia que propõe investigar a obra literária sob seu tríplice aspecto. O diacrônico: em que a obra é situada na sucessão histórica (história dos efeitos); o sincrônico: em que obras de diferentes épocas são percebidas pelo receptor de forma simultânea; e, por último, analisa a relação entre literatura e sociedade afirmando que a primeira pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo em seu comportamento social.

111

O projeto arquitetônico da casa-museu ganha quando a considera sob uma perspectiva histórica, no âmbito de sua implantação como tipo específico de instituição museológica, pensando a casa-museu e suas possibilidades específicas inseridas em uma rede, articulada com outros equipamentos culturais da cidade, viabilizando um projeto museológico que atente ao potencial de afirmação de identidades culturais dessa categoria de museu.

Para uma análise da experiência de visita à casa-museu, de uma perspectiva tanto individual como do grupo social, de acordo com as afirmações de Jauss, só seria possível ao se distinguir os dois lados dessa equação: “o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário” (JAUSS, 1979, p. 49).

Vale notar que a casa-museu, ao proceder a operação de edição da memória individual para sua conexão com memórias coletivas, sem levar em conta as possibilidades de fruição diversas e sem se oferecer a essas interpretações de forma mais adequada, vem se mantendo em grande parte como um museu que pouco desperta interesse na comunidade em que está inserido, não se oferece à atualização de sua experiência, e centra sua atuação num fetichismo que mais distancia do que inclui os grupos os quais o visitam, limitados que se tornam em

suas possibilidades de atuação. No caso da casa-museu, infelizmente, os exemplos não são poucos.

O Museu Histórico Pedagógico Zequinha de Abreu em Santa Rita do Passa Quatro, SP, já citado em capítulo anterior, reproduz o ambiente doméstico do músico paulista dentro de um espaço da antiga estação de trem da cidade, se utilizando de móveis e utensílios domésticos doados por pessoas da comunidade somados a itens que de fato a ele pertenceram, tendo em sua entrada antigos utensílios usados em fazendas, como moendas, um monjolo (referenciado no “Tico-tico no fubá”, obra musical de sua autoria), rodas de carroças, uma roca de fiar, ferros de marcar gado. Esse fenômeno não é prerrogativa nacional. Na França, a casa-museu do general Charles de Gaulle em Lille expõe uma cama de criança com uma legenda explicativa que afirma não ser aquela a verdadeira cama do homenageado.

112

Em certas casas-museu, os objetos não são sequer tratados de acordo com suas possibilidades de testemunho material, mas simplesmente misturados a outros na intenção de configurar um passado educorado saudosista, esperado e que, sem nenhum estímulo, demonstra uma inabilidade em lidar com o processo museal. É certo que, diferentemente de outros tipos de museografia, os objetos dispostos em função da reprodução do ambiente doméstico são partes de um semióforo na concepção de Krzysztof Pomian, pois sua principal característica é a potência de revelação do invisível, na casa-museu: o enredo, que se realiza no conjunto indissociável entre estes e a arquitetura.

Na sede do Instituto Moreira Sales no bairro da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro, instalada na antiga residência do embaixador Walter Moreira Sales, é possível observar que, se o Instituto não pode se identificar com uma casa-museu seja na recomposição do ambiente doméstico, que não há, ou em seu projeto museológico que privilegia as exposições temporárias de fotografia, a casa, projetada por Olavo Redig de Campos e o jardim elaborado por Roberto Burle Marx são, paralelamente à ação museal, focos de interesse dos grupos que visitam

Figura 21 – A sede do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, é exemplo de um museu que dialoga com a casa em sua dimensão de moradia sem a reprodução do ambiente doméstico.

Figura 22 – Maçaneta em porta da residência do embaixador Walter Moreira Salles, no Rio de Janeiro, moldada por pegada.

as exposições e se impõem na construção da identidade institucional, operando como um fetiche da forma de morar de um extrato social e de uma época. Aproxima-se esse caso ao da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo. O edifício, o lugar, está presente em sua intenção original de moradia, preenchidos pela biografia e expressos entre outros, tanto na presença da “mão do embaixador” nas maçanetas fundidas, como no painel que Burle Marx concebeu para o espelho d’água em composição com a visão da pedra da Gávea.

Figura 23 – O painel feito por Roberto Burle Marx em 1949 para a casa da Gávea foi restaurado em 2012.

5.3 Casa-museu e a cidade

A fusão entre biografia e arquitetura não estará expressa apenas no ambiente doméstico e nas características do edifício, mas também na sua relação com a cidade. Em sua localização expressa na historicidade da ocupação urbana. Autenticidade e procedência na casa-museu

são características que implicam evidenciar processos e oferecê-los a diferentes interpretações, inclusive da formação das cidades como materialidade das tensões sociais.

Exemplo claro é a Casa de Vidro, sede do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, localizada no bairro do Morumbi, em São Paulo. A localização da casa está intimamente ligada a determinada visão biográfica do casal, constituindo-se parte integrante da denominação. A residência construída em 1951 em dois lotes adquiridos no recém-lançado loteamento do Morumbi era vista e denominada “casa de vidro” pelos moradores do bairro vizinho do Brooklin. A edificação, primeiro projeto arquitetônico de Lina que se concretiza, é tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico e Arquitetônico do estado de São Paulo (Condephaat) em 1986 e doada por Pietro Maria Bardi, em 1995, ao Instituto que leva o nome do casal⁹⁸.

115

Figura 24 – A Casa de Vidro hoje se encontra encoberta pela vegetação plantada no terreno. Na década de 1950 era possível avistar a casa desde o bairro do Brooklin.

⁹⁸ Essas informações constam do fôlder distribuído aos visitantes da Casa de Vidro por ocasião da visita incluída na programação do Encontro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas promovido pelo Acervo Artístico dos Palácios do governo do estado de São Paulo em 2011.

Nesse mesmo bairro em São Paulo situa-se a Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. O engenheiro Oscar Americano, além de responsável pela implantação de obras viárias, desenvolveu o projeto urbanístico do Morumbi com o arquiteto e urbanista Oswaldo Artur Bratke (1907-1997) inspirado no modelo dos bairros-jardins, difundidos em São Paulo desde o final da década de 1910 pela Companhia City. O arquiteto Oswaldo Bratke e o paisagista e agrônomo Otávio Teixeira Mendes (1907-1988) foram os responsáveis pelo projeto da residência do casal Americano, que é sede da Fundação criada em 1974. A instituição é aberta ao público em 1980 e possui uma singular coleção de arte, mobiliário e objetos históricos brasileiros do século XVII ao XX.

Figura 25 – A casa da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, projeto modernista do arquiteto Oswaldo Bratke no bairro do Morumbi, em São Paulo, é uma casa-museu de colecionador. A coleção dessa Fundação se ampliou muito após a morte do fundador. Não se trata de uma coleção fechada, como é comum na casa-museu.

Mas a localização da casa-museu poderia, como a de outras instituições, ser ponto de partida para uma ação mais integrada na cidade. Na Mesa-Redonda de Santiago em 1972, o Icom recomenda que os museus devam servir à conscientização mais profunda dos problemas do meio urbano, de várias maneiras. Dentre elas: “os ‘museus de cidade’ deverão insistir de modo particular no desenvolvimento urbano e nos problemas que ele coloca, tanto em suas exposições quanto em seus trabalhos de pesquisa; e os museus deverão organizar exposições especiais ilustrando

os problemas do desenvolvimento urbano contemporâneo”. No bairro do Morumbi, em São Paulo, a poucos metros da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, estão situados o Palácio dos Bandeirantes, sede do governo do estado de São Paulo, e a Capela do Morumbi, o que se imaginaria constituir um circuito entre eles.

Figura 26 – A Capela do Morumbi é um espaço laico ocupado por obras de arte contemporânea e faz parte do Museu da Cidade de São Paulo.

O Acervo dos Palácios do governo do estado de São Paulo vem promovendo nessa direção, no Palácio dos Bandeirantes, na capital paulista, exposições temporárias com curadoria especializada sobre seu acervo de mais de três mil obras, e recebe visitaço apoiada em seu servio educativo; igualmente a Capela do Morumbi, propriedade da Prefeitura do Municpio de So Paulo, recebe tambm exposies, no entanto, de arte contempornea e gerida pelo Departamento do Patrimnio Histrico (DPH).

Figura 27 – O Palácio dos Bandeirantes, sede do governo do estado de São Paulo abriga em sua Casa Civil o Acervo dos Palácios do governo do estado de São Paulo, entidade que centraliza as ações relacionadas ao patrimônio artístico e arquitetônico dos próprios estaduais destinados à moradia de autoridades: Palácio dos Bandeirantes e Palácio do Horto, em São Paulo, e Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão.

É a presença na cidade, considerada como expressão material de múltiplas sociabilidades, que pode, ao nortear um esforço de articulação entre esses trabalhos, ampliar o escopo de públicos que a elas acedem. Embora sejam da mesma natureza, e se proponham todas elas a oferecer seus acervos ao público, quando o fazem sem a perspectiva de sua inserção na cidade e por meio de um desempenho isolado, desarticulado, se oferecem a extratos de públicos específicos, cujos horizontes de expectativas correspondem a intenções que reafirmam a instituição museal como estratificada, diferenciada, a ser usufruída entre pares.

Figura 28 – Mapa do bairro do Morumbi, em que se pode observar a proximidade entre as instituições museais.

A localização do Museu Casa de Portinari, na cidade de Brodósqui, SP, também confere especificidade a essa casa-museu. A distância dos grandes centros, característica bastante frequente nesse tipo de museu, é fator capaz de imprimir uma dinâmica de visitação menos intensa, porém é reduzida com programas de ação cultural e de intercâmbio de conhecimento na área museológica, tornando-a hoje referencial⁹⁹. No entanto, a localização da casa-museu em frente à praça, naquela paisagem específica de cidade pequena do interior paulista, cuja imagem de tempo que parou é capaz de transportar o visitante, imprimindo um ritmo de contemplação, tornando a visita uma experiência de imersão no universo pictórico de Cândido Portinari propiciado pela paisagem do local.

119

Figura 29 – A casa do pintor Cândido Portinari, na cidade de Brodósqui, é uma casa-museu de artista plástico.

Nesse caso, a cidade amplia a experiência da visita que não poderia se apoiar somente em seu acervo, devido à carência de obras originais. O ponto alto da obra de Portinari que se encontra no museu é a *Capela da Nonna*, que o artista pintou e se encontra no jardim da casa.

Seria a localização na cidade uma das razões que impediram a criação de uma casa-museu Mário de Andrade? A casa da rua Lopes Chaves, na

⁹⁹ O Sistema Estadual de Museus (Sisem-SP) tem atuado significativamente no sentido de transformar a atuação dos museus a partir de programas de capacitação técnica, e dirigindo mecanismos de acesso a verbas públicas.

Barra Funda, não cabe na historicidade do personagem? Ou no caso de Mário de Andrade as razões se aproximariam da dificuldade de associar sua imagem de intelectual, fundador do modernismo brasileiro, ao de morador de um quarto na casa da família? Note-se que a domesticidade da Casa Mário Quintana, em Porto Alegre, resume-se ao testemunho material de um quarto de hotel, conferindo-lhe a imagem de alguém exótico, como a imagem comum associada aos criadores, sendo também cenografado como se o poeta lá estivesse.

120

O exemplo recente da criação da Casa de Pelé, em Três Corações, Minas Gerais, documenta bem a operação capaz de transformar o banal em espetáculo. Nesse caso emblemático, opera-se a cenarização do que seria, no senso comum e piegas, a casa de um garoto negro e pobre, de modo a alçá-la à condição de testemunho material com vistas à Copa do Mundo de futebol que se fará realizar no Brasil em 2014 na chave do monumento histórico. A operação inventa uma materialidade em função de uma memória romanceada, editada, tornada espetáculo, que corresponde a um discurso que não sublinha as dificuldades de todo um segmento da população negra colocada à margem da história contada pelos museus e valoriza a exceção. Casos distintos se observam na casa de barro do mestre Vitalino, em Caruaru, PE, ou mesmo na já citada casa de Chico Mendes, em Xapuri, AC, casas-museu originais.

5.4 A Casa Guilherme de Almeida em São Paulo

A Casa Guilherme de Almeida, localizada no bairro do Sumaré, em São Paulo, em zona estritamente residencial e de classe média, ocupa um imóvel que é testemunho da expansão da cidade nos anos 1940. Há, nesse museu, um jogo claro entre as diversas temporalidades na inserção da memória do poeta no movimento moderno¹⁰⁰; dos anos

100 Para referências à participação do poeta na Semana de Arte Moderna de 1922, consultar os livros de Aracy Amaral, Paulo Mendes de Almeida, Mário da Silva Brito sobre o tema.

1920; no entanto, se a edição propõe a conexão com outros, como no movimento constitucionista nos anos 1930¹⁰¹, igualmente se alude a um ambiente doméstico que não está preocupado em cenografar um período, mas assume a transitoriedade da composição do espaço habitado pela família até o final dos anos 1970, cria espaços novos por meio de intervenções pontuais, procurando abrigar ambientes destinados à conclusão de seus objetivos à custa de descaracterizar o imóvel original.

121

Figura 30 – Fachada da Casa Guilherme de Almeida após a reforma de 2011. Note-se o volume da estrutura metálica inserida para conter o elevador, obedecendo a norma brasileira NBR9050.

Uma reforma recente, promovida pela Secretaria do Estado da Cultura, criou condições de acessibilidade ao público portador de mobilidade reduzida e dotou a casa-museu, por meio de uma intervenção no recuo de fundo do imóvel, de um palco para apresentações, no qual são promovidos eventos de leitura de poesia e encontros com autores.

¹⁰¹ Ver a dissertação de mestrado de Aline Ulrich, *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*, FFLCH-USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2008.

Nesses eventos, a casa-museu, ao receber um grande número de visitantes, faz da ação cultural um instrumento de disseminação da memória que abriga, enquanto equaciona formas de autonomia, por meio da comercialização de produtos licenciados, obtendo receita financeira complementar, permitidos na forma de gestão por uma Organização Social, tema polêmico a merecer acompanhamento de desdobramentos, pois terceiriza a operação de equipamentos culturais próprios do Estado¹⁰².

122 À memória de seu ofício de poeta, escritor, tradutor tem sido emulada por meio de uma extensa biblioteca e ações desenvolvidas em torno desse espaço, com a criação do Centro de Traduções Literárias, e uma programação de cursos, palestras e atividades culturais abertas ao público. Aqui, opera-se principalmente por meio da ação cultural aliada ao acervo, uma ampliação da capacidade de construção da memória coletiva dos grupos que a ela acedem, para além da disseminação real tributada ao poeta em vida, trazendo uma questão proposta por Jauss a ser aprofundada na casa-museu: como se atualizar a obra. Para além de fatores como testemunho material ligado ao ambiente doméstico, ao edifício e sua localização na cidade, a obra de Guilherme de Almeida se oferece a uma constante reinterpretação e catalisa práticas que replicam sua memória.

A casa-museu procura atender, dessa forma, à ampliação do horizonte de expectativas do visitante, revelando aspectos e memórias diversos, que são veiculados por meio da memória individual da personagem homenageada, editada com o apoio de variadas áreas, em especial a arquitetura, a museografia, estudos específicos do conhecimento ligado ao acervo e a ação cultural que se propõe desenvolver. A leitura que a Casa Guilherme de Almeida permite fazer do edifício em que se encontra e sua localização na cidade contribuem para afirmar o protagonismo da arquitetura como disciplina adequada para pensar a

102 A gestão da casa-museu em suas diferentes modalidades não é escopo deste trabalho, embora seja também expressão do lugar que a cultura e a memória ocupem nas comunidades onde estão inseridas, haja vista o modelo adotado pelo Museu Sir John Soane de Londres apontado no Capítulo III, item 3.3.

casa-museu. A edificação na rua Macapá, construída em 1944, pode ser identificada como um exemplar de arquitetura que apresenta ainda uns poucos traços da linguagem neocolonial simplificada que predominou na ocupação de bairros paulistanos como Perdizes e Higienópolis¹⁰³. Comprada pelo poeta diretamente da Companhia Sumarezinho, responsável pela criação daquele loteamento, a casa estava sendo construída para ser vendida como chamariz da ocupação de um bairro que propunha um *novo jeito de morar*. Guilherme de Almeida propôs a execução da famosa mansarda, com a intenção de criar um gabinete isolado de trabalho¹⁰⁴.

123

O estilo neocolonial tem sido objeto de estudos acadêmicos recentes e, porquanto reflita a produção de período anterior ao da construção da casa de Guilherme de Almeida na rua Macapá, traduz um *espírito de época* em que diversos grupos disputam a autoria daquilo que deveria ser a expressão estética da nova brasilidade, nos primeiros anos da República, e nesse campo, se alternam entre o avanço e a busca da tradição, entre o novo e o que se poderia chamar de identitário¹⁰⁵. É entre esses grupos que transitava, com diferença de poucos anos, Guilherme de Almeida. Assim como Guilherme de Almeida, Ricardo Severo¹⁰⁶, principal defensor do neocolonial brasileiro esteve também

103 Carlos Lemos aponta a mistura de estilos neocoloniais “*missiones*” que predominou na arquitetura paulistana do período, inclusive como forma de resolver esteticamente a construção das moradias enfrentando a escassez de materiais importados. Proliferam-se, assim, esses exemplares nos bairros paulistanos de Perdizes, Jardim Paulistano, Santa Cecília (LEMOS, 1989). Sobre as influências hispânicas no estilo neocolonial, ver a profunda análise feita por Maria Lúcia Bressan Pinheiro (PINHEIRO, 2011).

104 Segundo o levantamento feito pelo engenheiro civil José Guilherme de Aranha Moura, datado de 27/12/1974, que consta no processo de compra da casa pelo governo do estado de São Paulo, a casa está situada em um terreno de 360,93 m² e possui quatro pavimentos (contando com subsolo e mansarda), com as áreas assim distribuídas: subsolo: 4,00 m²; térreo: 122,60 m²; 1º pavimento: 76,44 m²; 2º pavimento: 27,29 m²; totalizando 230,33 m².

105 “[...] um período já tão estudado em nossa história intelectual, as décadas de 1910, 1920 e 1930, apontando para a diversidade de projetos em curso naquele momento. Afinal, a busca dos elementos fundantes de uma nação, a constituição de uma identidade capaz de particularizá-la no confronto com o outro, as tentativas de compreensão de sua inserção internacional e as possibilidades futuras eram preocupações recorrentes para os intelectuais que no começo do século XX se engajaram nos mais diversos movimentos nacionalistas.” (SILVA, 2005)

106 Ricardo Severo da Fonseca e Costa (Lisboa, 1869 – São Paulo, 1940)

próximo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IGHSP) e do jornal *O Estado de S. Paulo*, e com alguns anos de antecedência, foi o arauto da valorização das raízes portuguesas, que mais tarde, no final da década de 1920, inspiraria a mitificação do “bandeirante” e de todo o imaginário que cercaria o movimento constitucionalista.

5.5 A reforma da Casa Guilherme de Almeida

Sem dúvida há na adaptação da casa-museu casos extremos, como o da recriação da Casa de Pelé, em Três Corações, MG, ou mesmo o do Museu Histórico Pedagógico Zequinha de Abreu, em Santa Rita do Passa Quatro, SP, entre outras. No entanto, em São Paulo, recente projeto de adaptação mostrou-se distinto, como se procurará analisar com base nos desenhos do projeto gerenciado pela Secretaria de Estado da Cultura para a Casa Guilherme de Almeida.

Após mais de trinta anos de funcionamento com acesso restrito de público por agendamento, a Casa Guilherme de Almeida passou alguns anos fechada para a reforma que reconfigurou seu espaço. Nos comentários que se seguem, procuro avaliar a intervenção proposta pelo projeto arquitetônico em consonância com o programa determinado pelo projeto museológico.

A prancha 3 mostra o desenho em planta do estudo preliminar do pavimento térreo do projeto de reforma, as adaptações propostas procuram não descaracterizar as condições originais da edificação ao ampliar a acessibilidade, dotando a porta de entrada de uma rampa metálica e ampliando a varanda do fundo para instalação de um elevador. A antiga cozinha da residência foi adaptada para abrigar funções administrativas, enquanto o jardim de inverno teve suas portas ampliadas para transformar-se em sala de atividades.

A planta desenhada não contempla o layout, assim como todo esse conjunto de desenhos, mas tanto a sala de jantar como o apêndice frontal da sala de estar encontram-se hoje interditados à visita, como antes se assinalou, por meio do uso de biombos de vidro que permitem a visualização de seus conteúdos, protegendo o acervo mais delicado de porcelanas de Sèvres, bibelôs e obras de menor porte, que, pela exiguidade do espaço, requerem procedimentos mais restritivos.

A ampliação da área de varanda, que recebe cobertura retrátil e um depósito no subsolo, capacita a casa-museu. O terraço na cobertura da edícula, conforme indicado neste estudo não foi executado. Entretanto, o recuo de fundos pavimentado com um *deck* de madeira que preservou as árvores, aliado a uma arquibancada, dotou o museu de importante espaço para atividades culturais. Nesse espaço, a ação cultural tem promovido sessões de leitura, projeção de filmes, exposições e atividades que estabelecem uma frequência específica de grupos diversos, vinculando o receptor.

125

O projeto altera o percurso do visitante ao oferecer o espaço privado da casa como espaço público de visita, mantendo a proximidade do receptor às obras de arte e objetos domésticos, tornando a experiência única ao relacionar obra e edifício, objeto e espaço doméstico.

Como se observa na prancha 4, a planta do pavimento superior é alterada para favorecer a ampliação do gabinete de trabalho e receber adequadamente a biblioteca do escritor e poeta. A biblioteca e o gabinete de trabalho se abrem para uma passarela que dá acesso ao elevador. O cruzamento desse fluxo não parece se constituir em problema no funcionamento do museu. De certo modo o projeto, com o cruzamento de fluxos e a ampliação da biblioteca, conferiu caráter de centralidade a esse ambiente, revelando o projeto museológico em sua intenção de disseminação da memória para além do simples testemunho material, apoiado na ação cultural.

Armários foram adaptados para vitrines, prática observada também no Freud Museum de Londres. Preservado, o dormitório do casal é o ponto mais íntimo da visita, apoiado na figura do homem Guilherme inserido em sua vida doméstica. O banheiro do casal hoje é um depósito. Os ambientes de guarda e reserva técnica na casa-museu são itens de programa que garantem uma museografia eficiente, editada.

Figura 31 – Armários transformados em vitrines são um recurso muito comum na casa-museu.

Em contraponto ao Guilherme homem-comum do dormitório do casal, a abordagem museográfica dada à mansarda ressalta o Guilherme poeta. Na prancha 3, o pavimento da mansarda, central no projeto dessa casa-museu, dada a importância desse espaço para o home-

nageado. Guilherme de Almeida escreveu um poema intitulado “escada da minha mansarda”, que se encontra afixado na entrada da escada de acesso. O poema descreve o isolamento e a capacidade de produção poética potencializados pela intimidade do ambiente que ele idealizou.

Escada de minha mansarda

Íngreme, estreita, escura e curva é a escada que sobe para minha mansarda.

Capaz de desanimar os velhos fôlegos cardíacos, nunca, entretanto, intimidou meu já muito vivido coração. Pelo contrário: leva-me leve, alado como os anjos da escada de Jacó.

Jamais me arrependi de tê-la subido. Sempre me arrependi de tê-la descido. Porque é mesmo uma ascensão ir pelos seus degraus acima: um desprendimento do rasteiro, numa ânsia de quietude, isolamento e sonho, para o pleno ingresso nos meus Paraísos Interiores. E porque é sempre uma degradingolada ir pelos degraus abaixo: uma humilhante devolução ao mundo de todo o mundo, uma expulsão de réprobo atirado impiedosamente às ganas da caterva.

Escada de minha mansarda...

Chego, pesado, do dia cretino e pornográfico, esbanjado entre interesses desinteressantes, palavrórios e palavrões, mandos e desmandos, incompreensíveis incompreensões...

Chego. O fardo é exaustivo. Enfrento a escada. Parado, um instante, deixo ir por ela o olhar e o pensamento. Já isso é um alívio. O mundo, que eu piso, assume, então, certa importância: a de um capacho. Na sua áspera fibra limpo a sola dos meus sapatos. Lá, no topo, está a libertação.

E subo, contando os degraus, que vão ficando cada vez mais fáceis. E eu vou ficando cada vez mais leve. Mais fáceis... Mais leve... Mais...

Pronto!

Aqui não há leis: nem mesmo a da gravitação terrestre.

Aqui é um ponto fixo no espaço. Talvez aquele por que suspirava Arquimedes: — “Dê-me um ponto fixo no espaço que, com uma alavanca, eu moverei a terra!”

Eu tenho esse ponto. E basta. Não quero alavanca. Porque a terra não me interessa.

Guilherme de Almeida (Coluna
“Ontem – Hoje – Amanhã”,
no jornal *Diário de S. Paulo*)

A museografia da mansarda está apoiada na reconstituição do ambiente íntimo de trabalho do poeta, preenchido por diversos testemunhos de sua participação no movimento constitucionalista de 1932, e preenchido com livros que revelam suas leituras prediletas e seus hábitos mais privados, como o lavatório e a cama, ambos embutidos. Diferentemente,

na sala e na varanda do térreo há um predomínio de elementos que reforçam sua ligação com o modernismo nas artes plásticas, protagonizado pela coleção, reitero, composta de pinturas de Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Moussia Pinto Alves e, entre muitas outras obras, a célebre escultura *Soror Dolorosa*, de Victor Brecheret.

Figura 32 – A mansarda da Casa Guilherme de Almeida é preenchida de elementos que remetem à participação do poeta no movimento constitucionalista de 1932.

As pranchas 5 e 6 do estudo preliminar apresentam uma solução para a demanda técnica do museu, prevendo espaços para reservas técnicas, sanitários acessíveis a públicos diversos e instalações de conforto para os funcionários. Esses espaços permitem à casa-museu realizar a conservação de itens não necessariamente em exposição permanente. O projeto aqui apresentado não foi exatamente assim implantado. Nessa área, hoje se encontra instalado também um guarda-volumes para o uso público.

Dotar a casa-museu de um mastro para bandeiras é, para além de simples exigência para órgão público, ou recurso de comunicação entre o museu e a cidade, uma forma de lembrar a conexão entre Guilherme de Almeida e a arte da heráldica. Na prancha 7, causa estranheza que o projeto sequer mencione os adereços de fachada que a identificam com outros exemplares de *neocolonial simplificado*, na definição de Carlos Lemos. Apesar de não constarem no desenho, lá permanecem.

Nota-se nessa prancha a mansarda, que se sobressai do volume da casa, e a proposta de coberturas retráteis, que ampliam a área coberta para a realização de atividades de ação cultural.

Nas pranchas 7 e 10, nas

129

Figura 33 – Foto do pavimento térreo da Casa Guilherme de Almeida, em que se podem notar as obras de arte modernistas e o conjunto de mobiliário mais conservador. A colocação desse biombo de vidro impede que os visitantes se aproximem dos objetos frágeis, que podem ser visualizados a distância sem prejuízo da recomposição do ambiente doméstico.

a laje/terraço acessível por escada helicoidal. O *deck* de madeira e a arquibancada, entretanto, foram executados.

Na fachada frontal, com a inserção da torre de circulação vertical e o mastro de bandeira do lado direito, pode-se notar a intenção de deixar clara a intervenção, contraposta à edificação original.

A memória de Guilherme de Almeida, de seu ofício de poeta, escritor e tradutor tem sido emulada por meio de uma extensa programação de ações desenvolvidas em torno desse espaço, com a criação do Centro de Traduções Literárias e a promoção de cursos, palestras e atividades culturais abertas a diversos segmentos de público, em um espaço qualificado, dotado de condições técnicas adequadas às funções de uma casa-museu e em diálogo com a cidade, expresso por meio da ação cultural.

Planta térreo da Casa Guilherme de Almeida.
 Autoria: Nave Arquitetos Associados
 Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Planta do Estúdio (a ser preservado)
esc. 1:100

edícula existente para
e sanitários e copa
o fl.00

**Fachada Frontal
esc 1:100**

Fachada da Casa Guilherme de Almeida.
Autoria : Nave Arquitetos Associados
Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

9.16

reserva técnica
sala de som
sala segurança

CORTE AA
esc 1:100

Corte da Casa Guilherme de Almeida.
Autoria : Nave Arquitetos Associados
Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 8

CORTE BB
esc 1:100

Corte da Casa Guilherme de Almeida.

Autoria : Nave Arquitetos Associados

Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

Prancha 9

Corte da Casa Guilherme de Almeida.
Autoria : Nave Arquitetos Associados
Fonte: Arquivo da Casa Guilherme de Almeida

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ofício de projeto dentro do escritório me colocou diversas vezes diante de problemas e perguntas cujas respostas não puderam ser encontradas dentro da prática da arquitetura isoladamente, sem a fundamentação teórica da intervenção a ser proposta. Na casa-museu, o projeto e a atuação mesma do arquiteto me parecem estar sempre subordinados a inúmeras questões que procurei levantar neste trabalho, questões de lembrança/esquecimento, de desvio do horizonte de expectativas do visitante, e de entendimento dos mecanismos de conexão da memória da personagem a memórias coletivas de diversos grupos.

149

Recentemente pude observar a reação desaprovadora dos membros do comitê na programação da 23ª Assembleia do Icom, no Rio de Janeiro, quando na exposição do trabalho intitulado “Respirações”, o curador da Fundação Eva Klabin Márcio Doctors apresentou seu projeto de intervenções feitas no espaço interno da casa por artistas contemporâneos, como José Bechara, Ernesto Neto e outros, cujo objetivo é fomentar um diálogo com a coleção composta de objetos de arte antiga europeia e oriental. A incompreensão dos membros do Icom presentes à exposição suscitou algumas questões: a primeira decorrente da frequente inabilidade dos públicos, mesmo os especializados, em compreender os modos de operação da arte contemporânea em suas dimensões relacionais e de capacidade de diálogo com o espaço em que se inserem, fatores fundantes do projeto apresentado; a segunda questão é relativa ao estranhamento causado pela compreensão, a meu ver um tanto conservadora, acerca dos objetivos e modo operatório da casa-museu.

A pesquisa sobre a origem do Demhist, comitê para as casas históricas do Icom, mostra que sua criação está ligada à preservação dos palácios reais europeus e que somente mais recentemente, passou a incluir outros tipos de casas, o que poderia justificar uma dificuldade em operar com novos públicos. É o que demonstra a tabela que relaciona as casas natais dos homenageados pelos Museus Histórico e Pedagógicos criados no estado de São Paulo a partir do final da década de 1950. A arquitetura do edifício, a localização da casa na cidade e o

ambiente doméstico estão ali imbuídos da missão de materializar a exemplaridade da biografia dos homenageados e de seu grupo social, afirmando sua relação de proximidade com as estruturas de poder.

Se os museus podem ser vistos como uma plataforma estratégica para entendimento da condição humana, vale dizer que a casa-museu é uma tática de construção de uma inteligibilidade acerca de biografias públicas e privadas. Tática que está a serviço da construção de diversificada identidade cultural. A potência de estabelecer conexões, identificação com o local, com o particular, o específico, contida numa dada biografia torna a casa-museu um tipo de museu que desempenha uma função primordial na construção dessa identidade. Alheios às possibilidades espetaculares de outros tipos de museus, as casas-museus têm procurado alternativas de desempenho que lhes permita receber diversos públicos.

A memória biográfica é a matéria da casa-museu e se expressa na composição do ambiente doméstico, na identidade da edificação residencial e na localização da casa na cidade. Portanto, retomando as questões abordadas por Lawrence Vail Coleman na década de 1930, acredito que seja escopo do arquiteto mediar de forma qualificada a relação entre os diversos segmentos de visitantes e a casa-museu. A formação do arquiteto lhe possibilita lidar de maneira criteriosa com a recomposição dos ambientes, cuidando de questões diversas, que abrangem a acessibilidade aos mais variados públicos, a iluminação adequada e também a segurança de acervos, sem prejuízo do testemunho que possam oferecer à compreensão do modo de vida representado ou do gosto do patrono, afirmando a relação de pertencimento descrita por De Certeau e Halbwachs. Capacitar uma edificação residencial para uso museal implica decisões que cotejam o ambiente doméstico como documento, seja ele estético ou de época, ao espaço inclusivo e qualificado do museu. A possibilidade de oferecer compreensões diversas acerca da biografia, eixo da casa-museu, confere especificidade ao trabalho dessa adaptação.

Se muitas vezes a casa-museu é fruto de iniciativa ligada à vaidade de um colecionador de arte ou à estratégia de perpetuação da memória de uma personagem por meio da transferência do ônus da gestão e conservação ao erário público, como nos casos brasileiros visitados, é interessante observar os casos dos museus ingleses. O Sir John Soane's Museum, em Londres, cujo motivo original era pedagógico e estava ligado à didática corrente na escola de arquitetura da Academia Real, promove a recuperação dos ambientes domésticos originais do final do século XVIII, atendendo uma demanda de seus públicos. A pesquisa sistematizada se apoia nas aquarelas originais, e toda uma sorte de pesquisa em campos como mobiliário, cultura material, história, gênero ou itens têxteis, contribui para testemunhar uma forma de habitar de um grupo social específico no período Georgiano na Inglaterra. Já o Freud Museum tem o motivo da musealização ligado à fetichização da personagem promovida pela filha Anna Freud e os psicanalistas. Nessa casa-museu, a ação cultural é levada a termo como a função primordial do museu, e as intervenções físicas na casa, objeto de projeto arquitetônico aqui parcialmente apresentado, visam garantir a consecução dos objetivos da instituição em detrimento da conservação da estrutura original. Em contrapartida, são promovidas exposições de arte/psicanálise, promovem-se cursos, debates, fomentam-se publicações, sempre voltados à disseminação da memória da personagem homenageada. Esse modo de operação da casa-museu implica a arquitetura, ao privilegiar a ação cultural em detrimento da recomposição do ambiente doméstico.

Na casa-museu, sob a perspectiva de atuação profissional do arquiteto, aliam-se capacidades técnicas às demandas conceituais do projeto museológico, considerando o edifício como peça do acervo, tratando as intervenções destinadas a tornar possível a consecução dos objetivos previstos nas cartas do Icom sem prejuízo do testemunho material, tanto da edificação como de seu ambiente doméstico.

À parte a contribuição inegável dos elementos textuais do museu, é possível afirmar que o texto ali localizado assume a condição de

verdade em detrimento dos objetos, dos testemunhos materiais. Já na casa-museu, o edifício, a localização da casa na cidade, os ambientes domésticos, oferecem sua materialidade à compreensão dos diversos tipos de público como passível de múltiplas interpretações.

As diferenças observadas nos casos estudados evidenciam a especificidade da casa-museu, aderida que se encontra à composição da personagem, mas posso afirmar, a partir da pesquisa, que a recorrência da casa-museu está situada no protagonismo da arquitetura no processo de edição da biografia pública e privada, ao lado da disposição deste e dos demais para se interrogar e analisar. Não só na historicidade da produção do edifício e em sua condição incontestável de acervo, mas também em sua localização na cidade, expressão de uma ocupação determinada, condicionada também à sua topografia e à sua estrutura fundiária..

Hans Robert Jauss qualifica a recepção como produtora de significado, e suas teses, apresentadas brevemente aqui neste trabalho, permitem observar de que maneira, como no caso da Casa Guilherme de Almeida, as conexões entre os objetos de estudo da arquitetura – ambiente doméstico, edifício e cidade – à edição da biografia da personagem ligam memórias individuais às memórias coletivas de diversos grupos, de múltiplas sociabilidades..

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ALMEIDA, Guilherme. **Os melhores poemas** – Seleção de Carlos Vogt. São Paulo: Global, 1993.

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AUGÉ, Marc. **As formas do esquecimento**. Almada, Portugal: Íman, 2001.

_____. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole: abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BABELON, Jean Pierre e CHASTEL, André. **La notion de patrimoine**. França: Editora Liana Levi, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Seleção de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BANN, Stephen. **Visões do passado**: reflexões sobre o tratamento dos objetos históricos e museus de história. In: **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo: Unesp, 1994, p.153-173.

BLOOM, Phillip. **Ter e manter** – uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Pós-Produção** : como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

_____. **Radicante** – por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRYSON, Bill. **Em casa** – uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Museus-casas históricas no Brasil**. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- CASTILHO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- _____. **A história cultural** – entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 2002.
- _____. (org.) **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.
- COLEMAN, Lawrence Vail. **Historic House Museums**. Washington: The American Association of Museums, 1933. Disponível em <www.googlebooks.com>. Acesso em 26/06/2012.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CROOK, Joseph Mordant. **British Museum**: a case-study in architectural politics. Middlesex, Inglaterra: Penguin Books Ltd., 1973.
- DÉOTTE, Jean-Louis. **Catástrofe y olvido**: las ruinas, Europa, El museo. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1998.
- FARR, Ian (org.). **Memory** – Whitechapel documents of contemporary art. Londres/Cambridge: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2012.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc/ Iphan, 2005.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Rodrigues Alves**. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.
- GADAMER, Hans Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **La actualidad de lo bello**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.

- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sobre museus**: conferências. São Paulo: MAC-USP, 2010.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Org. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa, Portugal: Ed. 70 Ltda., 2008.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano/UCM/MAM/RJ, 2000.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. **Pour une esthetique de la reception**. Paris, França: Gallimard, 1990.
- LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. Org. Helena Angotti Salgueiro. São Paulo: Edusp, 2001.
- LEITE, Rogério Proença. **Contra usos da cidade** – lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Alvenaria Burguesa**. São Paulo: Nobel, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.
- _____. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

- MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Ed. Gustavi Gili, 2003.
- _____. **A modernidade superada** – Arquitetura, Arte e Pensamento no século XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- NORA, Pierre. **Entre história e memória**: a problemática dos lugares. As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existence, space and architecture**. Londres: Studio Vista Limited, 1971.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- PALMER, Susan. **The Soane's at home**. Londres, 2010.
- PAVONI, Rosana. **Case Museo** – Il gusto dell'abitare in Italia. Ministero degli affari esteri, Grafica Massimiliano Trombacco, 2011.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. **Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2011.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**. São Paulo: CPDOC/FGV, 1989.
- POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. Enciclopédia Einaudi. In: GIL, Fernando (coord.). **História e Memória**. Porto, Portugal: I. Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- RAMOS, Francisco Regis Lopes. **A danação do objeto**. Chapecó: Ed. Argos, 2004.
- REIS, Cláudia Barbosa. **Memória de um jardim**. Estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2007.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso**: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **A sedução do lugar** – a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São

Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.

STROUD, Dorothy. **The Architecture of Sir John Soane**. Londres: Studio London, 1961.

SUMMERSON, John. **Architecture in Britain – 1530 to 1830**. Edimburgo: Penguin Books Ltd., 1953.

_____. **Georgian London**. Londres: Yale University Press, 1945.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

TRABALHOS ACADÊMICOS E ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

Anais do Museu Paulista: **História e Cultura Material**. Universidade de São Paulo, Museu Paulista, v. 15, n. 2, 2007.

BANN, Stephen. **A way of life: thoughts on the identity of the house museum**. In: International Committee DEMHIST, Acts of the Annual Conference. Gênova, 2000.

BATISTA, Denise Maria da Silva. **Museus Castro Maya: de coleção privada a museu público**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2012.

BRASIL, Maria Irene. **Informatização do acesso aos acervos bibliográfico, arquivístico e museológico da Casa de Rui Barbosa**. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), 2000. Disponível em <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos>>. Acesso em 10/11/2012.

CARVALHO, Ana Cristina (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.

_____. **Anais dos encontros brasileiros de palácios, museus-casas**

- e casas históricas 2011-2012.** São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. **As transformações da relação museu e público:** a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, Ministério da Ciência e Tecnologia – MCT, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT, 2005.
- CHAGAS, Mario de Souza et al. Museus e publico jovem: percepções e receptividades. In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG – PMUS UNIRIO – MAST – v. 3, n. 1, jan/jun 2012, p. 49-66. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgmus>>. Acesso em 10/10/2012.
- GRIGOLETO, Maria Cristina. **A documentação patrimonial:** gênese e fluxo dos processos de tombamento do Museu “Prudente de Moraes”. Dissertação (Mestrado). 2009. Unesp. Faculdade de Filosofia e Ciências. Campus Marília. Programa de Pós- Graduação em Ciência da Informação. 24/09/2009.
- GUIMARAENS, Cêça (org.). **Museografia e Arquitetura de Museus:** conservação e técnicas sensoriais. Rio de Janeiro: FAU-PROARQ, 2010.
- MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra. **Cultura Política e Lugares de Memória.** Publ. Seminário Internacional “Culturas políticas, memória e historiografia”. PRONEX-FAPERJ/UFF, Niterói, 29/8/08.
- _____. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no espaço público. Publ. CEPDOC/FGV: **Estudos Históricos** (Rio), 11 (21): p. 89-104, 1998.
- _____. O Museu e o problema do conhecimento. Publicado originalmente em: Cabral, Magaly (org.). **Anais do IV Seminário sobre museus-casa: pesquisa e documentação.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, p.17-48.
- MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo. N.Sér. v. 16, n. 2, p.175-204, jul.-dez. 2008.

- MONTANER, Josep Maria. Museu contemporâneo: lugar e discurso. In: **Projeto**, n. 144, São Paulo, 1990.
- MORAIS, Isabella Andrade de Lima e SILVEIRA, Carla Borba da Mota. Museu e turismo cultural: análise do perfil dos turistas culturais do Museu do Homem do Nordeste. In: **Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR**, Penedo, v. 1, n. 2, p. 49-60, 2011.
- PAVONI, Rosana (ed.). **Historic House Museums speak to the public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history: Acts of the Annual Conference**. Gênova: ICOM International Committee DEMHIST, 2000.
- _____. (ed.) **Historic house museums as witnesses of national and local identities: Acts of the third annual Demhist conference**, Amsterdam: ICOM International Committee DEMHIST, 2003.
- PESSOA, Ana (org.). **Anais do I Encontro Luso Brasileiro de Museus Casas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.
- _____. **II Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: jardins privados do século XIX** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- PONTE, Antonio Manoel Torres da. **Casas Museu em Portugal – teorias e práticas**. 1985/2007. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto, 282p. 8/10/2007.
- RAHME, Anna Maria Abrahão Khoury. **Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista**. Tese (Doutorado), São Paulo, FAU-USP, 2005.
- SILVA, Joana Mello de Carvalho e. **Nacionalismo e Arquitetura em Ricardo Severo**: Porto, 1869 – São Paulo 1940. Tese (Doutorado), São Paulo, FAU-USP, 2005.
- SILVA, Paula Zasnicoff Duarte Cardoso da. **A dimensão pública da arquitetura em museus: uma análise de projetos contemporâneos**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2007.
- SCARPELINE, Rosaelena. **Lugar de morada como lugar de memória: a construção de uma casa museu, a Casa de Rui Barbosa – RJ**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em História, 2009.

ULRICH, Aline. **Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista**. Dissertação (Mestrado), São Paulo, FFLCH-USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2008.

PUBLICAÇÕES INSTITUCIONAIS

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo** – documentos e depoimentos. São Paulo: Serviço de Artes Gráficas da FFLCH-USP, 1995.

BAILEY, Colin B. **Building the Frick Collection** – An Introduction to the House and Its Collections. Nova York: The Frick Collection, 2006.

FREUD MUSEUM. **20, Maresfield Gardens – A guide to the Freud Museum London**. Londres: Serpent's Tail, 1998.

HIROE, Edna; KAMIDE, Miguita; PEREIRA, Tereza Cristina Rodrigues Epitácio. **Patrimônio Cultural Paulista**: Condephaat, bens tombados 1968-1998. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

ICOM – Mesa-Redonda de Santiago, 1972.

LEMOIS, Carlos Alberto Cerqueira; MORI, Victor Hugo; ALAMBERT, Clara Correia d'. **Patrimônio: 70 anos em São Paulo**, São Paulo, 9ª SR Iphan, 2008.

MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME. **Patrimoines en folie** – sous la dir. De Pierre Jeudy. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

REVUE INTERNATIONALE DE MUSÉOLOGIE. **Publics et Musées** n° 3. Du public aux visiteurs. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, [s.d.].

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA EDUCAÇÃO. **Museus Históricos Paulistas**. Publicações avulsas. N° 7. São Paulo: novembro de 1960.

SIR JOHN SOANE'S MUSEUM. **The new description of the Sir John Soane's Museum**. Londres, 2007.

Créditos finais

Composta com a fonte tipográfica Museo de Jos Boivenga

Revisão do texto: Vivian Miwa Matsushita

Tratamento dos desenhos: Joana Silveira Mello Martins

Design gráfico: Fernanda Martins