

MUSEU CASA DE RUI BARBOSA:

Interpretação, Memória e Esquecimento

por

Maria Teresa Silveira

*Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio.

Orientador:

Professora Doutora Helena Cunha de Uzeda

UNIRIO/MAST - RJ, Fevereiro de 2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

MUSEU CASA DE RUI BARBOSA:

Interpretação, Memória e Esquecimento

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Profa. Dra. _____

Helena Cunha de Uzeda

Profa. Dra. _____

Teresa Cristina Moletta Scheiner

Profa. Dra. _____

Marize Malta

Rio de Janeiro, 2016

S1587 Silveira, Maria Teresa da
Museu Casa de Rui Barbosa: interpretação, memória e esquecimento/
Maria Teresa da Silveira. - 2016.x., 163 p.: il.

Orientador: Helena Cunha de Uzeda

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu
de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Programa de Pós-graduação
em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2016.

Referências: p.145 -160

1. Museologia. 2. Patrimônio. 3. Museu-casa – museografia. 4.
Memória. 5. Museu Casa de Rui Barbosa. I. Uzeda, Helena Cunha de.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Título.

CDU – 069.01

*A minha orientadora Helena Uzeda, que
conduziu-me neste trabalho com sabedoria e dedicação.*

*Aos professores do Programa do PPGMUS
que contribuíram para a realização desta dissertação.*

Aos meus colegas que tornaram o mestrado uma alegria.

*Aos amigos e familiares que me acompanharam,
com carinho e compreensão.*

RESUMO

SILVEIRA, Maria Teresa da. Museu Casa de Rui Barbosa: Interpretação, Memória e Esquecimento

Orientadora: Helena Cunha de Uzeda. UNIRIO/MAST, 2016. Dissertação

O Museu Casa de Rui Barbosa, situado no bairro de Botafogo na cidade do Rio de Janeiro foi o primeiro museu-casa instituído no Brasil, residência de seu patrono entre o fim do século XIX e início do século XX na *belle époque*. A antiga residência é patrimônio e “lugar de memória”, local de guarda e exposição de ambientes decorados e objetos de acervo referentes ao universo doméstico do personagem e de sua atuação profissional junto à sociedade. Hoje transformada em Fundação (1966), exerce um papel de destaque no que diz respeito à pesquisa, informação e documentação do intelectual Rui Barbosa, dedicando-se a salvaguardar sua memória. Os museus-casa são espaços que reivindicam a construção de um imaginário no tempo, constituindo uma narrativa museológica que possibilite ao visitante uma imersão sensorial na experiência humana e no cotidiano do patrono, através do ambiente expositivo da antiga moradia. O presente estudo aborda a interpretação da memória na elaboração da museografia deste museu-casa, onde serão analisados quatro segmentos, compreendendo a área social, a biblioteca, o jardim e a cozinha somada às áreas de serviço externas. Até que ponto na tessitura narrativa museológica deste museu-casa, encontramos os lugares da memória, mas também os silêncios e o esquecimento. Nesse sentido, uma interpretação da memória para a museografia do Museu Casa de Rui Barbosa coloca-se como uma busca e centro de indagações, além de motivar a reflexão sobre a criação de uma linguagem para a experiência do olhar e fruição da imaginação nesta tipologia de museus.

PALAVRAS-CHAVE: Museologia. Patrimônio. Museu-casa. Museografia. Memória. Museu-Casa Rui de Barbosa

ABSTRACT

SILVEIRA, Maria Teresa da. *Rui Barbosa House Museum: Interpretation, Memory and Oblivion*

Supervisor: Helena Cunha de Uzeda. UNIRIO/MAST, 2016. *Dissertation*

The Rui Barbosa House Museum, located in Botafogo, neighborhood in the city of Rio de Janeiro, was the first house-museum set up in Brazil. Rui Barbosa lived there from the late nineteenth century through early twentieth century, in the period called belle époque. The former residence's heritage and "site of memory", holds and exposures decorated rooms and collections regarding domestic universe of the character and his professional activities in the society. Nowadays (1966) it was converted to a Foundation and plays a leading role in terms of research, information and documentation of this academic figure, by safeguarding his memory. The house-museums are spaces that claim the atmosphere of an imaginary time, setting a museological narrative that allows the visitor a sensorial immersion in the patron's human experience and everyday life, through the exhibition of old housing environment. This study addresses the interpretation of memory in the preparation of museography of this house museum, in which four segments will be analyzed: the social area, the library, the garden and the kitchen attached to the outdoor service areas. How far in the museological narrative of this house-museum, can we find places of remembrance, but also silence and oblivion? In this sense, an interpretation of memory for the museography of Rui Barbosa House Museum becomes the core of search and inquiries, and also encourages reflection for creating a language for the experience of observing and enjoyment of the imagination in this type of museum.

KEY-WORDS: *Museology. Heritage. House-Museum. Museography. Memory. Rui Barbosa House-Museum.*

Siglas e abreviaturas utilizadas (9)

DEMHIST – International Committee for Historic House Museums (Comitê Internacional para Museus-Casas Históricas)

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa

ICOFOM – International Committee for Museology (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

MES – Ministério da Educação e Saúde

MHN – Museu Histórico Nacional

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

UNESCO – United Nations Organization for Education, Science and Culture (Organização para as Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

Lista de ilustrações (36)

Figura 1 – Vista da Enseada de Botafogo. Thomas Ender, 1817-1818.....	54
Figura 2 – Avenida Central. Augusto Malta, 1906.....	64
Figura 3 – Av. Beira Mar. Marc Ferrez, 1906.....	66
Figura 4 – Cidade do Rio de Janeiro. Thomas Ender, 1817-1818.....	68
Figura 5 – Residência da família Pinto Lima. Augusto Malta, 1905.....	72
Figura 6 – Enseada de Botafogo. Nicolau Facchinetti, 1869.....	77
Figura 7 – Rua São Clemente, 1893-1894.....	78
Figura 8 – Jardim na fachada do Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.....	81
Figura 9 – Revista Paratodos, março de 1923, nº221.....	97
Figura 10 – Quarto de Vestir de Maria Augusta, 1924.....	99
Figura 11 – Sala de Música. Revista Paratodos, 1923.....	100
Figura 12 – Sala de Música, 2015.....	100
Figura 13 – Sala de Jantar. Revista O Tempo, 1924.....	101
Figura 14 – Sala de Jantar no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.....	101
Figura 15 – Sala de Visitas. Revista Paratodos, 1923.....	102
Figura 16 – Sala de Visitas no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.....	103
Figura 17 – Biblioteca no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.....	108
Figura 18 – Gabinete. Revista Paratodos, 1923.....	109
Figura 19 – Gabinete no Museu Casa de Rui Barbosa, 2014.....	109
Figura 20 – Interior do quiosque, 1974-1975.....	115
Figura 21 – Jardim frontal no Museu Casa de Rui Barbosa.....	116
Figura 22 – Pérgula no jardim dos fundos, 2014.....	117
Figura 23 – Tesouras de poda de Rui Barbosa, 1974-1975.....	120

Figura 24 – Rui no jardim. Revista Fon Fon, 1918.....	121
Figura 25 – Filtro na Copa, 2015.....	128
Figura 26 – Cozinha no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.....	129
Figura 27 – Fogão na Cozinha do Museu Casa de Rui Barbosa.....	130
Figura 28 – Cavalariça na área externa, 2014.....	132
Figura 29 – Tanque na área externa, 2014.....	133
Figura 30 – Casa anexa, antigo galinheiro e canil, 2014.....	134
Figura 31 – Interior da casa anexa, 1974-1975.....	135
Figura 32 – Antigo alojamento de empregados domésticos.....	137
Figura 33 – Quarto da Babá no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.....	138
Figura 34 – Quarto de Rui Barbosa em Petrópolis. J.A. Vieira, s.d.....	139
Figura 35 – Rui Barbosa, Maria Augusta e a filha Maria Adélia. Campanha Civilista, 1909.....	140
Figura 36 – Maria Augusta Rui Barbosa, 1907.....	141

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 A INTERPRETAÇÃO DA MEMÓRIA E O MUSEU	8
1.1 Os “lugares de memória”	15
1.2 A poética da imaginação e o espaço da casa	18
1.3 Museu e Narrativa	20
1.4 Memória e Esquecimento: ausências e silêncios	22
1.5 Experiência e significação dos Museus-Casa	27
1.5.1 As Tipologias	29
1.5.2 Constituição de um Museu-Casa: espaço e musealização	32
1.5.3 A Coleção e os objetos de um Museu-Casa	34
1.5.3.1 O conceito de ambiência	38
1.5.4 Museografia e Expografia	38
1.5.5 O Museu-Casa e o visitante	42
1.5.6 Preservação e Memória: um paradoxo?	45
1.6 O Museu-Casa enquanto experiência e vivência: o cotidiano	47
Cap. 2 O RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX: UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO	51
2.1 A influência estrangeira: franceses e ingleses	53
2.2 A expansão urbana	57
2.2.1 As reformas urbanas na passagem do século XIX para o XX	60
2.2.1.1 A Avenida Central e a Avenida Beira Mar	64
2.3 Modos de morar na cidade	67
2.3.1 A residência como imagem e aparência	70
2.3.1.1 O cotidiano doméstico na residência de elite oitocentista	73
2.4 Uma chácara em Botafogo	76
2.4.1 Sobre Rui Barbosa	82
2.5 A formação da Casa de Rui Barbosa enquanto patrimônio	85
2.5.1 O “Museu Biblioteca”	89

Cap. 3	QUATRO LUGARES DE MEMÓRIA NA CASA DE RUI BARBOSA	92
3.1	A área social	93
3.1.1	Cotidiano e Memória	95
3.1.2	A decoração da Casa de Rui Barbosa em 1923 e a Museografia	98
3.1.3	Pensando a museografia: ambiência e vivência	104
3.2	A área de trabalho: a criação da biblioteca e o museu	106
3.2.1	O cenário da biblioteca	107
3.2.1.1	Pensando a museografia	110
3.2.2	A biblioteca e o <i>Mouseion</i>	110
3.3	Um jardim na paisagem	112
3.3.1	As memórias de um jardim	113
3.3.1.1	O cotidiano de um jardim	113
3.3.1.2	As rosas de Rui Barbosa	120
3.3.2	O jardim como espaço público e coleção de memórias	122
3.4	A cozinha e áreas de serviço	124
3.4.1	Uma moderna cozinha	127
3.4.2	As dependências externas de trabalho na Casa de Rui Barbosa	132
3.4.3	Os criados de Rui Barbosa	136
3.4.4	Maria Augusta	139
3.4.5	A restauração da Memória	142
3.4.5.1	Pensando a museografia	143
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
	ANEXOS	166

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O Museu Casa de Rui Barbosa já foi motivo de atenção de muitos estudos, dissertações e teses acadêmicas, artigos, além de publicações de pesquisadores da própria instituição. Desde 2014, o Museu Casa de Rui Barbosa faz parte da coleção de volumes do Instituto Cultural do Banco Safra, onde o museu é apresentado através de uma publicação produzida com muito cuidado e capricho: contendo antigas imagens de arquivo que fazem parte do acervo do museu, fotografias de Rui Barbosa e sua família, assim como fotografias atuais dos ambientes deste museu-casa que foram decorados especialmente para esta publicação. Textos de especialistas contam a história do museu, antes de ser museu - quando ainda era uma chácara de um comerciante português em Botafogo até se tornar na virada para o século XX, na residência de Rui Barbosa. O Museu encanta pela sua trajetória, as antigas fotografias nos fazem sonhar e nos induzem a olhar para o passado. Objetos de Rui Barbosa foram fotografados e apresentados neste volume aguçando nossa curiosidade pelo patrono: seus óculos sob um livro no criado mudo do quarto. A Sala de Jantar está composta com toalha, louças e talheres e decorada com flores, aguardando a chegada de visitantes ilustres. As bengalas de Rui, elementos de vestuário de um homem elegante do século XIX, aguardam seu uso dispostas no mancebo. Um arranjo de camélias em vaso, quem sabe, colhidas no próprio jardim da casa, decorando o ambiente...

Mas a visita *in loco* ao museu apresenta outra realidade que nos distancia da fantasia e da imaginação que essas imagens fotográficas - que se tornaram a representação imagética do museu - provocam. Sabemos que existem necessidades de conservação e segurança que são pontuais aos museus-casa e que estão distantes da situação da decoração de um ambiente para uma produção fotográfica. Mas também não podemos nos furtar a reconhecer o potencial de memória existente nesta e em outras antigas residências transformadas em museus e sobre a importância de refletirmos sobre a interpretação como uma forma de nos aproximar deste repositório de memória que são os museus e, muito mais, os museus-casa. Neles, museu e a casa se mesclam: um é uma realidade instituída, patrimônio público, o outro é o lugar da privacidade, intimidade, da vivência e do cotidiano. E falando de memória, quais seriam estes lugares da memória que encontramos no Museu Casa de Rui Barbosa? Vamos nos aproximar de quatro momentos de memória, de seu sentido, significado e de sua interpretação: da casa como lugar social, expressando as escolhas de Rui para

a sua residência; da biblioteca e do gabinete de Rui Barbosa como seu refúgio e ninho; da cozinha e de áreas externas ligadas ao trabalho doméstico como um lugar do esquecimento; e do jardim - local mais visitado da Casa de Rui, como uma paisagem construída de memórias e lugar do exercício da memória.

Os espaços de memória instituídos como patrimônio da cidade do Rio de Janeiro se viabilizam no ambiente museológico enquanto lugar de fruição sensória do passado, ou seja, como “lugares de memória”, no sentido de reivindicar a construção de um imaginário no tempo. As atividades culturais desenvolvidas nestes ambientes propõem a reconstrução de um olhar sobre o intangível, no sentido de compor uma narrativa museológica que possibilite a reconstituição do passado e da memória, proporcionando uma relação inteligível entre os objetos materiais expostos e o visitante. O presente estudo analisa o Museu Casa de Rui Barbosa, compreendendo a elaboração de sua museografia e a interpretação da memória no seu espaço museal.

O Museu Casa de Rui Barbosa, enquanto moradia inserida no espaço histórico-geográfico da cidade do Rio de Janeiro constitui um exemplo de espacialidade configurada em sua arquitetura interior e exterior. Os ambientes desta residência se organizam, enfatizando seus usos e funções específicas, incluindo atividades sociais e domésticas. O presente estudo investiga a museografia deste museu enquanto ordenação de espaços e interpretação do acervo, identificando de que forma o ambiente e os objetos materiais, atingem o estado de ressignificação da memória, tornando comunicantes as relações entre o conjunto de seus elementos para o visitante.

Os museus estão associados aos processos de representação simbólica não sendo somente um espaço físico para abrigar elementos materiais do passado e reuni-los em coleções, mas um local que gera conhecimento e leva à consciência crítica. Os museus-casa, como antigos espaços de moradia, estabelecem ligações com a identidade social de seus habitantes, constituindo-se de vivências e se caracterizando como núcleos paradigmáticos de significação simbólica. Essa tipologia de museus sempre provocou certo encantamento, por serem antigas residências e, assim, colocarem-se muito próximas do que poderíamos considerar como “lugares de afeto”, que falam sobre nosso passado, ou do passado daqueles que nos antecederam. O museu, que tem o potencial de narrar histórias e memórias, no caso de um museu-casa, deveria contar a história de seu morador principal, seu patrono, focalizando o período em que este ali viveu, revelando como era seu cotidiano na casa, assim como

das pessoas com quem conviveu: sua família, seus parentes, amigos e visitantes ilustres ou não.

É inegável a importância de um aprofundamento nos estudos sobre as representações dos universos de memória aplicados aos museus-casa, por meio das edificações, ambientes e objetos materiais do patrimônio histórico e artístico, para que sejam ampliadas as possibilidades de compreensão da moradia e de seus usos cotidianos no passado. Cabe à Museologia enfrentar este diálogo, buscando uma linguagem informativa e sensível, para provocar a experiência da memória e de suas vivências no espaço do museu.

A reflexão sobre a interpretação dos acervos museológicos é fundamental para a criação de propostas que venham renovar e transformar a museografia dos museus-casa, processo delicado, já que quaisquer alterações, espacial ou expográfica, podem significar perda de memórias. O estudo da interpretação e da museografia nesta tipologia abre muitas possibilidades; entretanto, conta com poucos estudos a respeito, necessitando uma atenção especial e pesquisas acadêmicas mais aprofundadas.

Existem publicações importantes que formaram o ponto de partida para este trabalho, como os textos organizados por Laura de Mello e Souza, Luís Felipe de Alencastro e Nicolau Sevcenko, publicados em “História da Vida Privada no Brasil”, respectivamente nos volumes 1, 2 e 3 dedicados ao Período Colonial (1997), Império (1997) e Belle Époque (1998); o livro “O Olhar Decorativo” (2011) de Marize Malta, entre outros. Foram localizadas algumas fontes que deram embasamento teórico e filosófico à dissertação, destacando os pensamentos de: Pierre Nora na sua reflexão sobre os lugares de memória, Gaston Bachelard, em sua concepção de moradia como lugar da imaginação e da intimidade, Paul Ricoeur que pensa a memória e esquecimento, Walter Benjamin que reflete sobre a narrativa e o conceito de experiência, Michel de Certeau que interpreta as práticas do cotidiano na moradia e Andreas Huyssen que aborda a questão do olhar desenvolvido pelas exposições dos museus. O presente estudo consultou dissertações de especialistas do campo da museologia de universidades de outros países, como Stephanie Radu e Han Ariel Salzmann, além de algumas publicações ligadas ao ICOM (DEMHIST, ICOFOM), com os autores André Desvallées, François Mairesse, Rosanna Pavoni e Giovanni Pinna, para estabelecer um parâmetro relacional com o que ocorre no exterior, na área específica dessa tipologia e conhecer outros pontos de vista sobre a interpretação da memória nos acervos dos museus-casa. É importante ressaltar que a Fundação Museu Casa de Rui Barbosa, instituição que abriga o objeto de estudo em questão,

disponibiliza, em meio eletrônico, textos que foram consultados para essa pesquisa, além das publicações impressas que a instituição oferece e que se mostraram relevantes para o trabalho. A literatura de escritores da época é referenciada para iluminar aspectos da memória entrelaçados ao cotidiano, funcionando como documento das sensações de um período de transição, cenário da passagem do século XIX para o século XX, com as contradições e paradoxos de uma cidade em processo de transformação.

O campo da Museologia envolve uma interdisciplinaridade entre diversas áreas do conhecimento, envolvendo um processo decisório que reúne: identificação, classificação, seleção, criação de coleções e exposição de objetos musealizados. A reflexão sobre a interpretação da memória impõe uma investigação a partir do entrelaçamento de ideias das áreas da filosofia, da sociologia, da história da cidade e das mentalidades, da história da arte e arquitetura, visando uma análise sob a ótica museológica. A recuperação e conservação das construções que abrigam museus-casa devem estar aliadas ao processo de interpretação de seu acervo, permitindo a compreensão e o resgate material de sua conformação interna, recriando-a como um espaço de fruição da memória, espaço onde objetos, móveis e artefatos recebem um novo olhar.

A Casa de Rui Barbosa, ambiente de pesquisa escolhido, sedia eventos ligados à reflexão sobre a tipologia dos museus-casa. O Centro de Memória e Documentação da Casa de Rui Barbosa tem organizado, com frequência, uma agenda de cursos voltados à temática da configuração dos museus-casa, assim como de residências senhoriais tornadas museu no Brasil e em Portugal. A interpretação do acervo nos museus-casa é um tema que motiva o desenvolvimento de estudos que configurem o espaço como lugar de reflexão. Nesse sentido, o tema adquire relevância no âmbito da Museologia, dando espaço à elaboração de pesquisas referentes à museografia.

O trabalho utiliza fontes bibliográficas e documentos históricos, além do contato direto com o objeto de estudo, através de visitas ao Museu Casa de Rui Barbosa, incluindo a área interna e externa. A pesquisa leva em conta a abordagem histórica, a localização no tempo e no espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro, assim como a reflexão sobre os modos de morar da casa oitocentista. Também foi realizada uma pesquisa iconográfica em arquivos, revistas e publicações da época, visando conhecer como se apresentava a residência no passado. Esta análise tem o objetivo de criar uma reflexão na direção de uma museologia crítica.

O presente estudo se concentra na interpretação da memória no espaço museal, através de uma abordagem museológica: estudo da composição museográfica do Museu Casa de Rui Barbosa na data de sua criação, e como se apresenta atualmente ao olhar do visitante.

O primeiro capítulo irá apresentar uma reflexão a partir de conceitos sobre memória e suas relações com os museus: a noção de história nova de Jacques Le Goff; a reflexão de Pierre Nora sobre os “lugares de memória”, contrapondo memória à história; a visão de Gaston Bachelard da casa como lugar da intimidade e da imaginação, fazendo um contraponto com a questão dos museus-casa; Walter Benjamin com a memória que se desdobra em narrativa e experiência e o pensamento de Paul Ricoeur que elabora a difícil equação entre memória e esquecimento. Também foram importantes para a elaboração deste capítulo as reflexões de Jean Baudrillard sobre o conceito de ambiência e Andreas Huyssen sobre a experiência do olhar museico. Um subcapítulo é dedicado aos museus-casa e sua singularidade no universo dos museus, procurando delimitá-los no campo da Museologia: suas tipologias e aspectos relativos à musealização; à coleção e aos objetos; à sua ambiência; além dos conceitos de museografia e expografia, bem como sua preservação. A questão da interpretação da memória nos museus-casa, e em especial no Museu Casa de Rui Barbosa, objeto deste estudo, se impõe como uma problemática a ser investigada.

O segundo capítulo irá circunscrever a antiga residência de Rui Barbosa a uma contextualização histórica, tendo como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro: as maneiras de morar em meados do século XIX e início do XX; as grandes transformações urbanas daquele período; a transferência da elite dos bairros do centro da cidade para as chácaras nos bairros de Laranjeiras e Botafogo e a presença da influência estrangeira no Rio de Janeiro. Será apresentado um histórico da casa da Rua São Clemente, seus antigos proprietários, até se tornar a moradia de Rui Barbosa e seu posterior processo de patrimonialização. Uma investigação sobre as características da vida doméstica no século XIX e as respectivas mudanças ocorridas na passagem para o século XX, tornou-se relevante para a compreensão do cotidiano do trabalho doméstico nas residências de elite. Para este capítulo foram referenciados principalmente os autores Nicolau Sevcenko, Jaime Luís Benchimol, Mário Carelli, Ana Pessoa e Françoise Choay.

O terceiro capítulo irá delimitar quatro “lugares de memória” no Museu Casa de Rui Barbosa, os quais são analisados sob o ponto de vista da museografia: a área

social: as escolhas de decoração do proprietário ilustre - a casa como ambiente da “encenação” social; a área de trabalho com a presença de Rui Barbosa na biblioteca e no gabinete, seu refúgio; o jardim como paisagem construída e lugar do exercício da memória; os lugares de esquecimento: a cozinha, as áreas de serviços externas, além dos criados que habitavam e cuidavam da residência de Rui. Foram importantes para o desenvolvimento deste capítulo as publicações e textos de Marize Malta, Rejane Magalhães e Carlos Viana Bandeira para a área social e biblioteca; Cláudia e Reis, Carlos Terra e François Mairesse para o jardim; Carlos Lemos, João Luiz Máximo Silva, Michel Certeau e Cesare Brandi para a cozinha e áreas de serviço.

De que forma a museografia de um museu-casa consegue elaborar a experiência humana daqueles que viveram ali? Como redimensionar a contextualização do passado levando em conta elementos do cotidiano, revitalizando no espaço museal este sentido de vivência? O que é considerado objeto de memória e o que foi excluído das leituras e das narrativas do acervo, transformando-se em silêncios e esquecimentos? Como provocar processos de imaginação e reimaginação do passado no universo de um museu-casa? De que forma uma habitação requalificada como museu-casa poderia trabalhar para narrar e tecer ligações que contribuam para a reimaginação de seu passado? São indagações que operam uma busca por respostas nessa dissertação.

CAPÍTULO 1

A INTERPRETAÇÃO DA MEMÓRIA E O MUSEU

1. A INTERPRETAÇÃO DA MEMÓRIA E O MUSEU

É necessário, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos *sensibilia*; [...] reside na parte sensitiva da alma. (Tomás de Aquino *apud* LE GOFF, 1984: p.32).

Da oralidade até a escrita, a memória não deixou de acompanhar o homem em seu desejo de perpetuação através da história: nas sociedades sem escrita há os homens-memória; nas tumbas funerárias dos egípcios as imagens e caracteres procuravam assegurar a vida além do presente; dos reis do Oriente antigo que faziam conservar em inscrições e imagens a lembrança de uma vitória, passando pelos gregos e romanos que, num desejo de comemorar e perpetuar a sua memória, grafaram inscrições nos templos, praças e avenidas, formando uma série de “arquivos de pedra” em mármore, garantindo a durabilidade destes testemunhos. Dessa forma, a memória escrita assume a forma de inscrição, podendo assumir o papel de instrumento de celebração na forma de estelas¹ e obeliscos, ou de documento escrito, materializando a memória sob a forma de registro. Na Antiguidade criaram-se instituições de memória: arquivos, bibliotecas² e museus (LE GOFF, 1984: p.14-18).

De acordo com Jacques Le Goff, a palavra *mémoire* aparece nos primeiros documentos franceses da Idade Média associada a contas financeiras. Mais tarde no século XV, com a valorização da literatura antiga, apareceria como *memorabilia*. No século XVIII surge o termo *mémorialiste*: a Grande Enciclopédia³ de 1751 e o dicionário constituem uma forma muito evoluída de memória exterior (Ibidem, 1984: p.36). Com a Revolução Francesa, são estabelecidas as festas nacionais para comemorar, e assim recordar a Revolução. Os museus antes voltados para a esfera privada tornam-se públicos⁴. A velocidade das transformações na modernidade do século XIX, vê no estabelecimento dos museus a formação de espaços para a guarda

¹ Estela: monumento comemorativo que se erige sobre o solo em forma de pedestal ou lápide, podendo apresentar inscrições ou esculturas em baixo relevo. Ex.: Estela dos Abutres (2.450 a.c.), Estela de Nâram-Sin (2.250 a.c.). in LE GOFF, 1984: p.16 e KOCH, 2004: p.145.

² O *Mouseion* de Alexandria (século III a.c.) possuía objetos, esculturas, um parque botânico e zoológico, laboratórios e uma importante biblioteca, aproximando-se de uma universidade atual (SANTOS, 2006: p.16).

³ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, editada a partir de 1751 sob a direção de Denis Diderot e Jean le Rond D'Alembert, é um símbolo do pensamento iluminista.

⁴ A Grande Galeria do Louvre é inaugurada em 10 de agosto de 1793, o Museu do Prado em Madri em 1785, o Museu de Kassel em 1779 (LE GOFF, 1984: p.39).

da memória do passado, para os quais o homem sempre pode retornar, escapando à transitoriedade do tempo: “o antigo passa a ter valor por seu aspecto de curiosidade” (SANTOS, 2006: p.18), os objetos museológicos adquirem a capacidade de romper com o “tempo futuro”, mostrando-se independentes e mesmo subtraídos à experiência cotidiana.

É importante lembrar que o museu pode ser entendido como uma instituição permanente que tem a finalidade de preservar e produzir conhecimento a partir de sua coleção. O museu também pode ser considerado “lugar de memória” (NORA, 1984) e também entendido como “fenômeno”, de acordo com a museóloga Tereza Scheiner (2012: p.17). Nesse sentido, o museu se relaciona não somente às instituições, mas também aos territórios e às experiências e espaços imateriais (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.65). O museu é, nesse sentido, espaço para a experiência e exercício da memória. Márcio Rangel afirma que o museólogo é quem perpetua a memória no ambiente do museu: os museus elaboram um discurso argumentativo teatralizado onde os objetos participam de uma encenação, e “não há encenação teatral que não pressuponha certa perspectiva de direção, certa intenção do diretor a fim de conseguir algum tipo de efeito junto a seu público alvo” (RANGEL, 1999: p.116).

O museu encena memórias: o museu-casa se expõe ao olhar do presente, no entanto a constituição de seu ambiente enquanto imagem se reporta ao passado, sua memória é a memória do lugar habitado, espaços que foram um dia moradia e que exerciam suas práticas cotidianas. O museu-casa é o lugar para a experiência sensorial deste passado, materializando através da interpretação de seu acervo de objetos materiais expostos, imagens de memórias que surgem do entrelaçamento da exposição em seu território e do olhar do visitante. O espaço museal é o lugar onde se tece esta rede de memórias, que vão provocar a experiência de imersão do visitante no território da antiga moradia.

De que forma um museu, inserido na esfera pública, porém atado à condição de privacidade de uma moradia, pode tornar viva a experiência do passado através de seu ambiente expositivo? As visões e leituras do museu e da memória abrem vertentes que nos ajudam a compreender um pouco mais sobre esta questão.

Seria o museu, fruto de *Mnemósyne*⁵, que tinha o poder de ler a memória utilizando passado, presente e futuro, conseguindo, assim, abarcar a totalidade das

⁵ *Mnemósyne* é a deusa da memória para os gregos da época arcaica, mãe das nove musas que procriou no período de nove noites passadas com Zeus. (LE GOFF, 184: p.20). A herança clássica presente na etimologia greco-latina do Museu: *Museion*, o templo das musas, que guarda o culto às musas, é

coisas, como nos fala Mathilde Bellaigue? Para a autora, o museu não pode produzir memória ou lembranças, pois estas seriam artificiais⁶. Mas “há no Homem uma necessidade de memória [...] o Homem é constituído de memória” (BELLAIGUE, 1992: p.2) sendo assim ele deve se aliar a sua *Mnemósyne*, ou seja, a sua memória.

A museóloga Tereza Scheiner afirma que a permanência da memória encontra seu lugar no espaço da sociedade, onde o indivíduo imprime sua marca. Por outro lado, há transformações e mudanças em relação ao que seja denominado pela sociedade como “memória” enquanto um sistema de representação. “O trabalho da memória é, portanto um movimento simultâneo de esquecimento e reconstrução... um mecanismo delicado onde a noção de valor é o parâmetro que define a ação⁷” (SCHEINER, 1997: p.136).

Para o filósofo José Américo Pessanha, o museu “enquanto instituição é uma tentativa de se remontar ao passado”, mas é também uma tentativa de reconstruir o passado, “através de sua condição de teatro da memória”. No entanto essa “teatralização museal”, antes de ser um espetáculo, configura-se a partir de uma história das ideias (PESSANHA, 1988: p.8). Privilegiando a visualidade, porém compartilhando da mesma visão de Pessanha, Ulpiano Meneses, encara o museu como o “*Theatrum Memoriae*” da Antiguidade, que “propunha a articulação de imagens a lugares e espaços, para assegurar a rememoração” (MENESES, 1994: p.9).

Com uma proposta mais radical, Mairesse e Ragni (1997: p.75) questionam a materialidade do museu⁸, propondo a preservação da memória por meio da experiência e do exercício do pensamento: a prioridade não é o objeto mas o pensamento em si. A arquitetura interna da memória desafia a lógica e o sentido comum que temos da sistematização dos museus: para os autores, o arquivamento e a catalogação induzem ao esquecimento e nos privam de pensar a memória (Idem: p.76). O museu atual procura preservar a memória através dos objetos. Na antiguidade a memória era mais associada ao exercício do pensamento que à rememoração de lembranças (Ibidem: p.73). O *Mouseion* de Mairesse e Ragni é o lugar para o exercício da memória enquanto pensamento: a arte da memória preserva

entendido como a busca da verdade. Para a Museologia, *Mnemosyne*, deusa da memória, é considerada a deusa mãe da futura instituição, museu (MARTINI, 1999: p.86).

⁶ “*It can only produce either memory or recollections, both of which are inevitably artificial*” (BELLAIGUE, 1997: p.147).

⁷ “*The work of memory is therefore a simultaneous movement of oblivion and reconstruction...a delicate mechanism where the notion of value is the parameter which defines action.*”

⁸ “*Le musée moderne procède de la collection. Ses références sont les collections- trésors, les thesaurus et les trésors ecclésiastiques. La pensée, s’il y en eut jamais, se perdu dans ces sanctuaries*” (MAIRESSE, RAGNI, 1997: p.75).

as ideias, ela é comparada ao exercício do pensamento filosófico. Nesse sentido, o museu deve ser o lugar para alimentar, suscitar, estimular e provocar antes de tudo, o pensar as memórias.

Ricoeur considera a história, a memória e o esquecimento como três interfaces distintas que se entrelaçam e que pertencem a uma mesma embarcação, que se direciona, ou navega, como nos fala o autor, para um único ponto: a representação do passado (2007: p.18). O filósofo expressa sua preocupação, sendo enfático ao afirmar que a influência das muitas comemorações e o excesso de valorização de memórias na atualidade, não consegue evitar que “erros” na percepção de memórias e esquecimentos aconteçam. Ao tomar partido do aspecto “veritativo”⁹ da memória, o autor empreende a busca por uma política da “justa memória”¹⁰. Para o autor, quando esta se liga à imaginação, torna-se rememoração ou “imagem-lembrança”, afastando-se da “ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória” (RICOEUR, 2007: p.26).

A memória que envolve o transitar, o vagar e o imaginar, considerada sob “suspeita” (Idem: p.25), onde poderia se alojar? Mentalmente, a memória divaga, imagina, cria imagens, transforma-se em reminiscência. Mas há ainda nichos nos quais a memória permita-se abrigar.

E a memória dos lugares? Atividades como viajar, caminhar, deslocar-se e habitar: “as ‘coisas’ lembradas são intrinsecamente associadas a lugares” (Ibidem: p.58). Aos lugares e às passagens, aos trânsitos e à fugacidade¹¹ dos instantâneos da memória, entre a ausência e a presença, encontramos a parcela de permanência da memória: “Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, [...] enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras” (RICOEUR, 2007: p.58). Esses lugares também podem ser monumentos, lugares para o exercício da rememoração. O monumento elabora “uma das funções essenciais do espírito, a memória”, fazendo-nos lembrar, “evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1996: p.535), lembrando e denominando o passado diante do presente. O museu é o lugar que abriga e apresenta os testemunhos materiais e

⁹ Para Ricoeur a verdade da memória estaria voltada para uma realidade anterior que constitui seu ponto de referência, constituindo a “marca temporal” da “coisa lembrada” (RICOEUR, 2007: p.26).

¹⁰ Ricoeur propõe a categoria da “justa memória” para tratar dos “usos e abusos”, considerados desvios da memória: a memória impedida, a memória manipulada e o esquecimento de reserva (RICOEUR, 2007: p.451-459).

¹¹ Para Baudelaire (1821-1867), poeta e pensador da Arte, a modernidade se fundamenta nos ideais de fugacidade e transitoriedade. Para o poeta de “Flores do Mal”, a beleza da vida moderna se encontra nas belezas passageiras e fugazes e na atitude de “*flanêrie*”: transitar pela cidade e aventurar-se, conhecendo algo novo a cada dia.

imateriais da humanidade (DESVALÉES, MAIRESSE, 2010: p.64), mas também se constitui “lugar de memória”, como coloca Pierre Nora (1993). O museu-casa, enquanto moradia e habitação guarda a memória do vivido, representando também o lugar de memória da intimidade contida em seu ambiente. Assim, “temos a espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação da lembrança” (RICOEUR, 2007: p.157). É importante salientar que os lugares que foram consagrados pela tradição, e que foram motivados por experiências vividas, deram lugar à noção de “lugares de memória”. Para Pierre Nora, a memória se encontra nos lugares, enquanto a história se apegua aos acontecimentos (1993: p.25). O autor contrapõe História e Memória, afirmando que o desejo de materializar a memória, através de uma vontade de arquivá-la, acabou por levar a um processo de desritualização da experiência viva da memória (Idem: p.13). Já para Bachelard a memória e a imaginação trabalham juntas para seu aprofundamento (1978: p.200): é uma memória imaginada e reimaginada, tecida através do sonho e do devaneio: “Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação” (Idem: p.311). Para o autor é no espaço que encontramos “os belos fósseis” (Ibidem: p.203), ou seja, é no espaço que encontramos a materialização dos vestígios da duração do tempo. Andreas Huyssen vê o “museu como um laboratório de sentidos” (1997: p.243), podendo ser visto como um espaço onde existe a tentativa de se libertar do espaço vazio do cotidiano e reivindicar um espaço para a memória negada fora dos muros do museu (Idem: p.241).

Para Walter Benjamin a memória passa pela capacidade de narrar histórias: estas histórias seriam “eventos do cotidiano, a matéria prima das experiências” trocadas de geração em geração (MEINERZ, 2008: p.38). A função da memória consiste em reter, reviver as experiências do passado, garantindo a possibilidade de evocá-las. O museu de Benjamin seria composto pela memória de uma rede de histórias e narrativas que possibilitassem o intercâmbio de experiências e vivências entre passado e presente. Mas qual seria a relação entre memória e imagem para Benjamin? A imagem da memória, em Benjamin, não é uma reconstrução detalhada dos elementos do passado, provando como de fato foram, pois sob esta perspectiva lembrar o passado seria um coletar infinito de dados e informações. De acordo com a professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin rejeita a concepção de uma história linear, e, portanto de uma memória unilateral. Ele propõe uma inovação: trata-se de iluminar, criar uma imagem, uma iluminação entre passado e presente

(GAGNEBIN, 2014: p.241). Nesse sentido, Benjamin recorre à literatura de Proust¹² e ao conceito de memória involuntária¹³. A imagem surge a partir da tensão entre passado e presente, levando em conta que esse passado foi esquecido. A visão (ou imagem) da história em Benjamin busca uma nova apreensão, a partir da tensão entre passado e presente, uma visão que escapa à imagem tradicional, habitual.

[...] salvar do passado outra coisa que sua imagem habitual, aquela que a narração vigente da história – pessoal ou coletiva – sempre repete, aquilo que a memória domesticada sempre conta. Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, “recalcado” talvez, uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar (GAGNEBIN, 2014: p.242).

Para Benjamin, a memória do passado é o presente quem traz: é o presente que traz a promessa desse instante, trazendo à mente a imagem desse passado. O museu seria o lugar que propicia esta experiência da memória, o lugar de promessa dessa imagem, trazendo à tona uma imagem do passado, ele não se apresenta apenas como uma reconstrução de elementos desse passado, mas nos traz à mente, lembrando a cada um a memória do passado que se foi. “Não se trata de tentar alcançar uma lembrança exata de um momento do passado como se esse fosse uma substância imutável, mas de estar atento às ressonâncias que se produzem entre passado e presente [...]” (Idem: p.240).

Os museus, e especialmente, os museus-casa, comportam em si a representação e o lugar do exercício da memória através de seu ambiente expositivo. Se o museu é o lugar para a constituição de narrativas museais, expondo uma

¹² Marcel Proust (1871-1922): escritor francês, autor de “Em Busca do Tempo Perdido”, publicado entre 1913 e 1927, é um conjunto de sete volumes: “O Caminho de Swan”, “A Sombra das Raparigas em Flor”, “O Caminho de Germantes”, “Sodoma e Gomorra”, “A Prisioneira”, “A Fugitiva” e “O Tempo Redescoberto”. Dados em PY, Fernando, 2012(prefácio) in PROUST, M. O Caminho de Swann.

¹³ Para Marcel Proust, a imagem não é a imagem contemplativa e estática, mas a imagem que surge da memória involuntária, sendo involuntária é fugidia, está propensa a se dissolver. A imagem em Proust é fugaz, está ameaçada pelo esquecimento, é permeada de tatilidade, da lembrança corporal, ou seja, é mediada pela lembrança do contato corporal com o objeto que ilumina a memória. Lembramos da passagem em “No Caminho de Swann” em que o personagem casualmente toma chá com madeleines: a sensação do contato com o paladar, traz à mente do personagem a lembrança, memória do passado. A literatura de Proust elabora um conceito de imagem não a partir da visão contemplativa da imagem, mas a partir de uma reflexão sobre a memória, sobre a imagem que surge, aflora à mente. Essa passagem da visão para a memória devolverá à imagem suas potencialidades auráticas e dará surgimento ao conceito de história em Benjamin, quando ele chama de “verdadeira imagem do passado”. (GAGNEBIN, 2014: p.165). Obs.: Madeleines são bolinhos franceses que utilizam formas em formato de concha. Dados in MORAES, Leandro.

Disponível em < <http://comidasebebidas.uol.com.br/receitas/2012/05/06/madeleines.htm> > Acesso em 27/06/2015.

construção e interpretação de seu acervo para o visitante por intermédio da museografia, é também o lugar onde a memória se constitui. “Com isso, o discurso museológico mobiliza memórias, estabelece sentidos estabilizadores relativos à coisa exposta” (BORGES, 2011: p.43). Se, de acordo com o autor, o museu é um espaço de negociação da memória, podemos dizer que existem muitas maneiras de interpretar esta memória.

[...] na memória atuam, de forma complexa, imbricada e desigual, diversos e concorrentes efeitos de sentido, relacionados, por sua vez, às posições e situações que os diferentes sujeitos ocupam no campo histórico-ideológico. Assim, a questão central não consiste em saber se o museu e outras instituições congêneres instituem memória, mas, sim, compreender qual memória, em detrimento de outras, e por qual processo, é aí instituída (BORGES, 2011: p.57).

O museu além de ser um “lugar de memória” (NORA, 1993) é sobretudo, o espaço para a interpretação da memória, um espaço para a produção e ordenação de sentidos e de sua ressignificação (BORGES, 2011: p.47). O ato de interpretar está relacionado a sistemas de representações capazes de fornecer um novo sentido ao ambiente museológico (SANTOS, 2006: p.19). Nesse processo de representação no espaço dos museus, se desenvolve uma linguagem articulada através de imagens e objetos materiais que vão delinear e compor uma interpretação da memória, um olhar que institui o passado no presente.

1.1 Os “lugares de memória”

Se habitássemos nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares (NORA, 1993: p.8).

Os lugares de memória representam locais aonde a memória se refugia e está fundamentalmente ligada a um momento particular da história. No entanto, refletindo sobre a questão dos lugares de memória, Nora afirma: “Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (1993: p.7). O historiador considera que a necessidade de constituir lugares de memória faz parte de uma sociedade que passou a confiar na história enquanto disciplina que legitima o passado, dentro de um ponto de vista racional, científico decretando o fim das sociedades-memória. Para Nora existe uma diferença clara entre história e memória: enquanto a memória é vida sempre aberta à dialética da lembrança e do esquecimento e se manifesta no gesto,

no espaço, na imagem e no objeto, a história é sempre uma reconstituição incompleta do que não mais existe e necessita se consumir numa operação intelectual, se apoiando num discurso crítico.

“Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. [...] É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção” (Idem: p.12). O autor faz uma crítica à sociedade que deixou de se guiar por rituais: elegendo museus, arquivos, coleções, monumentos e santuários, tornando-os testemunhos de um passado nostálgico, investindo numa falsa sacralização. Pierre Nora circunscreve a definição de “lugares de memória” em três sentidos: material, simbólico e funcional, onde ressalta a importância da imaginação que vai mediar e investir o lugar de memória de uma aura simbólica (Ibidem: p.21).

Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. *Templum*: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo, espaço e tempo – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo, um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (NORA, 1993: p.27).

Para Pierre Nora, o valor de memória se afirma na medida em que encontramos nestes lugares de memória, no seu círculo interno, as significações simbólicas de sua identidade. Segundo o autor, a memória-história se apega ao arquivo, ao material, ao concreto e ao registro da imagem visível (Idem, 1993: p.14). O pensamento de Nora se opõe à Memória que é vista através da História, no entanto, para que um lugar de memória possa se investir de valor de memória, e elabore sua inserção junto à sociedade, seu registro e sua documentação material são essenciais para a extensão de sua significação simbólica. Estamos de acordo com o autor em relação à identidade simbólica da memória, mas, é necessário um levantamento da documentação histórica para que um bem cultural seja elevado ao grau de patrimônio. Ulpiano Bezerra de Meneses se apoia na História e condiciona o eixo da musealização à transformação do objeto em documento: “o processo de transformação do objeto em documento – o eixo da musealização – introduz referências a outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição e de seu usuário” (MENESES, 1994: p.32).

Temos que observar também o contexto do referido lugar de memória, neste caso, o objeto de estudo principal é o Museu Casa de Rui Barbosa, no qual

encontramos uma ênfase em relação à pesquisa e documentação de seu acervo. Nora faz uma crítica à “materialização da memória” (1993: p.15):

Como não ligar o respeito escrupuloso pelo documento de arquivo – colocar a própria peça sob seus olhos –, o particular avanço da oralidade – citar os atores, fazer ouvir suas vozes -, à autenticidade do direto ao qual fomos habituados? Como não ver, nesse gosto do cotidiano no passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas? E nessas biografias de anônimos, o meio de nos levar a apreender que as massas não se formam de maneira massificada (NORA, 1993: p.20).

Nora lembra a importância do cotidiano e da memória como experiência. Se pensarmos o museu enquanto casa, moradia e habitação, de que forma um museu-casa poderia registrar e incorporar os rituais do cotidiano do passado e restituir biografias de anônimos que habitaram na residência? Nora nos alerta que “é preciso ter vontade de memória”, porque se a necessidade de um lugar de memória é parar o tempo, suprimir o esquecimento e materializar o imaterial, então estes lugares de memória só podem “viver de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados” (Idem: p.22).

Paul Ricoeur em “A Memória, a História, o Esquecimento”, faz uma crítica à noção de lugares de memória desenvolvida por Pierre Nora nos “*Lieux de La Memoire*” (1984-1992), obra sob sua coordenação formada por sete tomos: “É notável que, a essa materialização da memória, esteja vinculado o elogio do patrimônio (1980: o Ano do Patrimônio)” (2007: p.414), cujos efeitos nocivos em relação à ideia de lugares de memória apreendida pela história, serão mostrados pelos estudos de Nora.

Mas é a promoção do patrimônio e sua cristalização no ‘monumento histórico’, com sua topografia espetacular e sua nostalgia arqueológica, que marca a época, a ‘era da comemoração’ [...] O contra-senso sobre a própria noção de lugar de memória instaurou-se: de instrumento simbólico, cujo interesse heurístico era imaterializar o ‘lugar’, a noção tornou-se presa da comemoração de tipo patrimonial [...] (RICOEUR, 2007: p.420).

Inicialmente a definição de lugares de memória na obra de Nora é colocada como um fenômeno imaterial, afinal, “lugares” dando ideia de afastamento e a outra, “memória”, de aproximação. No final de sua obra, após numerosos artigos, o autor “revela, talvez, o que a noção continha de insólito desde o começo” (Idem: p.412): “a necessidade de exumar as referências e explorar os lugares terá desaparecido”

(NORA, 1992 *apud* RICOEUR, 2007: p.421). No entanto, os lugares de memória permanecem, e faz-se necessária uma reflexão para a constante ressignificação destes espaços, para que não sejam enquadrados em um sistema fechado de valores, e não percam a referência com o presente e com a experiência viva¹⁴ (RICOEUR, 2007: p.156).

Andreas Huyssen faz uma crítica à restauração de cidades do interior, da musealização com o objetivo de reconstrução do estado original; neste caso, quando o museu é visto como uma máquina de simulação, quando são feitas tentativas elaboradas com o intuito de preservar, controlar e dominar o real através da simulação (1997: p.245). Nesse sentido, para Huyssen, a musealização enquanto reconstituição é vista como uma tentativa de evitar o desaparecimento da própria vida, o museu atuando como um memorial, preservado contra um possível holocausto nuclear (Idem). Pensando o museu contemporâneo, Huyssen alerta para as mudanças na percepção da experiência cultural de nosso tempo, levando em conta o processo de aceleração diante dos ritmos frenéticos das invenções tecnológicas e da realidade virtual: “Através da atividade da memória, colocada em ação e nutrida pelo museu contemporâneo no seu sentido mais amplo e amorfo, o olhar museico expande todo o espaço da cultura da amnésia reduzido no presente (real)” [...] (HUYSSSEN: 1997: p.250).

O autor elege o museu como um espaço potencial, em que este passa a “oferecer uma experiência de reivindicar um sentido de tempo e memória”, ele possui a capacidade de nos “render experiências” (Ibidem: p.242-249).

1.2 A poética da imaginação e o espaço da casa

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (BACHELARD, 1978: p.201)

¹⁴ “É em conjunto que o aqui e o lá do espaço vivido da percepção e da ação e o antes do tempo vivido da memória se reencontram enquadrados em um sistema de lugares e datas do qual é eliminada a referência ao aqui e ao agora absoluto da experiência viva” (RICOEUR, 2007: p.156).

Bachelard estabelece um estudo dos fenômenos para as relações entre espaço, tempo e vida interior. Para ele, a casa é o lugar privilegiado do inconsciente, “nosso primeiro universo”. O autor deseja se distanciar da operação descritiva de uma casa, seu intento é atingir “as virtudes primeiras”, onde se revela sua função de habitar e abrigar, lugar e espaço da intimidade. Considerando o espaço de uma casa como abrigo e moradia: a casa retém em sua “concha inicial” um dos maiores poderes de integração para os pensamentos e lembranças do homem (1978: p.201). O espaço da morada condensa o tempo dentro de si, assim como a experiência humana que ali tiveram lugar. “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso” (BACHELARD, 1978: p.22).

O devaneio faz a ligação entre a memória e a imaginação: as imagens que chegam ao inconsciente alinhavam o passado da memória e a imaginação. Segundo Bachelard, ambas não se dissociam, mas trabalham juntas para seu aprofundamento (Idem: p.200). Podemos inferir que o espaço de uma casa, com seus “mil alvéolos” é o espaço onde a experiência do devaneio, da imaginação e da memória se condensam e se materializam no museu, e especialmente no museu-casa. É o espaço da materialização e da possibilidade do exercício da memória viva. É a sua promessa de sonho. No espaço dessa casa memorial, este “corpo de imagens” (Ibidem: p.208) oferece a seu visitante a promessa da ligação entre o passado e o presente da memória.

Segundo Bachelard, a fim de nos aproximarmos da intimidade de uma morada é preciso “induzir o leitor ao estado de leitura suspensa” (Ibidem: p.206). O autor se refere à literatura, mas podemos estabelecer um paralelo com a situação de um visitante de um museu-casa. Este “leitor” que observa os ambientes de uma casa e passa a evocar os quartos que conheceu, o seu quarto, ou mesmo de seus antepassados. O visitante se converte em leitor de seus espaços, ambientes e objetos em busca de construir uma narrativa que vai tecer ligações entre o que ele observa na exterioridade e seu universo interior, sua interioridade. Presente e passado em constante diálogo. Bachelard vai mais longe enfatizando o aspecto narrativo de uma morada: “[...] há um sentido em dizer, [...] que se ‘escreve um quarto’, que se ‘lê um quarto’, que se ‘lê uma casa” (Idem).

Para o autor, é nas casas do passado que reencontramos a intimidade do passado (Ibidem: p.228). Estabelecendo um parâmetro com os museus-casa, museus que representam moradias do passado, onde se aninha a memória de uma época e de

seu antigo morador? Considerando o Museu Casa de Rui Barbosa, de que forma reencontramos em seu espaço expositivo esta intimidade no espaço museal?

Na verdade a institucionalização de uma casa do passado, tornada museu, acaba se afastando da ideia de intimidade que Bachelard nos coloca. De acordo com Malta, “diante da necessidade de segurança dos museus, dificilmente chegamos perto de uma organização do cotidiano” (MALTA, 2012: p.172). Existe uma falta de dinamização da interpretação da memória, esta memória que se desdobra no ato de fruição do espaço de um museu-casa.

1.3. Museu e Narrativa

Podemos dizer que um museu conta histórias? Através da imagem e observação de um acervo, de uma coleção, de um espaço, de um ambiente ou de um “lugar de memória”, o museu - através das inscrições que podem advir de seus objetos, do espaço onde estes elementos se abrigam; que podem ser visuais, imagéticas e sensoriais; possui uma capacidade narrativa inerente a sua corporeidade, tanto material como imaterial. A maneira como estão dispostos o conjunto de seus elementos é sua epiderme, o limite entre sua interioridade de museu e sua exterioridade. Seu meio de troca é a sua linguagem. A sua capacidade de provocar fantasias e estabelecer um diálogo com o observador visitante deveria ser sua razão de existir, e que o torna museu enquanto experiência para os sentidos. Mas o que acontece se um museu se enclausura numa linguagem, numa forma narrativa que não prevê as suas trocas, não observa o seu interlocutor? Se um museu tem o potencial de narrar histórias, que histórias estas seriam?

De acordo com a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, a concepção de memória em Walter Benjamin passa pela reflexão sobre a arte de contar histórias, que podem ser ficcionais ou relatos pessoais, ou a história de um povo e de uma época (GAGNEBIN, 2014: p.218). “O Narrador”, texto de Benjamin escrito em 1936, o autor afirma que precisamos tomar o ponto de vista do passado para que percebamos o quanto estamos distantes da experiência de narrar. Para Benjamin o hábito de contar histórias está a desaparecer:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. [...] A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que

menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1987: p.197).

Existem também motivos pelos quais as histórias são contadas: é uma forma de trocar experiências vividas: “O narrador retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora às coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIM, 1987: p.201). Em contrapartida, o ato de narrar deseja, almeja um ouvinte atento, para que este retenha em sua memória a história narrada e esta seja lembrada e narrada novamente no futuro. Guardar na memória, e por sua vez, transmitir, reproduzir a narrativa para outras gerações, preservando-a do esquecimento (GAGNEBIN, 2014: p.224).

Benjamin vê a historiografia como o registro escrito gerado pela reminiscência¹⁵, que entrelaça e tece uma rede transmitindo os acontecimentos entre gerações: “Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.” O museu é o lugar para o entrelaçamento da memória e da reminiscência, onde a experiência humana transformada em uma trama narrativa, se oferece a uma leitura e a uma visibilidade, possuindo a virtude de “colocar sobre os olhos”¹⁶ (RICOEUR, 2007: p.276). Para José Américo Pessanha, “o museu, por meio de conjuntos ou sistemas de objetos, fala, argumenta, persuade”, constituindo uma “tecedura narrativa” composta por “objetos revestidos de caráter testemunhal” (PESSANHA, 1988, p.8) e, sobretudo, signos visuais. Existe neste sentido uma relação muito próxima entre imagem e persuasão.

Pensando o museu enquanto instituição, podemos dizer também que estamos diante de formas de narrativas históricas¹⁷, que orientam a organização de museus, arquivos e coleções lembrando-nos o que é “passado” (ARAÚJO; SANTOS, 2007: p.95), e o que deve ser rememorado. A construção de narrativas históricas nos museus desenvolve um discurso voltado para a escolha, seleção e exposição de vestígios do passado; onde o museólogo exerce a função de “narrador” da história.

A casa enquanto espaço construído inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa (RICOEUR, 2007: p.159), o museu-casa narra a história de seu morador

¹⁵ O autor menciona Mnemosyne, deusa da reminiscência, musa da poesia épica para os gregos e Memória, musa da narração (BENJAMIN, 1987: p.211).

¹⁶ O filósofo retoma a citação de Aristóteles: “Já é o que sugere Aristóteles em suas observações sobre a metáfora em *Retórica III*. [...] o filósofo assevera que tal virtude consiste em ‘colocar sob os olhos’ (III, 10, 1410 b 33)” (RICOEUR, 2007: p.276).

¹⁷ Benjamin concebe a historiografia como uma zona de criação indiferenciada em relação a outras formas épicas, para ele o cronista é o narrador da história. Para o autor, a história é uma forma de rememoração (BENJAMIN, 1987 *apud* GAGNEBIN, 2014: p.261).

principal, seu patrono, o contexto social-histórico em que viveu, de seu cotidiano nesta casa, e também das pessoas com quem conviveu: sua família, seus parentes, amigos e visitantes ilustres ou não. Os empregados que trabalharam e mantiveram no passado esta casa de elite, teriam lugar numa narração museológica? Huysen reflete sobre a representação de narrativas nos museus:

[...] a cultura do museu e das exposições, no sentido mais amplo, possibilitam um terreno que pode oferecer as múltiplas narrativas de significados, exatamente num tempo em que as metanarrativas da modernidade [...] perderam seu poder de persuasão, em que as pessoas estão ávidas para ouvir e ver outras estórias, para ouvir e ver as estórias dos outros, e em quem as identidades são construídas através de negociações [...], no lugar da segurança de referências fixas como a família, a fé e a nação (HUYSEN, 1997: p.251).

De que maneira um museu pode se abrir para outras representações de narrativa e memória em seu projeto museal?

1.4. Memória e Esquecimento: ausências e silêncios

Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro. (RICOEUR, 2007: p.459).

A linguagem comum associa a memória a uma imagem do passado, numa espécie de representação rememorada ativada por impressões visuais e auditivas. Existe uma associação de ideias entre memória e imaginação, pois imaginar é evocar a memória, lembrar-se dela. Paul Ricoeur procura estabelecer uma distinção entre Memória e Imaginação¹⁸: enquanto a imaginação tem sua nota de irrealidade, fantasia e ficção, a memória possui a marca do tempo, apresentando vestígios de uma realidade anterior. O autor toma como ponto de partida uma reflexão sobre o pensamento de Platão e Aristóteles, os primeiros pensadores gregos a refletir sobre as relações “[...] que situam-se na intersecção entre imagem e escrita; ausência e presença” (NETO, 2011: p.5). Para Aristóteles “a memória é do passado” (ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, 2007: p.26): esta afirmativa expõe a ligação da memória com a marca temporal, associando-a a representação de algo já percebido,

¹⁸ “[...] da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o utópico; a outra, a da memória voltada para a realidade anterior [...] marca temporal [...] da ‘coisa lembrada’[...].” (RICOEUR, 2007: p.26).

já visto. Platão¹⁹ configura o lugar ambíguo da memória através de seu envolvimento com a imaginação. Ricoeur cita a narrativa de Platão²⁰ em *Teeteto* sobre a impressão do bloco de cera:

Pois então, digamos que se trata de um dom da mãe das Musas, Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*eidolon*) está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós o esquecemos (*epilelesthai*), isto é, não o sabemos. (2007: p.28)

Platão usa o bloco de cera como uma metáfora para falar da memória, daquilo que queremos recordar e de seu reverso, o esquecimento, aquilo que foi apagado. A narrativa de Platão tem a intenção de alertar para a questão da memória, até então, uma operação do pensamento que não era considerada na Antiguidade (SANTOS, 2010: p.134). A citação é oportuna para lembrar que, além da memória e da imaginação, existe o esquecimento. Esquecimento: vestígios ou rastros²¹ que podem ser apagados de nossa lembrança, aquilo de que não somos capazes de nos lembrar, ou algo que pode se ocultar do nosso olhar. Pensamos no museu, lugar onde a memória é construída: elementos que não fazem parte de uma memória, de um passado, podem se transformar em esquecimento. Ricoeur, pensando a imagem e a memória enquanto imaginação assume “desde a origem, o cunho da suspeita”, desejando assinalar o “caráter veritativo” da memória, ou seja, seu caráter de verdade, tomando como seu referente o passado e o passado da História. A memória quando se liga à imaginação, está reduzida à rememoração. A memória para o filósofo transita entre a lembrança e o esquecimento (RICOEUR, 2007: p.25).

Para Ricoeur “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido” (Idem: p.424). A memória, a princípio, tem por sua definição lutar contra o esquecimento. Entretanto, o que seria uma memória que nada esqueceria? A

¹⁹ Platão (427-347 A.C.): Considerado um dos principais pensadores gregos, discípulo de Sócrates. Em sua obra constam narrativas, cartas e diálogos onde Sócrates é o personagem principal: A República, O Banquete, Fedro, Teeteto. Dados em <http://www.e-biografias.net/platao/>

²⁰ Esta narrativa citada por Paul Ricoeur se encontra disponível sob outra tradução em: “Teeteto” de Platão, 193c. , pg.285. <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Teeteto-Plat%C3%A3o.pdf>

²¹ De acordo com Ricoeur, a noção de rastro abrange três situações: Rastro escrito; Rastro documental; Rastro psíquico: impressão deixada em nós por acontecimento marcante; Rastro cerebral (cortical): tratado pelas neurociências (2007: p.425).

rememoração, o exercício da memória compreende uma suspensão temporária do esquecimento, mas o esquecer também nos preserva daquilo que não desejamos guardar na memória. Esquecemos para não mais lembrar. Nesse jogo às vezes fortuito, mas sempre latente do lembrar e do esquecer, as duas faces da memória se expõem e tentam encontrar um equilíbrio. “O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele?” (Idem). Para o filósofo existe um diálogo entre a história, a memória e o esquecimento, um diálogo possível entre o passado e o presente. Mas este diálogo implica em dizer que existe um trabalho de memória a ser feito. O esquecimento, de acordo com o autor, é compreendido por duas polaridades: o esquecimento por apagamento de rastros e o esquecimento de reserva (Ibidem: p.426). Enquanto o esquecimento de reserva é um esquecimento reversível, onde sempre existe a possibilidade de seu retorno à memória, pois é a “existência inconsciente da lembrança” possibilitando seu retorno por meio de “fragmentos do passado” (Ibidem: p.427) -, o esquecimento por apagamento de rastros é definitivo e vivido como uma ameaça.

De um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento de passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. As duas leituras prosseguem no decorrer de nossa vida – com a permissão do cérebro (RICOEUR, 2007: p.427).

Existe um processo de negociação entre o que lembrar e o que esquecer: sem isso, estaríamos condenados a viver o papel do personagem Funes²², imerso no ambiente da memória, fadado a não esquecer e se perder num emaranhado de recordações. Mas o mesmo não poderia ser dito em relação a um esquecimento ou ocultamento exercido por agentes ou atores que exercem o poder de institucionalizar a memória. O que Ricoeur denomina como o “apagamento de rastros” se refere a uma circunstância que escapa a uma escolha ou mecanismo pessoal de ajuste de memórias.

Conforme Michael Pollak, o “enquadramento da memória” (1989: p.10), é um processo seletivo onde a memória se integra na tentativa de definir e reforçar

²² Personagem do conto “Funes, o memorioso” (1942) de Jorge Luís Borges, que após sofrer um acidente, tem sua percepção e memória tornadas infalíveis, vivendo a recordar e recriar memórias. “Com efeito, Funes não recordava somente cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado” (BORGES, 1989: p.89-97).

sentimentos e laços de pertencimento. A memória se alimenta do material fornecido pela história, existindo muitas formas de combiná-las e interpretá-las. O autor vai enfatizar a significação dos pontos de referência como os monumentos e os lugares de memória (NORA, 1993), incluindo aqui os patrimônios material e imaterial, que vão estruturar a memória coletiva²³. Pollak circunscreve uma abordagem pautada “pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” (POLLAK, 1989: p.4), privilegiando a análise dos grupos que foram excluídos do processo de constituição oficial das memórias. Ao adotar o ponto de vista da história oral, Pollak contrapõe as “memórias subterrâneas”²⁴ de grupos marginalizados ou minoritários frente à “Memória Oficial” que toma posse da memória nacional. “Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios, ‘não ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não ditos’ com o esquecimento definitivo (...) estão em perpétuo deslocamento” (Idem: p.8).

Como a problemática do esquecimento se aplicaria aos museus? No caso do museu, estamos falando de uma memória construída através da representação e narrativa de um passado que invariavelmente apresenta presenças e ausências, “refletindo um processo de reconstrução dos vestígios do passado” (ARAÚJO; SANTOS, 2007: p.98). Existe um processo seletivo que vai exercer o apagamento de uma parte da memória. De acordo com Myriam Sepúlveda e Paula Araújo, estamos “distantes da noção da história como registro fiel” (Idem). Para as autoras não há nada de natural na reconstrução do passado:

A construção de arquivos, notação de dados, organização de eventos e celebrações são atividades da memória que cumprem papéis sociais fundamentais na sociedade em que vivemos. Os arquivos, artefatos e relatos do passado têm sido utilizados como provas de um passado que foi deliberadamente esquecido pelas versões oficiais da história. [...] A lembrança, contudo, está vinculada àqueles que têm o poder, pois são eles que decidem quais narrativas deverão ser lembradas, preservadas e divulgadas (ARAÚJO; SANTOS, 2007: p.99).

²³ O autor se refere a Maurice Halbwachs, sociólogo que trabalhou o tema da memória para as interações sociais. “Estabeleceu a tese de que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos; determinadas lembranças são reiteradas em família, outras entre os operários que trabalham em uma fábrica e assim por diante” (ARAÚJO; SANTOS, 2007: p.2).

²⁴ É importante ressaltar que Pollak aplica a problemática do esquecimento em torno dos conflitos gerados pela Segunda Guerra na Europa (1939-1945), exemplificando o caso da Alemanha (o nazismo), França (a resistência), assim como da União Soviética (os crimes do stalinismo); enfocando visões e pontos de vista de grupos minoritários que se distanciam da memória oficial.

Nesse sentido, existem “leituras” do passado, e todas envolvem um processo de seleção onde o poder e o interesse opera a construção de uma imagem da memória oficiosa e suas exclusões (Idem: p.109).

No caso do Museu Casa, analisado nesse trabalho, a construção da memória se concentra em torno do patrono, Rui Barbosa, parecendo ser esta a intenção do discurso museológico, ainda que essa construção se apresente de forma mais latente na pesquisa e na documentação institucional do que no espaço museal. Sobre outros personagens como a esposa de Rui, Dona Maria Augusta, que teve atuação importante na casa enquanto moradia, constituição e organização daquele universo doméstico, chegando a presenciar o desfecho da residência²⁵ enquanto morada da família até seu processo de tombamento, pouco se dá a ver. O mesmo acontece com os muitos empregados que passaram pela casa²⁶. Estamos diante de um discurso que configura uma visualidade que remete ao âmbito da construção da memória de um homem público - Rui Barbosa, emoldurando uma visão desejada para simbolizar e representar sua atuação junto à história nacional (MALTA, 2012: p.173). Esta visão perpetua uma “escrita museológica da história”²⁷ (GONÇALVES, 2006: p.7) centrada nos grandes heróis da pátria. Sua casa, seus familiares e demais personagens não parecem fazer parte desta história.

Para tanto, a visualidade deste museu-casa se comporta de forma representativa de um passado. O conjunto de objetos decorativos e de uso doméstico, incluindo o mobiliário e a decoração como um todo é apresentado, porém sem que saibamos sobre seu uso ou função. Os objetos museológicos se encontram dentro de seu universo original, porém, descontextualizados (MALTA, 2012: p.171).

As pessoas daquele tempo se foram. Seus pertences, enclausurados em vitrines. Aquilo que era devidamente guardado, posto fora do alcance dos olhos de estranhos, pode ser evidenciado, vir a público. Aquilo que se tinha por hábito deixar à vista, pode ser ocultado em uma reserva técnica. Com essas acomodações, a decoração passa a ser de outro tempo (MALTA, 2012: p.172)

De acordo com a socióloga Irene Cardoso, podemos notar que existem ausências e construções de silêncios (CARDOSO, 2000: p.4). De acordo com a autora

²⁵ Dona Maria Augusta solicitou um levantamento dos livros que constavam na biblioteca de Rui para que ficasse comprovada a importância deste acervo (MALTA, 2012: p.175).

²⁶ Sobre esta questão será apresentado no terceiro capítulo um tópico detalhado a respeito.

²⁷ Prefácio de José Reginaldo Gonçalves In SANTOS, Myriam Sepúlveda. A Escrita do Passado em Museus Históricos. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006, pg.7.

estas “ausências” nos levam a traduzi-las como “objetos pensáveis”, identificando-as como construções do esquecimento: a ausência de personagens femininos na contextualização de um museu-casa é também a ausência de objetos domésticos ou de qualquer informação sobre os mesmos ou daqueles que mais os utilizavam, os criados.

Os museus consagram uma visão da história através da narrativa de sua “grafia” museológica, constituindo o resultado de um processo seletivo: eleição e exclusão, presenças e ausências, celebrações e silêncios. Objetos de museu preservados, transformados em documento, porém distantes do exercício da memória e da imaginação, em alguns casos, distantes do próprio olhar²⁸. Diante de construções de silêncios, é importante pensar em caminhos para uma restauração da memória.

1.5. Experiência e significação dos Museus-Casa

No universo dos museus, as tipologias dos museus-casa caracterizam-se por uma natureza singular distanciando-se de seus pares e assumindo características próprias. Esta tipologia difere em tamanho e natureza “apresentando desde palácios, mansões e até casas modestas, dependendo de seu contexto cultural, político e social” (CABRAL, 2001: p.2).

O museu-casa é uma casa histórica? Existem diferenças e similaridades na acepção destes termos. De acordo com Antônio da Ponte, doutor em Museologia na Universidade do Porto, existe uma aproximação entre o conceito de casa histórica e museu-casa, pois estes termos não estão claramente separados e estão sujeitos a variações que dependem de fatores culturais. Para os latinos estes conceitos são distintos, para os anglo-saxões um museu-casa é uma casa histórica (PONTE, 2008: p.2). É bom lembrarmos que na Conferência *Abitare la Storia: Le Dimore Storiche-Museo* (Vivendo a História: Museus-casa históricas), que ocorreu em novembro de 1997 em Gênova na Itália, foram discutidas pela primeira vez questões pertinentes aos museus-casa tais como a restauração, segurança, educação e comunicação (PINNA, 2001: p.4).

Os participantes da conferência encontraram oportunidade em expressar seu desejo ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), então presente na conferência, para apoiar sua recomendação no

²⁸ É o caso de objetos que se encontram na reserva técnica e não se apresentam no espaço expositivo do museu.

intuito de organizar um comitê internacional especificamente dedicado aos museu-casas históricas. Foi solicitado ao ICOM Itália que estava presente à conferência, o seu apoio na recomendação para a criação do novo comitê²⁹ (Idem).

Esta recomendação foi feita no ano seguinte, em 1998, portanto estamos diante de um âmbito específico da Museologia que sofreu um processo de demarcação recente de seus limites. Seus conceitos estão sendo formados, discutidos, ora questionados e redimensionados, portanto em processo de consolidação (AFONSO; SERRES, 2014). Conforme mencionado acima por Ponte, existem fatores culturais e diferenças a considerar. Na publicação da UNESCO³⁰ “Museum International”³¹ de abril de 2001, abrangendo o tema dos “Museus-Casa Históricas”³², Giovanni Pinna, presidente do então recém criado Comitê Internacional para Museus-Casas Históricas³³, a terminologia utilizada é “museu-casa histórica”. Na mesma publicação, a museóloga Magaly Cabral relata sua experiência à frente do “Museu-Casa Rui Barbosa”³⁴, que é colocado no contexto do artigo como um museu-casa histórica. Em Portugal esta tipologia é identificada como “Casas-Museu” (AFONSO; SERRES, 2014). É importante lembrar que um museu-casa não deixa de ser uma casa histórica, por outro lado, nem toda casa histórica tem as características de um museu. Alguns museus-casa estão intimamente ligados à memória do personagem que residiu no local, motivo de sua formação como museu. O museu-casa também é abrigo e monumento, local de guarda de sua coleção que inclui a decoração original dos ambientes. Uma casa histórica, por sua vez, pode apresentar a leitura ou a “reconstrução de artefatos”³⁵ de uma determinada época, sem o compromisso de

²⁹ The conference participants took the opportunity to express their wish for the International Council of Museums (ICOM) to set up an international committee more specifically dedicated to historic house museums. They asked ICOM Italia, which was also present at the conference, to support their recommendation for the creation of the new committee [...] (PINNA, 2001: p.4).

³⁰ UNESCO: Organização para as Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Foi fundada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo, através da educação, da ciência, da cultura e das comunicações. A sede da Unesco fica em Paris, na França, e atua em 112 países. Dados in disponível em < <http://www.significados.com.br/unesco/> > em 09/04/2015.

³¹ Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001229/122989e.pdf>> acessado em 27/03/2015.

³² No original “*Historic House Museums*”.

³³ International Committee for Historic House Museums: O DEMHIST - *Demeures Historiques*, Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas, foi criado em 1998. Dados (AFONSO; SERRES: 2014).

³⁴ A autora menciona: “*The Rui Barbosa House Museum*” (CABRAL, 2001: p.41).

³⁵ “[...] *reconstructions of artefacts from old houses*” (PINNA, 2001: p.8).

estabelecer a ligação com seus antigos moradores, sem uma função museológica e sem estar aberta à visitação pública (PONTE, 2008: p.3).

Esta relação por vezes ambígua entre museu-casa e casa histórica também foi analisada por Rosanna Pavoni, que transfere a questão para a relação igualmente híbrida entre museu e casa. A autora confirma a consagração dos museus-casa no século XIX, período em que algumas residências passaram a abrigar relíquias do passado e, a partir de um propósito de colecionamento do morador, foram decoradas de acordo com determinado período histórico ou estilo. Neste caso, a intenção era realizar uma reconstrução pessoal da história, utilizando a casa como cenário de representação pessoal e símbolo de status (PAVONI, 2001: p.16). No Brasil, os museus históricos se estabelecem como categoria distinta na segunda década do século vinte (MENESES, 1994: p.15), período que coincide com o interesse em fazer da residência de Rui Barbosa um museu. Para Ulpiano Meneses, o museu histórico “tanto pode operar as dimensões de espaço como de tempo”, pois a própria configuração física, arquitetônica do museu procura organizar o tempo no seu quadro expositivo, a partir de uma prática narrativa, “encapsulando o tempo” (Idem: p.14) através de categorias analíticas com o intuito de criar divisões e formas de representação.

1.5.1 As Tipologias

É possível estabelecer uma tipologia dos museus-casa?

Desde 1934 esta tipologia começa ser analisada e classificada. A Revista *Museion* do *Office International des Musées* de 1934 aponta uma tipologia de museus que se divide entre: casas de interesse biográfico, casas de interesse social e casas de interesse histórico local (PONTE, 2008: p.23). Nesta classificação tanto as casas de interesse biográfico quanto as de interesse social apresentam uma coleção (manuscritos, objetos pessoais, desenhos, quadros, peças decorativas) que se relaciona com os antigos ocupantes da casa; já as casas de interesse histórico local são compostas por um acervo de múltiplos objetos provenientes de períodos diversos da história. Cerca de cinquenta anos mais tarde³⁶, Georges Henri Rivière propõe uma classificação considerando estas casas históricas como monumentos e bens museológicos que “vivem da relação com o meio original da sua produção e/ou utilização, e cujo tratamento museológico é praticado em função da existência anterior

³⁶ Georges Henri Rivière publica em 1985 em *La Muséologie* (PONTE, 2008: p.24).

do edifício” (MOREIRA, 2006: p.17), ou seja, de seu passado. Na classificação de Rivière, as denominadas “casas históricas” se dividem em três categorias de imóveis de acordo com seus habitantes, sendo duas destas categorias espaços habitados pelas classes dominantes (museus-palácios, castelos de soberania, palácios, castelos e casas privadas). A terceira categoria se refere a casas de pessoas notáveis como artistas, escritores ou cientistas³⁷.

Em 1993, Sherry Butcher-Young Hans propõe uma classificação que reflete a preocupação acerca da coleção que esta casa abriga:

Museu-Casa Documentária: a casa de um personagem notável (figura pública, artista ou escritor) e contém os objetos e o lugar em seu estado original. Podemos destacar a título de exemplo o Museu Casa de Rui Barbosa, onde “o edifício, a coleção e o proprietário estão intimamente ligados” (CABRAL, 2003: p.2).

Museu-Casa Representativa: apresenta uma época, um estilo. São ambientes reconstruídos utilizando-se objetos não originais, muitas vezes adquiridos com o intuito de representar a história de um grupo. Lembramos aqui do processo de constituição do Museu Imperial em Petrópolis em 1940 no governo Vargas. Este museu passou por um processo de recriação da decoração da residência de veraneio do imperador Pedro II a partir de doações e processo de compra (SANTOS, 2006: p.88-113). Para Sepúlveda o museu foi criado para “homenagear Pedro II e tentar manter viva a imagem de uma época” (Idem: p.113) e “suas exposições são uma reconstituição do que poderia ter sido” (Ibidem: p.121).

Museu-Casa Estética: expõem coleções de arte de diferentes estilos e períodos. A casa é um repositório para estes objetos e seu antigo morador não apresenta relações com o espaço. Estas coleções são denominadas “*period rooms*”, que se apresentam como uma síntese de um estilo artístico e de um gosto pessoal. Ao mesmo tempo em que estes ambientes são “museus”, poderiam também ser quartos onde poderia se viver³⁸.

Museus-Casa que combinam categorias anteriores: como a própria terminologia explícita, esta categoria mescla características dos museus-casa anteriores, portanto a sua classificação inclui elementos diversos. É o caso de museus-casa que possuem ambientes com a decoração original, documentando a vida de seus antigos

³⁷ Além das “Casas Históricas”, que se dividem em três categorias acima explicitadas, Rivière também menciona as “Casas Rurais”, casas que “traduzem a tradição de certo local” (PONTE: 2008: p.24).

³⁸ Tradução livre a partir da autora. “[...] *period rooms, simplified syntheses of an artistic style and taste, which, as an Italian critic put it in 1864, while effectively constituting a museum, look more like rooms that are still being lived in*” (PAVONI, 2001: p.16).

moradores, mas também incluem espaços para exposições temáticas de interesse local ou regional (históricas ou etnográficas), apresentando objetos que não fazem parte do universo do museu-casa que o abriga (PONTE, 2008: p.24).

A partir do encontro do DEMHIST em 1997, Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta procuram estabelecer uma tipologia mais pormenorizada³⁹, apresentando subcategorias para os museus-casa: a intenção desta tipologia é favorecer o discurso, diálogo e relacionamento do museu-casa com a sociedade (2001: p.26). Pavoni nos alerta para a necessidade de, a partir de uma tipologia pormenorizada, classificar e definir os limites de atuação para estes museus, para que:

[...] não seja permitido criar mal entendidos sobre uma suposta inexistência de fronteiras e a conseqüente extensão da definição do museu-casa para todo tipo de habitação, com o fundamento de que 'trata-se de casa': é um absoluto pré-requisito de cada edifício museológico, não importa qual seja seu domínio que, proteger, conservar, exibir para o público, promover a atividade científica e uma duradoura atuação educativa, e essas qualificações também se aplicam ao museu-casa [...] ⁴⁰ (PAVONI, 2001: p.20).

É importante segundo a autora, examinar e definir as características da residência para que se possa estabelecer uma abordagem museológica condizente com sua natureza, tais como critérios museológicos para utilização do espaço expositivo e exibição museográfica.

Mas, no que se diferenciam os museus-casa dos demais museus? Para que reconheçamos a singularidade dos museus-casa, é necessário investigar os elementos que o diferenciam, as particularidades que o definem em relação aos demais, construindo um campo de identidade onde estes museus atuam e também possibilidades de seu devir na sociedade.

A partir do termo museu-casa encontramos uma aparente dicotomia: enquanto que o conceito de museu se refere a uma instituição voltada para a interação com o público, onde se “[...] associa a função de conservar, estudar e divulgar as coleções” (PONTE, 2008: p.2), o conceito de casa tem um sentido de espaço privado, aliado ao sentido de conforto e lugar da intimidade (BACHELARD, 1978: p.228). O museu-casa

³⁹ Para mais detalhes sobre esta tipologia, ver PONTE, 2008: p.26-27.

⁴⁰ “[...] must not, however, be allowed to create misunderstandings about the alleged absence of boundaries and the consequent extension of the definition of the house museum to every possible dwelling-type structure, on the grounds that it is a ‘house’: it is an absolute prerequisite of every museological building, no matter what field it covers, that it protect, conserve, display to the public, and foster scientific activity and lifelong education, and these qualifications also apply to house museums.” (PAVONI, 2001: p.20).

possui uma “ligação indissolúvel” entre a estrutura que o abriga e o conteúdo de seu interior (PAVONI, 2001: p.17), ou seja, da estrutura arquitetônica que é seu lugar físico no espaço, assim como de seus limites geográficos. Lembramos que o ambiente de um museu-casa também pode incluir áreas externas musealizadas anexas à residência. É o caso do Museu Casa de Rui Barbosa que possui um importante jardim na fachada, nas laterais e nos fundos, abrigando diversos elementos da coleção na área externa incluindo uma coleção de veículos que se encontra numa antiga cavaleriça. A coleção de um museu-casa não só abriga os seus bens materiais, mas também, a sua vivência intangível. O valor simbólico se encontra também nas coisas não materiais como o gosto e as predileções do antigo morador, sua existência e sensibilidade⁴¹ (DESVALÉES, MAIRESSE: 2010: p.65; SALZMANN, 2004: p.2).

Vamos procurar estabelecer as características do objeto de estudo, o museu-casa, em relação a outros museus.

1.5.2 Constituição de um Museu-Casa: espaço e musealização

A edificação, lugar e espaço físico para a constituição de um museu-casa, pode tratar de um referencial histórico artístico de estilo de arquitetura tombado pelo patrimônio, ainda que o motivo e razão de sua escolha se deva mais à preservação da memória de seu antigo morador. Este é um ponto de referência fundamental. O “ato de habitar” constitui, segundo Paul Ricoeur, “[...] a mais forte ligação humana entre a data e o lugar” (2007: p.59), partindo dessa visão, o ato de habitar produz marcas da identidade de seus moradores no espaço habitado. O espaço arquitetônico do museu-casa é musealizado, formando uma ligação intrínseca entre a residência, seus ambientes e a coleção contida neste espaço, portanto sua natureza museológica não está vinculada a modificações arquiteturais para a reconversão de seu espaço expositivo, diferindo dos outros museus neste aspecto⁴² (DESVALÉES, MAIRESSE, 2014: p.29). O ambiente conserva o mobiliário e a coleção de objetos que pertenceram a seu antigo morador, mantendo como princípio, o posicionamento destes elementos

⁴¹ A museóloga americana Han Ariel Salzmänn analisa os museus-casa nos quais habitaram escritores e intelectuais, e se depara com a problemática de como a materialidade de uma casa, neste caso, um museu-casa, pode comunicar a existência abstrata da obra de um escritor. “[...] *the problem of using the material existence of a house to communicate the abstract existence of the spiritual and intellectual lives of its inhabitants*”.

⁴² Para os autores a invenção do museu moderno (a partir do século XVIII e início do XIX), surge a partir da reconversão de antigos edifícios patrimoniais e do desenvolvimento de uma arquitetura específica para as exposições.

da maneira como eram utilizados no passado⁴³, preservando a memória do lugar para a visita pública. O edifício que é monumento histórico, tombado pelo patrimônio, não pode ser descaracterizado em seu espaço construtivo, pois ele próprio é também objeto de fruição, fazendo parte da coleção do museu-casa. Não está sujeito a modificações em seu projeto arquitetônico salvo processos de restauração em sua estrutura com o intuito de conservação.

O processo de musealização referente aos museus-casa dá-se a partir do momento em que uma edificação pertencente a uma figura eminente torna-se patrimônio histórico, originado pelo interesse em salvaguardar e consagrar a memória de quem lá habitou (PONTE, 2008: p.4). Conforme define o autor: “A musealização da casa de um determinado político, de um escritor ou artista de qualquer área, poderá acontecer diante da enorme projeção obtida na época em que viveu e/ou devido à influência que exerceu sobre as gerações vindouras”⁴⁴ (Idem: p.18). De acordo com a tipologia de Sherry Butcher-Young Hans, esta característica ocorre nos Museus-Casas Documentárias. O ambiente do espaço museal formado pelo conjunto de mobiliário, elementos decorativos e objetos, é exposto à visualização do público apresentando um diferencial em relação ao conceito de musealização explicitado em “Conceitos Chave de Museologia”, quando os autores se referem às demais tipologias de museu. Conforme o conceito de Desvallès e Mairesse:

[...] a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal. [...] Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de ‘thesaurização’ e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto (2010: p.57).

A disposição do mobiliário e objetos no espaço expositivo de um museu-casa se direciona pelo princípio da autenticidade, e, mesmo não exercendo diretamente suas funções, não são removidos de sua realidade contextual. Salvo em alguns casos⁴⁵, a ambientação mantém o conjunto de mobiliário e objetos conforme

⁴³ Existem casos de perda de parte do mobiliário ou objetos de um museu-casa. Neste caso, existe a substituição destes elementos por outros que procuram reconstituir o ambiente.

⁴⁴ Antônio da Ponte também ressalta que em algumas situações a consagração deste personagem pode pressupor outras razões, como representar alguém que identifique uma nação ou os ideais de um determinado regime.

⁴⁵ No caso da tipologia “museus-casa representativas” explicitado por Butcher Young Hans, os objetos em exposição procedem de locais diversos devido ao processo de recriação do mobiliário do museu-casa, assim como os *period rooms* (PONTE, 2008: p.24-25) e (PAVONI, 2001: p.16).

encontrados na residência à época de seu tombamento, fato que aumenta seu poder de ressonância junto ao público. De acordo com o DEMHIST: “um museu-casa está aberto à visita pública, apresentando sua decoração e coleções, mesmo em ocasiões sucessivas, (...) nunca sendo usado para exibir coleções de outra procedência, constituindo uma categoria museográfica muito singular, apresentando variações em relação aos aspectos tipológicos”⁴⁶.

Para Magali Cabral, os museus-casa são uma categoria de museu que não se presta a uma modalidade de exposição com características de espetáculo, pois, segundo a museóloga, “regra geral um museu-casa histórica é organizado respeitando a organização de seus interiores como o foi em determinado período histórico” (2003: p.2). Para Stephanie Radu, os museus-casa existem como uma representação de residências do passado (2014: p.77). Giovanni Pinna alerta para o fato de que, por receio de falsificar a história do lugar, a disposição da decoração mantém-se imutável, correndo o risco de se tornar um museu-casa “fossilizado”⁴⁷ (2001: p.4). No entanto, esta aparência imutável, esconde mudanças que ocorreram ao longo do tempo de existência das quais pouco sabemos. Para Antônio da Ponte, certos museus-casa não apresentam “cenários de vida”, (2008: p.7) deixando de revelar a riqueza de uma narrativa do cotidiano da vida doméstica do personagem. De acordo com Rosanna Pavoni, um museu casa deve refletir a vivência do personagem que residiu no local, sendo desejável que o espaço musealizado preserve o dia a dia destes lugares, assim como devem revelar a experiência humana vivida e condensada neste espaço. A autora afirma que uma residência oferece a experiência de entrarmos em contato com os ritos e ritmos associados com o morar, sendo possível desenvolver técnicas de exposição que despertem a atenção para este fato (PAVONI, 2001: p.20).

Como tornar um museu-casa um lugar de memória que permita aos visitantes evocar a vivência dos personagens que ali habitaram? Como realizar uma interpretação do espaço museal sem corromper sua ligação com o passado histórico, mas que contemple a vida e a presença que ali teve lugar.

1.5.3 A Coleção e os objetos de um Museu-Casa

⁴⁶ “Museum-homes which are open to the public as such, that is, with their furnishings and collections, even if on successive occasions [...] and which have never been used to display collections of a different provenance, constitute a museographical category in every particular, and one that varies widely in typological respects” (PAVONI, 2001: p.17).

⁴⁷ “The historic house museum is ‘fossilized’: the furnishings and possibly also the lay out and use of space are immutable and cannot be modified or altered without falsifying history.”

A coleção de um museu-casa é formada por todos os objetos que se encontram no espaço interno, em exposição ou conservado na reserva técnica, e na área externa da residência do antigo morador, além da edificação que os abriga. De acordo com Krzysztof Pomian, a coleção é um “[...] conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar” (POMIAN, 1984: p.55). A casa é exposta ao olhar, assim como seus diferentes recintos constituídos pelo mobiliário e objetos bem como elementos que compõem e decoram o ambiente. Este acervo se apresenta como testemunho da escolha do antigo morador (PONTE, 2008: p.8), são definições de seu gosto pessoal e também demonstram sua experiência sócio-cultural. A exposição desta coleção difere dos outros tipos de museus, pois os elementos que fazem parte da decoração são considerados relevantes devido a sua relação de pertencimento ao universo do antigo morador. De acordo com Antônio da Ponte:

A casa museu vai oferecer um conjunto de interpretações, narrativas, símbolos e relações do local com a pessoa que o habitou. O alicante de uma casa-museu reside na intrínseca relação entre os objetos presentes e as pessoas a quem pertenceram e aí habitaram. As coleções têm um valor sentimental, o qual é percebido através da observância da relação do objeto com o indivíduo (Idem: p.10).

A coleção é apresentada no museu-casa, salvo elementos que se encontram eventualmente em reserva técnica. No caso do Museu Casa de Rui Barbosa, é importante salientar que além do mobiliário, revestimentos interiores como papéis de parede, azulejos, pinturas murais e estuques, objetos decorativos e utilitários, como os veículos de transporte, temos a presença de um jardim histórico que envolve a residência. Podemos destacar ainda uma coleção bibliográfica de importância significativa, revelando interesses do personagem que vão da literatura erudita à jardinagem (SECKLER, 2012: p.2). É importante salientar a natureza singular da coleção de objetos de um museu-casa: constitui-se acima de tudo de, um espaço onde ocorre um arranjo de elementos diversos. No universo de um museu-casa, o valor do objeto reside não apenas no seu valor intrínseco, mas em sua íntima relação com seu patrono, o que vai além do valor artístico ou utilitário (PONTE, 2008: p.9). Antes de serem musealizados, foram objetos de uso cotidiano; no contexto museológico o objeto passa a expressar funções identitárias, desempenhando como coloca José Reginaldo Gonçalves, uma “função social e simbólica de mediação entre o passado, o

presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço” (GONÇALVES, 2007: p.24-28).

Os museus-casa expõem uma problemática: partem do pressuposto da preservação integral de uma casa e de seus elementos constitutivos, no momento em que seu morador, personagem ilustre, ainda residia ali. Apesar desse propósito, a totalidade do universo de uma residência; considerando a sua característica de morada, seu conjunto de objetos decorativos e artefatos utilitários de uso cotidiano, não permanece na sua integridade⁴⁸. O que prevalece na formação de um museu-casa faz parte de uma leitura de valores, ou do que são considerados elementos apropriados a fazer parte de seu universo, incluindo o seu ambiente, objetos e artefatos (Idem: p.49).

No museu-casa o conjunto de objetos expostos é formado pelo espaço arquitetônico como um todo, abrangendo o seu ambiente museal e objetos nele contidos, constituindo uma unidade indivisível. Difere da maioria dos objetos de museu que são retirados de seu contexto original, perdendo sua matriz fundadora. Os objetos de museu, ou a *musealia*⁴⁹ do museu-casa perde sua função de origem, conforme a definição em “Conceitos-Chave de Museologia” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.70), são “desfuncionalizados”, mantendo-se, porém, no universo do espaço doméstico da casa, não sendo descontextualizados. De acordo com Pomian os objetos entram no universo do simbólico como *semióforos*:

De um lado estão as coisas, os objetos úteis [...]. De um outro lado estão os *semióforos*, objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar (POMIAN, 1984: p.71).

Esta situação confere um caráter diferencial e único aos museus-casa, pois estão envoltos em seu contexto de memória e imersos em seu espaço-tempo. Esta presença configura o princípio de autenticidade, caracterizado pela atitude de manter a ambiência original na composição do mobiliário e objetos da casa, da mesma forma como foram encontrados no período de tombamento. Ainda que o processo de

⁴⁸ No caso do Museu Casa de Rui Barbosa, nem todos os elementos que compõem o acervo em exposição pertenceram à morada de Rui. De acordo com Jurema Seckler nem todos os revestimentos são originais, pois não sobreviveram aos dias atuais: é o caso de papéis de parede e têxteis. Alguns móveis da família também não foram recuperados para figurarem no ambiente do museu (SECKLER, 2012: p.2).

⁴⁹ O termo *musealia* foi proposto por Stránský em 1970 para designar as coisas que passam a ser musealizadas e assim, a possuir o estatuto de objetos de museu (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2012: p.57).

musealização imponha uma situação artificial (MAROEVIC, 1997: p.122; BELLAIGUE, 1997: p.147)⁵⁰, a experiência de visita a um museu-casa abre a possibilidade de elaborar um processo de fruição e apreensão sensível que rompe os invólucros da vitrine e da moldura, separações que tradicionalmente delimitam o espaço museológico entre o objeto e o visitante nas demais tipologias de museus.

A mediação acontece também através de uma perspectiva do afeto que, diante da experiência de adentrar um espaço de intimidade doméstica, aumenta sua carga de significância simbólica. Conhecer uma residência do passado, símbolo de uma época pretérita, aproxima a memória do observador do contexto de um período histórico, facilitando o estabelecimento da percepção e a absorção do conhecimento. Considerando a antropologia como uma forma de vida, Gonçalves ao refletir sobre a experiência do olhar no universo dos museus e das coleções, enfatiza:

Afinal, as coleções existem para serem exibidas. Elas implicam necessariamente em modalidades distintas do olhar. Considerando-se, evidentemente, que este órgão não realiza sua função senão por meio de códigos culturais (regimes visuais) específicos. No plano das ideologias das coleções e museus etnográficos, os objetos expostos tornam possível uma relação direta, imediata entre o espectador e a experiência humana representada (GONÇALVES, 2007: p.57).

No entanto é bom lembrar que nem sempre um museu-casa consegue representar através de seu discurso narrativo, uma situação favorável à transmissão da vivência e experiência humana. Muitas vezes, objetos do cotidiano ou objetos de valor profissional, são apresentados “desenraizados do ambiente de vivência” (PONTE, 2008: p.13), causando um esvaziamento de sua força simbólica. Subitamente o museu-casa deixa de falar através de sua coleção. A simples exposição ao olhar destes objetos é suficiente para estabelecer o diálogo com o observador e visitante? O bem cultural fala por si mesmo? Os objetos não falam por si, necessitam de uma interpretação museológica que os valide no universo sensível de um ambiente museal. Como ressignificar o passado no presente? Como evidenciar através da narrativa museológica a intimidade doméstica do personagem no ambiente de um museu-casa?

⁵⁰ “No, the museum is not memory’s receptacle, it is the receptacle of some traces of the past. The museum manages them and we use them as we can. It is not the museum’s duty to produce either memory or recollections, both of which are inevitably artificial ” (BELLAIGUE, 1997: p.147). “Memory is also bound to a context. Objects that are musealized have in general lost their original or some historically primary contexts. Their living context is preserved only in the documentation and in the conceptual approach of those people who are capable of imagining this context. Their museal context is completely artificial ” (MAROEVIC, 1997: p.122).

1.5.3.1. O Conceito de ambiência

Muito embora as definições de coleção e de objetos aqui dimensionadas, procurem circunscrever a singularidade da situação dos museus-casa, faz-se necessário a busca de uma reflexão que envolva outros aspectos dessa categoria de museu. Podemos observar que os objetos da coleção de um museu-casa fazem parte de uma totalidade, de um conjunto. Poderíamos dizer, conforme colocou Baudrillard, que se trata de uma “ambiência” formada pelo arranjo de elementos diversos. De acordo com o autor, materiais discordantes instituídos num sistema de ambiência tornam-se homogêneos, pois são signos culturais podendo se instituir num sistema coerente, respondendo assim à lógica da ambiência (BAUDRILLARD, 2012: p.45). Este sistema de objetos instituídos em coleção é transformado pela realidade museológica em signos culturais, passando a significar o “tempo” (Idem, p.82). Essa é uma ambiência construída, organizada através da lógica de um tempo imaginário.

O profundo poder dos objetos colecionados não lhes vem com efeito nem de sua singularidade nem de sua historicidade diversa, não é por este meio que o tempo da coleção deixa de ser o tempo real, *é pelo fato de a própria organização da coleção substituir o tempo*. Sem dúvida acha-se aí a função fundamental da coleção: solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática. [...] Eis por que o meio ambiente dos objetos privados e a sua posse – onde a coleção constitui o ponto extremo – é uma dimensão da nossa vida tão essencial quão imaginária. Tão essencial quanto os sonhos. (BAUDRILLARD, 2012: p.103). [Grifo do autor]

O espaço interno do museu-casa é uma ambiência construída, onde a construção do tempo, por meio de uma grafia visual, cria a possibilidade de sonhar e imaginar. Para Rangel, os museus elaboram uma encenação do passado, através de um discurso teatralizado (1999: p.116). Nesse sentido, o museu-casa possui a natureza de um espaço cênico, onde o museólogo elabora as escolhas de criação da ambiência desse teatro da memória (MENESES, 1994: p.9).

1.5.4. Museografia e Expografia

A exposição não é improvisada. Tudo começa quando ela se volta em direção ao visitante e pronuncia seu discurso cultural, o que sempre envolve

a comunicação com o público através de uma linguagem especial: a do objeto⁵¹ (DECAROLIS, 1991: p.35).

A museóloga Nelly Decarolis fala da responsabilidade em dar atenção especial à exposição, afirmando ser o meio mais eficaz de comunicação no museu, considerado pela autora um ‘habitat’ de signos e mensagens (Idem: p.34). “Na complexa geografia da comunicação contemporânea, sinais e símbolos visuais ocupam um território especial; eles interagem e se sobrepõem [...]” (Ibidem: p.33), constituindo uma imagem - fator preponderante para a comunicação, pois “as imagens permeiam nossa sociedade; o homem se comunica através de imagens”⁵² (Idem). De acordo com a autora, para analisar como ocorre esta operação simbólica da exposição no museu - a coleção de signos e imagens no museu -, é preciso considerar também o tempo e o espaço que atuam em nossa memória, mobilizando nossos pensamentos não apenas como presença, mas também como ausência (DECAROLIS, 1991: p.34). Nesse sentido, estas imagens e objetos estão no ambiente do museu, compondo uma ambiência onde tempo e espaço atua em conjunto para a experiência de imersão do visitante no território criado pela exposição.

Seria o momento de falarmos sobre o conceito do termo “museografia”, usado tanto para nomear o processo de montagem de exposições museológicas, quanto para dar nome ao conjunto de técnicas que se relacionam com as demais atividades práticas do museu, “aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.58).

Subordinada à Museologia, a museografia é considerada como a museologia prática, compreendendo as técnicas necessárias para realizar as funções museais como a organização da edificação, climatização e instalações ligadas à arquitetura e conservação do patrimônio (Idem: p.59). A palavra museografia, portanto, de acordo com Desvallées e Mairesse, também é utilizada para dar nome às “práticas de visualização para a exposição de objetos” (Idem: p.59).

Devido à diversidade de museus existentes que abrigam desde coleções de arte, etnológicas e etnográficas, coleções científicas e reservas biológicas, a museografia vai se adequar e desenvolver uma linguagem para cada um destes espaços expositivos (Ibidem: p.30). A museografia compreende a expografia, que se coloca

⁵¹ “The exhibition is not improvised. It starts when it turns towards the visitor and pronounces its cultural discourse, and always implies communicating with the public through a very special language: that of the object”. (DECAROLIS, 1991: p.35)

⁵² “In the complex topography of contemporary communication, visual signs and symbols hold a special territory; they interact and overlap, demonstrating considerable similarity in both use and character. A collection of signs and symbols constitutes an image; images pervade our societies; man communicates through images”. (DECAROLIS, 1991: p.33)

especificamente “como o conjunto de técnicas de organização do espaço expositivo” distinguindo-se assim da arquitetura de interiores (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.60). O termo expografia, criado por Desvallées em 1993, foi proposto na França para dar nome às “técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais” (Ibidem: p.59), sendo utilizada também por parte dos museólogos no Brasil. No entanto, é importante lembrar que a palavra museografia⁵³ também é usada com frequência para designar as técnicas artísticas utilizadas para expor os objetos, artefatos e demais elementos de uma exposição (Idem). Rossini destaca que ainda não existe um consenso sobre o uso do termo (2012: p.158). Entendemos, assim, que os dois termos podem ser utilizados igualmente para nomear a atividade⁵⁴.

A expografia é também um elemento narrativo, porém, em relação aos museus-casa, podemos dizer que existe uma correlação entre a expografia museológica e a cenografia, a arquitetura e as artes visuais, que se unem para elaborar a ambientação para o espaço museal, compondo um cenário constituído por uma caracterização histórica e uma interpretação museológica.

A cenografia está intimamente associada ao teatro, contudo ela não pode existir sem uma estreita ligação com as artes visuais e a arquitetura. [...] Na cenografia, a representação não está limitada à substituição de um original: ela é também um elemento narrativo, um auxiliar que permite situar espacial e temporalmente o tema abordado por um texto teatral ou por uma exposição (ROSSINI, 2012: p.158).

A construção desse cenário tem a finalidade não somente de reconstituir o ambiente que um dia foi a morada de Rui Barbosa, mas também de comunicar a intimidade do personagem. Estamos diante de um espaço expositivo que se coloca como um todo indivisível. O espaço arquitetônico da casa e os diversos elementos que

⁵³ De acordo com os autores, a museografia também é usada no Brasil e na França (*muséographie*) para designar a composição técnica e cenográfica para o ambiente museal incluindo métodos e práticas de visualização para a exposição de objetos. A intenção é apresentar de forma adequada uma coleção, propondo uma construção discursiva que possa auxiliar a compreensão para isso mobilizando técnicas de comunicação (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.59).

⁵⁴ O volume 8 da publicação MAST COLLOQUIA de 2006, “Discutindo Exposições: Conceito, Construção e Avaliação”, reúne um ciclo de palestras com o tema das exposições em museus. A museóloga Tereza Scheiner utiliza o termo museografia em texto que trata das etapas de elaboração de uma exposição, referindo-se a diferentes categorias de museu, desde o museu tradicional até o ecomuseu (SCHEINER, 2006: p.9-37). Roberto Conduru, historiador da arte, lembra que existe uma nomenclatura sendo consolidada para distinguir museografia e expografia, com o intuito de diferenciar os modos de enunciar de um museu, preferindo optar pelo termo expografia ao longo do texto (CONDURU, 2006: p.63-67). Disponível em < http://mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf > Acesso em 12/09/2015. Marize Malta utiliza o termo museografia ou “práticas museográficas” (MALTA, 2012: p.179).

o compõem - mobiliário, objetos, cortinas, tapetes, revestimentos, etc. e que constroem uma narrativa visual unívoca, que torna o espaço privado da residência, juntamente com sua área externa ajardinada, objetos integrados de uma mesma exposição.

Podemos afirmar que a natureza da museografia nos museus-casa se comporta de maneira diversa de outros museus, “mas da percepção que a edificação é mais do que mero receptáculo da função museu, é antes matriz da experiência museológica” (MOREIRA, 2014: p.109). A experiência de entrada na residência imprime uma sensação que envolve o visitante. Por outro lado, podemos falar de uma situação de ambiência, pois existe um conjunto de elementos que fazem parte do espaço, por onde podemos caminhar e observar o mobiliário, os objetos e o espaço arquitetônico que os envolve. Este conjunto de objetos não pode ser definido através de uma etiqueta ou identificação (CABRAL, 2003: p.5) não possuindo um lastro vernacular que os legitime como objetos símbolo. O espaço do museu-casa é um espaço cênico que se coloca por meio de uma grafia que não diz seu nome, que se oculta, mas que é encenada pelos museólogos. É um espaço cênico que possibilita a imersão no espaço museal e que nos permite entrar em contato com a intimidade do patrono que a habitou, de sua família e daquele período. Somos levados pela experiência de penetrar em outro tempo e de mergulhar na percepção e na imaginação daquela época. Neste exercício, estamos diante de outros passados, o que nos remete ao espaço das nossas próprias recordações. Estabelece-se o jogo do imaginário e da lembrança, o jogo de tecer memórias.

No universo dos museus-casa estamos diante de memórias e de tempos que se desdobram e se desvelam diante de nosso olhar, muito embora pouco nos seja revelado sobre o quanto este espaço de memória que, se coloca sob o princípio da autenticidade, tenha sido invariavelmente reformulado por museografias e leituras museológicas diversas ao longo de sua existência⁵⁵. Pouco se fala a respeito, afinal, este teatro de memórias criado pela museografia não seria também uma forma de induzir o visitante a entrar num universo de sonho? Bachelard já falava sobre a relação estreita entre casa, sonho e devaneio (1978: p.201). A museografia procura também constituir um cenário para provocar fantasias em relação ao passado, não parecendo

⁵⁵ A residência de Rui Barbosa foi adquirida pelo governo federal em 1927, com a intenção de preservar sua memória (REIS, 2011: p.11). A partir de janeiro de 1928, um decreto determina sua abertura como um Museu Biblioteca, denominado Casa Rui Barbosa, inaugurado somente em agosto de 1930 (MELLO, 1997: p.20). Neste ano, após passar por uma restauração, o jardim foi aberto ao público. Somente parte da residência estava aberta para visita pública. A casa é tombada pelo IPHAN somente em 1937 (REIS, 2011: p.35-37).

ter a intenção de revelar a passagem do tempo, mas sim, ocultá-lo. Se no museu-casa se encena, de fato, um teatro da memória, assim os museólogos parecem cuidar para que este permaneça como um espaço de sonho, procurando não informar as alterações sofridas nesse cenário. Seria indelicado revelar que os tecidos das cortinas se desfizeram e que a forração das poltronas e cadeiras foi trocada, motivada pelo desgaste que a passagem do tempo provoca. A revelação da fragilidade do tempo parece quebrar a vitrine de cristal, a redoma simbólica de permanência através do tempo. Afinal o museu-casa sobrevive poeticamente da ambígua verdade de sua autenticidade.

O museu-casa é um espaço cênico, mas que também é testemunho de um período histórico e da vivência do cotidiano do antigo proprietário. No entanto, é compreensível que a eventual perda de elementos autênticos de um museu-casa possa ocorrer, gerando a necessidade de substituições ou adaptações. A observação de Daniel Lopes Moreira é oportuna:

Neste sentido, diferir cenário e testemunho implica aceitar a ideia de que, embora a degradação seja inerente à substância, é possível e preciso que se pense na sua continuidade. Falar em cenário, ao contrário, é, antes de tudo, supor que os elementos que compõem a arquitetura do ambiente estão ali a serviço de outros processos em desenvolvimento naquele espaço, sendo passíveis de substituição ou modificação em função da narrativa que se deseja construir (MOREIRA, 2014: p.110).

Assumindo que a museografia de um museu-casa é a construção de uma narrativa que se pauta pelo princípio da autenticidade, mas compartilha das leituras museológicas realizadas ao longo de sua existência e compreende a eventual perda de seus elementos, estamos prontos a indagar sobre como estes cenários de memória foram constituídos. Isso nos leva a pensar sobre a interpretação destes espaços. Como estes se apresentavam na época de Rui? Como estes ambientes se encontram interpretados atualmente?

1.5.5 O Museu-Casa e o visitante

A experiência de visitar um museu-casa promove a entrada em outro ciclo temporal onde a própria casa – ao mesmo tempo invólucro e vitrine, juntamente com a exposição dos objetos e elementos decorativos ali presentes, evocam a memória do antigo morador. O museu-casa é um lugar de exposição e visualização apresentando

testemunhos materiais do passado, oferecendo a possibilidade de conhecer os costumes e o cotidiano de uma casa de época, instrumento que ajuda a compreender a identidade e construção simbólica de determinado grupo social. Os museus-casa “colocam o visitante em contato direto com o passado real” (UZEDA, 2010: p.4), eles permitem aprender através da experiência sensorial (PONTE, 2008: p.8).

De acordo com “Conceitos-Chave de Museologia”, a exposição aparece como um conjunto daquilo que é exposto e lugar onde se expõe os objetos de uma coleção (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.43). Em se tratando de museus-casa podemos observar uma situação mais alargada do que o mencionado “lugar de exposição”⁵⁶. O museu-casa apresenta-se como um microcosmo onde o ambiente externo e interno da residência estabelecem um elo com o passado do antigo morador e evocam sua época. A ausência de vitrines nos museus-casa é um elemento que o diferencia dos demais museus, salvo em alguns casos.⁵⁷ Esta não delimitação entre mundo real e mundo imaginário cria uma relação sensível mais direta entre o visitante e o ambiente museal.

A visitação de um museu-casa assume um papel diferencial em sua interface educativa. A apreensão do espaço museal favorece o processo de fruição da memória no visitante, onde interagem relações perceptivas advindas do passado do antigo morador e da casa como um todo, assim como aspectos artísticos da decoração da época e seu contexto histórico. Este fluxo de inter-relações na esfera do sensível facilita a assimilação de informações, desenvolvendo o aprendizado e a reflexão sobre narrativas entre história e sociedade. Cabral explicita a condição de organização dos museus-casa:

Se não podemos transformar as paredes de qualquer museu num livro, colocando uma quantidade de textos nelas, as dificuldades são maiores neste tipo de museu, que é arrumado como era num determinado período quando alguém nele viveu: quarto de dormir, sala de jantar, gabinete de trabalho, biblioteca, cozinha, etc, arrumados como eram e, algumas vezes, cobertos com pinturas ou papel de parede (CABRAL, 2003: p.5).

⁵⁶ “Logo, o lugar de exposição apresenta-se como um lugar específico de interações sociais, em que a ação é suscetível de ser avaliada” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2010: p.43).

⁵⁷ As vitrines são usadas nos museus-casa para a guarda de objetos pessoais do patrono, os quais poderíamos chamar de relíquias (PONTE, 2008: p.31). No caso do Museu Casa de Rui Barbosa encontramos uma vitrine no Gabinete que expõe elementos de vestuário de Rui Barbosa. Ocasionalmente existem vitrines que expõem exposições temporárias com documentos da época de Rui, pertencentes ao acervo.

Como a museografia atua no universo dos museus-casa? Neste sentido, os museus-casa se diferenciam dos demais museus, preferindo não apresentar etiquetas individuais de identificação nos objetos expostos, e sim o recurso de textos com informações sobre o espaço (UZEDA, 2010: p.4), ou sinalizações entre os ambientes da residência. Pavoni sugere que os indícios mais familiares da vida cotidiana devem ser salientados através de certas técnicas de exposição⁵⁸, despertando assim a atenção dos visitantes. Nesse sentido, a autora alerta para o fato de que a tipologia dos museus-casa não pode atuar numa dimensão única e fixa, acreditando que os visitantes possam ser guiados por sugestões ou evocações em função da simples exposição dos objetos⁵⁹. Stephanie Radu da Universidade de Ontário no Canadá, refletindo sobre a representação e interpretação nos museus-casa, acredita que novas estratégias são necessárias, pois os modelos tradicionais se tornaram desgastados, sendo necessário repensar os programas de interpretação: os “museus-casa deveriam explorar sua capacidade de provocar fantasias”⁶⁰, estabelecendo abordagens museológicas que criem experiências de envolvimento entre a casa e o visitante. É desejável despertar o olhar para uma fruição do espaço museal e criar uma museografia atenta para o exercício dos sentidos da memória e da imaginação. Conforme Matilde Bellaigue:

Num contexto cultural e educacional em que, no Ocidente, se superdesenvolveu a etapa intelectual em contraposição à percepção sensível/estética e à apreensão intuitiva/emocional, não insistiremos nunca o suficiente sobre a importância da abordagem sensorial, e mais ainda porque esta deveria ser privilegiada no Museu. Esta abordagem constitui verdadeira aventura, pois é através dela que se despertam, em cascata, os ecos e as referências sensíveis, afetivas e memoriais que são a primeira mobilização do imaginário (BELLAIGUE, 1992: p.4).

⁵⁸ Pavoni exemplifica estes elementos expositivos tais como uma mesa posta para o jantar ou toalhas penduradas num banheiro. “[...] with the help of certain display techniques and preparations, including just such details as a table set for dinner or towels hanging in the bathroom” (PAVONI, 2001: p.20).

⁵⁹ “[...] the typology of house museums cannot be considered one-dimensional and fixed: its wrong to prejudge the expectations of prospective visitors in the belief that they can be guided by suggestions, evocations and the display of special objects [...]” (PAVONI, 2001: p.20).

⁶⁰ “He suggested that house museums needed to exploit their capacity for provoking fantasies, entertaining visitors and educating the public by establishing partnerships and rethinking their interpretive program” (GEORGE apud RADU, 2014: p.157).

1.5.6 Preservação e Memória: um paradoxo?

A preservação e conservação dos bens culturais de um museu-casa tratam dos objetos existentes em sua coleção que vai abranger: a edificação que abriga seus objetos, seu entorno, quando houver a presença de um jardim agregado à edificação (conforme ocorre no Museu Casa de Rui Barbosa), assim como de objetos localizados na área externa, que compõem a coleção. De acordo com Susan Bradley, a finalidade de um museu, é proteger estes bens por meio da segurança e da conservação: “o objetivo da conservação deve ser estabilizar e proteger o objeto para garantir sua sobrevivência” (BRADLEY, 2011: p.19). Em se tratando de museus-casa, existe a preocupação em preservar na sua integridade os elementos de composição e decoração originais e autênticos da casa, resgatando a memória e contexto social da época. Os componentes materiais de um museu-casa requerem uma constante supervisão para que seja possível evitar danos provocados por insetos, temperatura inadequada e níveis de umidade, e exposição inadequada à iluminação (RADU, 2014: p.150). Bradley afirma que os objetos decorativos e artísticos, “sempre valorizados e pouco manuseados” são aqueles que apresentam maior possibilidade de se manterem íntegros e de serem expostos ao olhar no ambiente de um museu. Os objetos de uso doméstico, por serem muito utilizados tem a tendência a se desgastar e sofrer danos em sua vida útil, até serem descartados (BRADLEY, 2011:16-18). Talvez seja um dos motivos pelos quais não encontramos muitos exemplares de objetos de uso doméstico nos museus-casa.

Existem ainda aqueles objetos que representam uma relação mais direta, ou, mais íntima, com o patrono da casa, alguns trazendo vestígios de seu uso. Seriam objetos de uso pessoal: canetas, vestimentas, óculos, pastas ou valises, cadernos, documentos ou cartas escritas, aqueles que falam mais de perto sobre a sua presença e testemunham a sua memória. Mas estes objetos, possuidores de uma força simbólica singular, estariam expostos ao olhar ou se manteriam preservados do olhar do visitante? Sabemos que, a ideia de preservação se desenvolve de forma pontual em torno da memória do antigo morador, este é um dos eixos fundamentais de um museu-casa.

A preservação da memória é um aspecto particular da conservação do patrimônio cultural, tanto em museus ou *in situ*. Está contida no conceito de conservação do patrimônio cultural, porque a memória, ao lado do testemunho, constitui uma de suas razões fundamentais. A preservação da memória pressupõe uma cuidadosa identificação do que é memória nos objetos do patrimônio. Destina-se, acima de

tudo, à conservação do portador da memória, de seus vestígios autênticos e de seu entorno⁶¹ (MAROEVIC, 1997: p.123).

A pesquisa no museu-casa se volta para o estudo da memória do antigo morador e de seu tempo, tratado como referência no plano histórico, político e cultural. Preservar o bem cultural é preservar a memória? Conforme nos fala Maroevic: para preservar a memória é preciso identificar o que é a memória nos objetos do patrimônio. Porém, devemos também lembrar Huysen: “É o olhar vivo que atribui aura ao objeto, apesar de essa aura depender da materialidade e da opacidade deste” (HUYSSSEN, 1995: p.247). Preservar a memória e o objeto de memória, sim, mas e se não interpretarmos a memória para este olhar?

Se tomarmos o caso do Museu Casa de Rui Barbosa, de que forma a nossa percepção da memória do personagem trabalha neste “lugar de memória”? O gabinete, seu antigo local de trabalho junto à biblioteca, é quase um refúgio entre estantes carregadas de livros. Para Bachelard, “fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo” (1978: p.256-257). A escrivaninha usada por Rui, onde tantos documentos e cartas foram escritas, está presente, mas os indícios de significação, os vestígios autênticos desta memória, ou a celebração desta memória que nos leva a rememorar a vivência de Rui no ambiente de sua casa estariam presentes no espaço expositivo do museu?

A experiência de Giovanni Pinna em relação ao contexto museológico italiano comprova que a ênfase se voltou para a preservação material dos “bens culturais”⁶² e seus objetos, deixando em segundo plano a sua significação no contexto histórico e a experiência do visitante. Para Stephanie Radu, os museus oscilam entre duas atitudes: de um lado há museus onde prevalecem a preservação e conservação dos objetos de acervo, dando origem à restrições de acesso a visitantes, considerados descuidados e por outro lado existem museus que consideram que o acesso e a proximidade física com os objetos do passado é essencial para a experiência do público visitante (RADU, 2014: p.154). No caso brasileiro, e no caso particular do Museu Casa Rui Barbosa, podemos dizer que existe uma preocupação em preservar

⁶¹ *“The preservation of memory is a particular aspect of the conservation of the cultural heritage, in either museums or in situ. It is contained in the concept of the conservation of the cultural heritage, because memory, alongside testimony, is one of its fundamental reasons. The preservation of memory presupposes a careful identification of what is memory in the objects of the heritage. It seeks above all the conservation of the carrier of memory, as well as authentic traces of it in and around the object”* (MAROEVIC, 1997: p.123).

⁶² No original *“beni culturali”*. *“Visitors were also surprised to see how little these museums seemed to care about their visitors”* (PINNA, 2001: p.62).

seus objetos, e sobretudo uma ênfase na pesquisa da documentação pertencente ao antigo morador. Conforme as palavras de Magaly Cabral:

Os objetos, o edifício e a vida do patrono – os bens culturais de uma casa-museu histórica – só se transformarão em documentos na medida em que se produzir conhecimento a partir deles.[...] – transformados em documentos históricos, ou seja, investigados, de forma a permitir entender a sociedade na qual eles foram criados e usados, assim como as relações que se pode estabelecer com a sociedade atual (CABRAL, 2003: p.2-5).

Para Cabral a preservação da memória passa pela pesquisa, entendendo os objetos do acervo como fontes documentais e fonte de conhecimento. Sob o mesmo ponto de vista, para a museóloga Cláudia Reis, a pesquisa museológica no Museu Casa de Rui Barbosa parte do objeto como fonte de matéria prima documental, “uma vez conhecido o objeto em seus aspectos materiais e históricos”, assim, observando suas possibilidades de sentido, endereçadas “principalmente o da vivência do receptor final – o visitante” (REIS, 2005: p.3). Concluímos que, de acordo com as museólogas Cabral e Reis, existe a intenção de endereçar este objeto-documento à vivência do visitante. Mas este visitante percebe o objeto como um documento?

1.6. O Museu-Casa enquanto experiência e vivência: o cotidiano

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIN, 1987: p.115).

Benjamin vê o conceito de experiência⁶³ sob o ponto de vista do conhecimento que se acumula, se amplia e se desdobra enquanto que o conceito de vivência é atravessado pela urgência do cotidiano, de sua existência prática que vive do presente, desgarrada do passado. O autor analisa o conceito de experiência⁶⁴ a partir

⁶³ De acordo com a mestra em filosofia Andréia Meinerz: “O conceito de experiência para Walter Benjamin está em oposição ao conceito de vivência. [...] Experiência (*erfahrung*) é o conhecimento obtido através de uma experiência que se prolonga e se desdobra, como numa viagem (*fahren* em alemão significa viajar). Vivência (*erlebnis*) origina-se do verbo alemão *erleben* que significa estar em vida quando um fato acontece” (MEINERZ, 2008: p.18).

⁶⁴ Benjamin escreve em “Experiência e Pobreza”, texto de 1933, sobre o impacto da primeira Grande Guerra: os combatentes retornaram da guerra, silenciosos, sem querer falar sobre o que foi a experiência para suas vidas. Para Benjamin, o trauma da guerra de trincheiras, assim como a guerra pela sobrevivência em tempos de inflação aponta para uma fase em que o desenvolvimento da técnica, prevalece sobre a experiência humana, conduzindo a humanidade para a barbárie, para a pobreza de experiências.

da capacidade de narrar e trocar experiências através de histórias que são transmitidas de geração a geração. Neste sentido o autor se aproxima da história oral e do significado de “palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel” (Idem: p.114). Diante da ausência de troca de experiências estamos diante da barbárie: a barbárie provoca no homem, convertido em bárbaro, “a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (Ibidem: p.115). O autor aponta para a pobreza de experiências e da falta de memória como um sintoma e característica da modernidade (MEINERZ, 2008: p.29).

O que seria o museu-casa senão um lugar onde a experiência humana, escapando à barbárie, possa se constituir em repositório, em lugar da experiência viva do passado, da materialização de “palavras duráveis” (BENJAMIN, 1987: p.114), convertidas e interpretadas por intermédio de sua visualidade. E para um museu-casa, falar da vivência do cotidiano, da experiência no interior de uma casa, de hábitos que hoje podem parecer estranhos, mas para que saibamos o quanto a memória desse passado pode nos falar do presente, ou de quanto estamos distantes das histórias de nossos antepassados. Teremos que considerar as práticas do cotidiano, ou como disse Michel de Certeau, “o invisível cotidiano” (1996: p.31).

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime; pois existe uma opressão do presente. [...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada às vezes velada. Não se deve esquecer este “mundo-memória”, [...]. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares de infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres (CERTEAU, 1996: p.31).

O museu-casa deve se investir dos ritos, rituais e práticas do cotidiano doméstico e incorporar no seu “teatro de memória” (MENESES, 1994: p.9; PESSANHA, 1988: p.8): os ritos diários dos personagens que habitaram a casa. No caso do Museu Casa Rui Barbosa, qual seria o cotidiano do patrono, de sua esposa e das pessoas que ali habitavam, não somente os moradores que pertencem à história oficial, mas também aqueles que caíram no esquecimento.

Para que um museu-casa seja um cenário de experiências e vivências é necessário desenvolver uma “teatralização museal” (PESSANHA, 1988: p.8) que possa “traçar as interligações de uma cotidianidade concreta, deixar que apareçam no espaço da memória” (CERTEAU, 1996: p.31). Essas interligações se traduzem no

museu através de sua ambiência, seus objetos (incluindo objetos de uso), de seu mobiliário e, sobretudo da interpretação visual destes elementos no espaço museal. Se essas práticas do cotidiano não fazem parte do discurso e narrativa do museu, elas precisam ser visualizadas e interpretadas, colocadas diante dos olhos (RICOEUR, 2007: p.277). Criar interferências cênicas que façam respirar ambientes de um museu-casa é a chance de dar vida a este teatro de memórias. Nesse sentido o museu-casa necessita ser um espaço que possa ser interpretado de acordo com a vivência desse ambiente no passado.

O museu-casa, que é “lugar de memória”, que narra uma história, que é capaz de se ocupar das “ações da experiência” (BENJAMIN, 1987: p.198) e das práticas do cotidiano, tem como objetivo ressignificar para o presente a experiência vivida através de seu ambiente expositivo; um museu que se volta para o olhar do visitante e promove o diálogo da interioridade do observador em conexão com os objetos expostos. Como conseguimos observar a experiência do passado através da ambiência de um museu-casa? Como compreender o uso e a função no passado de certos objetos que hoje parecem estranhos? Marize Malta reflete sobre esta questão:

Para o visitante, alguns objetos só são entendidos ao se recuperar as práticas sociais com que esses objetos conviviam e serviam. Quando certas práticas não estão mais na ordem do dia, viraram coisas do passado, os objetos relacionados a elas podem parecer estranhos aos olhos do tempo recente. [...] Da manipulação cotidiana as peças se estatizaram para serem usadas visualmente (2012: p.171).

Ora, este passado condensado nos objetos e na coleção do acervo de um museu-casa se encontra, muitas vezes, organizado e disposto da mesma forma, é um ambiente que parece não se alterar (Idem). Não temos surpresas, os elementos que poderiam aludir a experiências e vivências do passado estão ausentes, podemos dizer que é uma ambiência que testemunha uma forma de silêncio. A memória parece ocultar-se numa visão de passado que não guarda traços e vestígios da vida que por ali passou.

No entanto, essa aparência imutável esconde as diversas interpretações pelas quais passou o ambiente museal. Entre a decoração original e autêntica da moradia, sua elevação a bem cultural e as subseqüentes escolhas museológicas para a interpretação da memória de um museu-casa, muitas mudanças ocorreram⁶⁵. Acredito

⁶⁵ Apesar da intenção de manter o mobiliário e objetos de uma casa em sua íntegra, um museu-casa não escapa à possibilidade de receber reformas em seu ambiente expositivo. Uma linha de pesquisa da Casa

ser oportuno refletirmos sobre esta questão: um museu-casa é regido pelo princípio da autenticidade, porém esta autenticidade é ambígua e ambivalente. A narrativa museográfica ou expográfica de um museu-casa, e, neste caso, estamos falando do Museu Casa de Rui Barbosa, foi escrita e reescrita por gerações de museólogos. A sua interpretação atual é resultado de um conjunto de escolhas realizadas ao longo de sua existência.

Os historiadores ligados à nova historiografia⁶⁶ e à história oral “tem se preocupado em construir um espaço, no interior da narrativa histórica, de valorização da subjetividade, dos sentimentos e da experiência humana” (ARAÚJO, SANTOS, 2007: p.104). Esse processo de construção, (ou reconstrução) da memória, permitiria desvelar memórias, experiências e vivências que foram ocultadas ou relegadas a um segundo plano. Gostaria de destacar a importância destes testemunhos de história oral para a construção de narrativas e de memórias na constituição dos museus-casa. No caso do Museu Imperial, Sepúlveda destaca a pesquisa de histórias orais que foram muito úteis para a reconstituição do interior do palácio (SANTOS, 2006: p.113-115). Marize Malta, analisando a construção museológica do Museu-Casa Benjamim Constant, cita o trabalho da museóloga Hercília Canosa, que contou com o registro oral de familiares de Benjamim Constant para a reconstituição de elementos de mobiliário e decoração da casa, visto não existir mais o mobiliário autêntico da residência (MALTA, 2012: p.180). No caso do Museu-Casa de Rui Barbosa, foram colhidos depoimentos importantes para a descrição de elementos do cotidiano da casa, especialmente sobre o jardim em texto de Cláudia Reis⁶⁷.

Rui Barbosa, iniciada em 2006 pela museóloga Cláudia Reis, realiza um estudo sobre os antecedentes da museografia aplicada ao Museu Casa de Rui Barbosa desde a sua criação (REIS, 2005: p.4). Referindo-se à pesquisa de Cláudia Reis, Marize Malta se refere a uma reforma realizada nos anos 60 e início dos anos 70, “*onde os papéis de parede foram trocados e estofados e cortinas reformados, mas sem um compromisso histórico estrito*” (MALTA, 2012: p.180). Jurema Seckler, museóloga que exerce a coordenação de diversas áreas técnicas neste museu, afirma em estudo que certos revestimentos decorativos não conseguiram sobreviver aos dias atuais, e alguns móveis de uso da família não foram recuperados (SECKLER, 2012: p.2).

⁶⁶ A Nova Historiografia, ou “História Nova” foi empreendida por Marc Bloch e Lucien Febvre com a Escola dos Annales nas primeiras décadas do século XX. A História Nova estabeleceu uma aproximação entre a História e as Ciências Sociais, demarcando um novo “*terreno em contraposição a história tradicional ‘enraizada’ nos grandes homens e fatos, e que dessa forma, marginalizava muitos aspectos das experiências humanas*”. Neste sentido, para a História Nova, toda vivência humana é portadora de uma história (MARTINS, 2008).

⁶⁷ Foram colhidos os testemunhos de Baby, Maria Luísa Vitória Rui Barbosa Guerra (filha de Rui Barbosa) em 1975 e de Ana de Lourdes e de Stella Batista Pereira (netas de Rui) em 1994 (REIS, 2011: p.26-29).

CAPÍTULO 2

O RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX: UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

2. O RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX: UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

A vinda da família Real para o Rio de Janeiro transforma a cidade da noite para o dia, causando impacto pelo contingente de pessoas que se mudaram para o Brasil entre 1808 e 1809. Este fato além de gerar forte demanda habitacional, faz com que a capital da colônia, seja elevada a sede provisória do Reino de Portugal e Algarves (CAVALCANTI, 2004: p.96). Cidade próspera, rota de escoamento do ouro que vinha das Minas Gerais, não conseguia ocultar as marcas do colonialismo e de um sistema econômico calcado no trabalho escravo. A fuga da Família Real para a cidade do Rio de Janeiro inicia um processo de transformação definitiva que começa a alterar aos poucos a sua imagem de cidade colonial.

O Príncipe Regente Dom João VI criou o Jardim Botânico, a Biblioteca Real, o Museu Real, o Teatro São João, a Imprensa Régia, permitindo o funcionamento de indústrias, a existência de jornais, gráficas e cursos superiores. Digno de menção é o interesse de Dom João VI em trazer a principal biblioteca de Portugal para a colônia. As bibliotecas enquanto coleção de livros e manuscritos raros conferiam prestígio e poder aos monarcas, possuindo o significado simbólico de representar a totalidade do conhecimento humano existente. A imagem do rei estava ligada à sua biblioteca (EL FAR, 2006: p.17). Nesse sentido, podemos notar que a existência de uma biblioteca agrega valor à imagem e identidade de seu dono demonstrando seu conhecimento e erudição.

Aconselhado pelo Conde da Barca, Dom João promove a vinda da Missão Francesa em 1816. Conduzida por Joachim Lebreton, chegam ao Brasil os pintores Nicolas-Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, os escultores Auguste Taunay, Marc e Zéphyrin Ferrez e o arquiteto Grandjean de Montigny, além do engenheiro Pierre Dillon e do gravador Simon Pradier.

A abertura dos portos permite a entrada e permanência de estrangeiros, além de proporcionar um aumento significativo no movimento da região portuária: a cidade passa a receber mercadorias e artigos de luxo de procedência francesa e inglesa, pondo fim à Lei da Pragmática, que imperava desde o século XVIII. A Lei da Pragmática, criada em 1749, condenava o uso de vestimentas consideradas luxuosas, gastos com festas e funerais pomposos, adornos em coches, também condenando a arquitetura requintada e objetos ligados a ela. De acordo com o historiador Nireu Cavalcanti, esta lei é responsável pela falta de monumentalidade das construções

erigidas no Rio de Janeiro ao longo do século XVIII (CAVALCANTI, 2004: p.94). Por esse motivo grande parte das edificações construídas na cidade constituía-se de casas térreas e uma parte de sobrados de dois a quatro andares (Idem: p.73).

Com todas essas mudanças, não seria estranho observar um aumento da população. De acordo com o historiador Jaime Benchimol: “A instalação da corte rompeu o equilíbrio da cidade. Em menos de duas décadas, sua população duplicou, alcançando aproximadamente 100 mil habitantes em 1822, e 135 mil, em 1840” (2010: p.164). Este crescimento foi gerado por uma migração interna para a capital assim como a vinda de imigrantes estrangeiros.

2.1 A influência estrangeira: franceses e ingleses

Com a abertura dos portos, permitindo a afluência de estrangeiros ao Brasil e a vinda da Missão Francesa, começa a se construir um terreno bastante permeável às influências culturais vindas do exterior. A influência da Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada somente em 1826, foi determinante para o estabelecimento do ensino artístico, fornecendo uma formação técnica aprimorada que se distanciava do aprendizado empírico vigente no período colonial. O sistema acadêmico vai fornecer um ensino que se apoia nos preceitos do classicismo e na compreensão da arte como representação do belo ideal, a valorização de temas nobres na pintura histórica e na preferência por técnicas tradicionais como a pintura a óleo e o mármore e o bronze no caso da escultura (PEREIRA, 2008: p.15). A Academia dá início a uma influência cultural duradoura entre o Brasil e a França (CARELLI, 1994: p.60). O padrão de comportamento passa a se espelhar em moldes europeus. Este fato repercute ao longo do século XIX na questão do gosto, do comportamento e das escolhas artísticas, no pensamento e na filosofia, influenciando até a forma de alteração do espaço urbano. De acordo com Marize Malta:

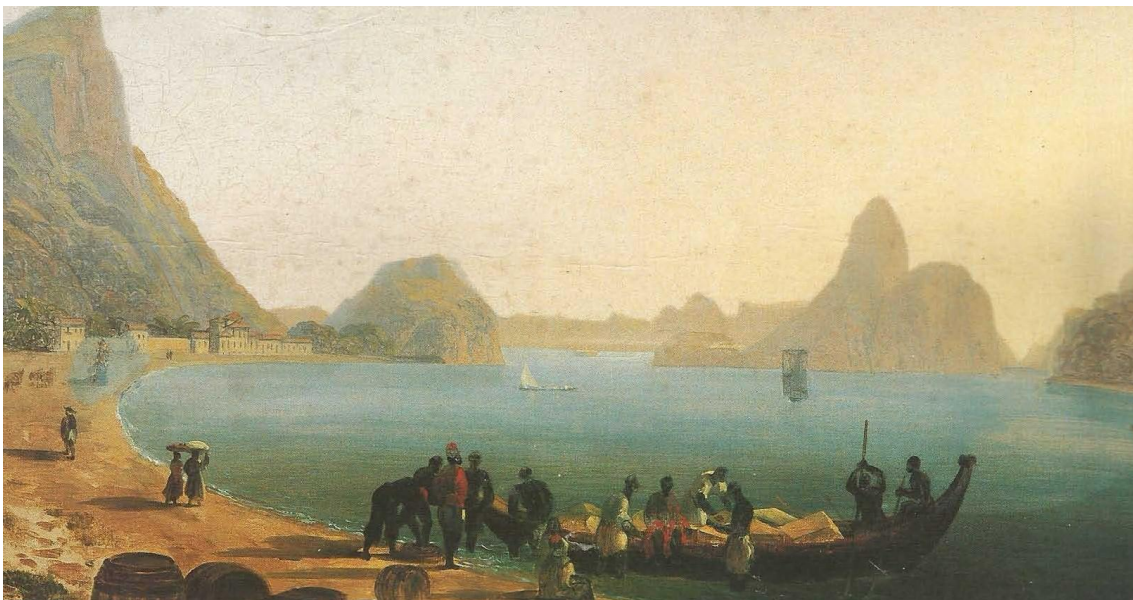
O século XIX não foi apenas uma época de maior circulação de bens de consumo e de imagens pictóricas no mundo ocidental, incluindo o Brasil. Aqui ainda se ampliou o contato com países além-Portugal, seja por significativa quantidade de viagens, viajantes, imigrantes, seja pelas suas mercadorias, seja pelas suas instituições e empresas. Afora as imagens estrangeiras, alargou-se a disseminação de ideários europeus não-lusos e sem o intermédio da Coroa portuguesa. O Império do Brasil, por meio de sua elite, buscava se adequar aos pensamentos hegemônicos das elites inglesa e

francesa, julgados os mais avançados e refinados (MALTA, 2011: p.22).

Na primeira metade do século XIX é marcante a presença na cidade de artistas viajantes, muitos deles fazendo parte de expedições científicas, contribuindo para a formação de uma iconografia da cidade e seus arredores.

É o caso de artistas como Charles Landseer⁶⁸, Thomas Ender (Figura 1), Henry Chamberlain e Nicola A. Fachinetti, Marc Ferrez, Rugendas entre outros (MAUAD, 2001: p.190). Para Mário Carelli, “o pintor viajante é também geógrafo, naturalista e mesmo historiador” (1994: p.73). De acordo com o autor, o artista viajante se concentra nos aspectos documentais da imagem, distanciando-se do romantismo. É o

Figura 1: Vista da Enseada de Botafogo. Thomas Ender, 1817-1818.



Fonte: Coleção Geyer, Museu Imperial.

caso do francês Hercule Florence, recrutado como desenhista na expedição do Barão de Langsdorff⁶⁹, para substituir Rugendas⁷⁰. Hercule Florence elabora através de seus cadernos de desenho uma observação e representação minuciosa do cotidiano da viagem, contribuindo para uma memória da paisagem, de costumes e usos de tribos

⁶⁸ Charles Landseer fazia parte da Missão de Charles Stuart que partiu da Inglaterra para o Rio de Janeiro em 1825. O motivo principal da vinda de Stuart se referia a negociações entre Portugal e Inglaterra em relação ao reconhecimento de Dom Pedro I como imperador do Brasil independente (BETHEL, 2010: p.12).

⁶⁹ A expedição do Barão de Langsdorff, naturalista russo, durou oito anos (1821–1829), percorrendo o rio Tietê até o rio Amazonas. Depois de uma etapa na província de São Paulo, começa em junho de 1826 a viagem fluvial que parte de Cuiabá no Mato Grosso até o rio Amazonas (CARELLI, 1999).

⁷⁰ O alemão Johann Moritz Rugendas era desenhista titular na expedição de Langsdorff.

indígenas, hoje desaparecidas (CARELLI, 1994: p.95). A literatura de Ferdinand Denis, considerado o primeiro “brasilianista” a iniciar estudos portugueses e brasileiros na França, evoca os estados de alma do viajante romântico: exalta as belezas naturais, as florestas, a visão da baía de Guanabara e o exotismo da presença africana (Ibidem: p.61). Sua narrativa vai influenciar o discurso literário no romantismo brasileiro, especialmente José de Alencar. O movimento romântico construindo uma tradução da realidade brasileira permitiu o estabelecimento de símbolos e mitos capazes de definir o nacionalismo (Ibidem: p.145). O romantismo também corresponde aos anseios de mudanças sociais: a absorção da obra de Victor Hugo para o contexto da literatura brasileira se concentra na temática da abolição da escravatura. A poesia de Castro Alves transforma o negro escravo em herói, sua poesia é um discurso em defesa da abolição (Ibidem: p.146).

A vinda da Biblioteca Real para o Rio de Janeiro promoveu uma crescente valorização da cultura impressa, atraindo a atenção de livreiros e tipógrafos estrangeiros. É o caso de Pierre Plancher, Eduardo Laemmert e mais tarde Baptiste Louis Garnier. A Livraria E.&H.Laemmert, Mercadores de Livros e de Música, fundada em 1838, privilegia a confecção de volumes com ilustrações, encadernados de forma luxuosa, passando mais tarde a publicar o Almanak Laemmert, responsável pela divulgação de informações comerciais (EL FAR, 2006: p.19). A Livraria Garnier, filial de uma conhecida livraria em Paris, foi fundada no Rio de Janeiro em 1844. Localizada na Rua do Ouvidor, foi responsável pela difusão da literatura francesa. Nos fins de tarde reunia escritores, intelectuais e jornalistas como Rui Barbosa, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo que frequentavam a Garnier, onde se encontravam em busca de novidades literárias vindas da França (Idem: p.22).

Em meados do século XIX viviam também muitos franceses trabalhando como artistas, professores, comerciantes e impressores, tentando a sorte num país que ensaiava os primeiros passos como nação independente, além de atender as necessidades de refinamento de uma aristocracia ávida de novidades (TURAZZI, 2003: p.15). A presença de emigrados franceses no Brasil se concentra nas grandes cidades: no Rio de Janeiro além de professores de música e francês, são cozinheiros, padeiros, ourives, modistas e alfaiates (CARELLI, 1999: p.130). A influência estrangeira também afeta os hábitos, a linguagem e a alimentação, inserindo-se no

cotidiano. Em “*Senhora*”⁷¹, romance de José de Alencar, o personagem Seixas é convidado para a merenda da tarde:

O criado abriu com estrépito a porta da sala de jantar, como para advertir de sua entrada; e disse aportuguesando o termo inglês *luncheon* segundo o costume geral:

- O lanche está pronto. [...]

Frutas da estação: abacaxis, figos e laranjas seletas, rivalizando com as maçãs, peras e uvas de importação, ornavam principalmente a refeição meridiana que os costumes estrangeiros substituíram à nossa brasileira merenda da tarde, usada pelos bons avós (ALENCAR, 2011: p.172)

Observamos os costumes introduzidos pelos ingleses no cotidiano doméstico da elite da época.

Também não podemos esquecer a influência exercida pelas ideias do positivismo, que na década de 1850, passam a ser difundidas no Brasil. O positivismo, uma filosofia baseada no pensamento do filósofo Auguste Comte, discípulo de Saint Simon, contradizia a unidade filosófica entre homem e universo: sua proposta era centrada numa visão do homem separada do mundo que o cerca. O saber se especializa e se torna autônomo, distanciando-se dos fenômenos que envolvem a existência humana. Nesse sentido a ação humana é dirigida a domesticar a natureza ou mudar uma paisagem urbana, sem a preocupação com o seu entorno ou sua realidade humana e social (PEREIRA, 2010: p.148). Os médicos e engenheiros, “investidos da missão de salvar a nação” (CARELLI, 1994: p.150), influenciados pela doutrina positivista, acreditam que as medidas de intervenção na saúde ou no espaço urbano são legítimas em função de um objetivo: o ideal de progresso e civilização.

No decorrer do século XIX, as elites encontram em Paris um modelo de civilização, o qual lhes permite se apropriar e assimilar uma cultura que era a representação do cosmopolitismo para os brasileiros: os costumes, a moda, o bom gosto e as artes vinham de Paris. José de Alencar no romance “*Senhora*”, descreve os “objetos de representação” no quarto do personagem Seixas:

Assim no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa do Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda. Ao lado da casaca estava o resto de um traje de baile, que

⁷¹ O romance “*Senhora*” teve sua primeira edição em 1875, sendo publicada em dois volumes pela editora B.L.Garnier. Dados PROENÇA, M.Cavalcanti. Introdução. In: ALENCAR, 2011: p.15.

todo ele saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claque do melhor fabricante de Paris; luvas de Jouvin cor de palha; e um par de botinas como o Campas só fazia para os seus fregueses prediletos. [...] A tábua da cômoda era verdadeiro balcão da perfumista. Aí achavam-se arranjos toda a casta de pentes e escovas, e outros utensílios no toucador de um rapaz à moda, assim como as mais finas essências francesas e inglesas, que o respectivo rótulo indicava terem saído das casas do Bernardo e do Louis (ALENCAR, 2011: p. 46).

A exportação do café e a estabilização da moeda garantiam às elites de ricos fazendeiros de café, longas estadias na capital francesa, onde podiam desfrutar das novidades da capital trazendo na bagagem toaletes, vestidos e joias. O que é manifestado com o advento da República é um “desejo de ser estrangeiros”, proclamando a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1983: p.36).

Mas existem outros motivos para viajar e sair do país nos primeiros conturbados anos da República. Aqueles que, por discordarem do governo de Floriano Peixoto e se encontram ameaçados, são forçados a escolher o exílio para a sua proteção. Em julho de 1894, Rui Barbosa e sua família se encontram na Inglaterra (MAGALHÃES, 1999: p.112). Mesmo afastado, Rui não deixa de atuar como jornalista em defesa dos revoltosos e presos políticos no Brasil, enviando artigos para o *Jornal do Comércio* no Rio de Janeiro. E como defensor dos direitos humanos está atento para o que ocorre na França.

Na virada do século, as elites brasileiras estavam de tal forma ao corrente da vida francesa que se sentiam concernidas por sua atualidade política. Assim o homem de Estado Rui Barbosa encontrava-se na Europa quando o oficial judeu Dreyfus foi condenado à deportação perpétua em dezembro de 1894. A três de fevereiro de 1895, ele escreve a ‘primeira defesa de Dreyfus’, enquanto o caso só deveria explodir com o artigo de Zola em janeiro de 1898 (CARELLI, 1994: p.193-194).

A intimidade de Rui Barbosa com a França não para por aí, chegando mesmo a intervir politicamente, discursando no Senado a favor da entrada do Brasil na Primeira Guerra (MAGALHÃES, 1999: p.206; CARELLI, 1994: p.199). Por esse motivo, em agosto de 1918, recebe de Paul Claudel, ministro da França as insígnias de Grande Oficial da Legião de Honra.

2.2 A expansão urbana

Desde a primeira metade do século XIX, a questão das reformas na cidade do Rio de Janeiro ocupou lugar central na discussão e no debate público, prolongando-se até início do século XX. O projeto (1824 a 1827) do arquiteto francês Grandjean de Montigny, que veio com a Missão Francesa em 1816, seguia o viés do embelezamento, procurando enfatizar a ligação do Paço Imperial com a Quinta da Boa Vista e, entre estes, o Campo de Santana. O radicalismo do projeto de Beaurepaire Rohan (1843), uma proposta de destruição do Morro do Castelo e de reestruturação das redes de circulação da cidade tinha o intuito de melhorar os seus fluxos de comunicação. A Comissão de Melhoramentos de André Rebouças e Auguste Glaziou (1873/1876) pensa a reforma em grande escala, enfatizando a imagem da cidade como representação e embelezamento assim como seu aspecto funcional - circulação, comunicação e reformas portuárias (PEREIRA, 2010).

No período compreendido entre 1850 e 1870 assistimos a uma expansão da ocupação urbana no território da cidade, motivada pela construção de ferrovias e instalação de bondes, o que permite a uma classe média formada por funcionários públicos e trabalhadores procurar outros bairros para moradia. Os bondes promovem a expansão da cidade em direção à região sul: no final dos anos 1850 teve início a implantação da linha de bonde a tração animal, em 1868 a linha de carris urbanos. Enquanto o trem é utilizado para transporte de carga e meio de locomoção da classe trabalhadora, os bondes atuam promovendo a mobilidade das classes mais abastadas, tornando-se elemento significativo da modernidade.

A região central da cidade já bastante populosa⁷² é onde se instala a população de baixa renda, acrescida por uma migração vinda da zona rural, imigrantes estrangeiros sem qualificação e antigos escravos. O interesse em estar próximo ao trabalho motivado pela sobrevivência e a falta de mobilidade, faz com que essa população permaneça no centro morando em casarões antigos transformados em cortiços e hospedarias baratas. João do Rio, cronista atuante na passagem do século na cidade do Rio de Janeiro, escreve em “*Sono Calmo*”⁷³:

⁷² Importante é salientar as causas do aumento progressivo da população na cidade do Rio de Janeiro, que entre 1872 a 1900 alcançou uma elevada taxa na densidade demográfica devido a movimentos de migração interna motivados pela Abolição da Escravatura (1888), pelas grandes secas do nordeste e à afluência de desmobilizados da Guerra do Paraguai e de Canudos. Somam-se a estes os imigrantes vindos de uma Europa em crise demográfica e de provisão de alimentos (ALVIM, 1998: p.222). A capital era o centro comercial, político e administrativo do país, intermediando recursos da economia cafeeira. Formava também o núcleo da maior rede ferroviária, estabelecendo redes de acesso com os estados São Paulo, Minas, estados do Sul e Mato Grosso; incluindo a navegação de cabotagem com os estados do Norte e Nordeste (SEVCENKO, 1983: p.27).

⁷³ Crônica publicada em 10/06/1904 na Gazeta de Notícias, onde recebeu o título de “O sono da miséria”.

Em cinco noites, visitando-os depressa, informou o agente, V.S. Não dá cabo deles. É por aqui na Gamboa, nas ruas centrais, nos bairros pobres. Só na Cidade Nova, que quantidade! Isso não contando com as casa particulares, em que moram vinte e mais pessoas, e não querendo falar das hospedarias só de gatunos, 'os zungas' [...]. As hospedarias baratas têm esse nome... Dorme-se até por cem réis. [...] Completamente nua, a sala podia conter trinta pessoas, à vontade, e tinha pelo menos oitenta nas velhas esteiras atiradas ao assoalho (João do RIO, 2008: p.176).

A ampliação gradativa do trabalho livre e assalariado desencadeou uma situação de transição, pois não havia vínculo empregatício fixo, nem leis trabalhistas. O trabalho assalariado ainda não estava regulamentado, ganhava-se por diárias trabalhadas. A sobrevivência constituía-se destes ganhos incertos, tornando os trabalhadores mão de obra barata para o comércio e a zona portuária (BENCHIMOL, 2010: p.172).

A partir de 1850 ocorrem vários surtos de epidemia de febre amarela, fato que se repete nas décadas seguintes. Na sequência, o cólera (1855), a tuberculose e a peste bubônica (1890) assolam a cidade. A imagem de cidade epidêmica não combinava com o interesse em receber visitantes estrangeiros. Era preciso oferecer uma imagem de credibilidade para que se pudesse atrair o capital estrangeiro e alavancar a prosperidade e progresso, para que a nação acompanhasse o mesmo ritmo da economia europeia. A intenção era atingir o mesmo patamar do mundo civilizado e se alinhar com os padrões europeus (SEVCENKO, 1983: p.29). A partir da década de sessenta do século XIX, o centro da cidade passa a contar com iluminação a gás, abastecimento de água, esgotos sanitários instalados por empresas estrangeiras. A cidade do Rio de Janeiro, capital e centro financeiro do país, tendo em vista a expansão urbana, dá continuidade à construção de aterros para aumentar o território de ocupação útil da cidade. O porto passa por reformas a partir de 1866, efetuadas pelo engenheiro André Rebouças, prevendo uma divisão em seções para abrigar atividades comerciais distintas, bem como melhoramentos na infraestrutura técnica como a implantação de guindastes para substituir a mão de obra escrava (RABHA, 2008: p.35).

Em 1874, ainda no Segundo Reinado, é constituída uma Comissão de Melhoramentos formada por um grupo de engenheiros⁷⁴, liderada pelo ministro João

⁷⁴ Importante notar que nessa época os engenheiros exerciam papel de vanguarda na sociedade, debatendo os melhoramentos na cidade, incluindo as questões de higiene e trabalhando em conjunto com

Alfredo Correia de Oliveira para estabelecer um plano de melhoramentos e reformas para a cidade. O ministro que está integrado ao Ministério do Visconde do Rio Branco, quer promover uma política em favor da renovação da capital, onde propõe o arrasamento dos morros do Castelo e Santo Antônio⁷⁵ (Idem: p.37). São apresentados relatórios e após um intenso debate sobre as questões urbanas com divulgação nos jornais da época, conclui-se que é necessário realizar uma intervenção no centro da cidade. No entanto o processo de intervenção é adiado, sendo levado a cabo somente no início do século XX. Seria necessário reunir condições políticas e firmar acordos financeiros com bancos estrangeiros, além de solucionar a questão da saúde. As más condições de higiene agravadas pela alta densidade populacional no centro da cidade, além de outros fatores, mantinha um quadro intermitente de doenças epidêmicas causando grande número de óbitos. Os higienistas⁷⁶ foram os primeiros a articular um discurso baseado em dados científicos sobre as condições de vida no Rio de Janeiro e de que forma a insalubridade facilitava a proliferação de doenças. O adiamento das decisões relativas à saúde pública se arrastou por dez anos até chegarmos ao início do século XX.

2.2.1 As reformas urbanas na passagem do século XIX para o XX

A República que havia surgido sob a inspiração das mudanças políticas ocorridas na Europa, passa a agir sob o imperativo da ideia de progresso. Era preciso oferecer uma imagem de credibilidade para que se pudesse atrair o capital estrangeiro e alavancar a prosperidade, pois a intenção era que a nação acompanhasse o mesmo ritmo da economia europeia. As ideias do positivismo haviam encontrado adeptos

o poder público, fato que podemos comparar no século XX à ação dos arquitetos como Lúcio Costa, Eduardo Affonso Reidy e Oscar Niemeyer.

⁷⁵ O projeto de João Alfredo atribuía a uma empresa particular a concessão de arrasar os morros mediante troca de privilégios. Não foi executado devido a polêmicas suscitadas e à queda do Ministério Rio Branco (RABHA, 2008: p.38).

⁷⁶ Se por um lado a ideia de que os "*morros impediam a circulação dos ventos capazes de dissolver os gases pestilentos dos pântanos*" é bastante discutível atualmente, a crítica que esses médicos fizeram em relação às más condições de higiene foram importantes no sentido de formar um ponto de partida para a ação da saúde pública no Brasil. A questão da existência de bactérias era ainda uma novidade em todo o mundo, provocando uma série de discussões e ataques da imprensa. Havia controvérsia sobre qual seria o vírus causador da febre amarela e de como seria a erradicação da doença, o que suscitou uma série de debates, impedindo a tomada de iniciativa diante de um quadro já grave. A polêmica aberta entre os médicos, higienistas e bacteriologistas se arrastou por muito tempo, agravada por uma crise política devido à passagem do regime monárquico para a República. De um lado a dificuldade de se adotar políticas públicas diante de um quadro de calamidade, e de outro o desacordo dentro da classe médica de qual seria o diagnóstico e a profilaxia. Somente a liderança de Oswaldo Cruz com uma decisão radical em relação ao combate à doença foi capaz de alterar este quadro de epidemias (BENCHIMOL, 2010: p.177).

junto à classe dos engenheiros e médicos, que por sua vez, passam a influenciar e corroborar o intervencionismo do Estado, utilizando-se de um discurso técnico para respaldar suas ações (PEREIRA, 2010, p.148). As medidas intervencionistas se baseiam num ideal de progresso, moldando novos hábitos sociais e buscando instaurar uma imagem de modernidade e civilização.

Desde o Império uma série de iniciativas aprovadas pelo poder público tinha o interesse de renovar a imagem da capital através de projetos de ajardinamento, visando "dar mais beleza e harmonia" e por outro lado, promover melhorias na infraestrutura urbana da cidade com o intuito de funcionalidade técnica. A abertura da Av. Central vem a ser um marco de embelezamento no sentido de criar um cartão postal modelar inspirado pela cartilha de Haussmann⁷⁷. É importante frisar que já havia um contexto estabelecido para tal: entre 1888 e 1906 houve um aumento de importações, ampliando a atividade portuária, transformando a cidade do Rio de Janeiro no maior centro cosmopolita da nação, em contato com a produção e comércio europeus e americanos (SEVCENKO, 1983, p.28). No entanto as ruas estreitas⁷⁸ e em declive dificultavam a ligação entre o porto, a rede ferroviária, os armazéns e os estabelecimentos comerciais no centro.

As reformas têm início em 1892 na região portuária com a eliminação de trapiches e pequenos cais de madeira para a construção de um novo cais com 3.500 km de extensão. O presidente Rodrigues Alves, vindo de uma experiência de reforma urbanista na cidade de São Paulo, dá prosseguimento à política de modernização na cidade do Rio de Janeiro. A prioridade da reforma era a criação de artérias centrais para facilitar o acesso do centro da cidade para outros bairros e o embelezamento das ruas para dar uma nova imagem à capital. Elabora um plano de ação simultânea: realizar ao mesmo tempo a modernização do porto, a reforma urbanista e o saneamento (SEVCENKO, 1998, p.22).

As três principais artérias traçavam raios de ação: a Avenida Beira Mar fazendo a ligação centro zona sul, a Avenida Mem de Sá (criada sobre o terreno do demolido

⁷⁷ A verdadeira finalidade das obras de Haussmann era tornar a cidade segura em caso de guerra civil. Ele queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris; a largura das avenidas deveria tornar tal propósito impossível. O ideal de beleza de Haussmann se consumava nas visões em perspectiva através de uma série de ruas, confirmando a tendência no século XIX de criar um objetivo artístico a partir das necessidades técnicas. As avenidas antes de serem inauguradas eram cobertas por lonas e depois descobertas como monumentos (BLAKE; FRASCINA, 1998: p.96).

⁷⁸ Quando a carga chegava à terra firme, deveria atravessar a cidade passando por vielas, dividindo espaço com veículos a tração animal. Exemplo dessa situação é a Rua da Prainha, muito estreita para suportar o escoamento do tráfego das cargas vindas do porto pelo Largo da Prainha, além do movimento cotidiano de suas casas comerciais (SEVCENKO, 1983: p.28).

Morro do Senado) fazendo o trajeto Lapa sentido zona norte até a Rua Frei Caneca e a Avenida Central, ligando a zona portuária no antigo Largo da Prainha (atual Praça Mauá) até a Rua da Ajuda (atual Cinelândia), perfazendo a extensão de dois quilômetros em linha reta. Várias outras ruas foram alargadas formando dois corredores e outras foram prolongadas para dar vazão ao tráfego, transformando o tecido urbano densamente construído. Não podemos esquecer que em curto espaço de tempo os meios de locomoção sofreram uma série de mudanças. Se em 1870 havia bondes a tração animal, carroças, coches e vitórias; estes meios de transporte logo tornam-se obsoletos sendo substituídos pelo bonde a tração elétrica e pelo automóvel na primeira década do século XX. As mudanças nas formas de mobilidade acarretaram a troca do calçamento das ruas, que havia se tornado inadequado.

Em 1903, um ano antes do início das obras para a abertura da Avenida Central, Pereira Passos, nomeado prefeito da cidade, consegue junto ao Congresso uma alteração nas leis de desapropriação⁷⁹, obtendo amplos poderes para que pudesse encaminhar as obras de demolição com rapidez (BENCHIMOL, 2010). Os terrenos foram repassados a preço valorizado a empresas que tinham interesse em construir. Não houve preocupação em realocar a população que estava sendo despejada. Com o propósito oficial de uma reforma sanitária, que já havia sido diversas vezes adiada, legitimou-se uma série de demolições de cortiços e casas de cômodos, retirando a população à força, afastando dos olhares de visitantes estrangeiros uma diversidade social que não combinava com a imagem dos cartões postais. Foram demolidas cerca de setecentas edificações para a abertura da nova avenida. O senador Rui Barbosa⁸⁰ que então fazia parte da oposição parlamentar condenou a ação, fazendo um prognóstico dos problemas que poderiam advir no futuro. Em discurso proferido no Senado em 29 de outubro de 1903 (MAGALHÃES, 1999: p.143), Rui Barbosa condena a “ditadura Passos”:

Digo que, com a faculdade de regular o policiamento, o trânsito, o armamento, o embelezamento, a irrigação, os esgotos, o calçamento e a iluminação, enfeixando nas mãos de um só homem essa autoridade, ele poderá ser senhor absoluto desta capital, um ditador insuportável, poderá criar para todos os seus habitantes uma situação

⁷⁹ A lei de novembro de 1903 permitiu que o valor do imóvel fosse baseado no valor declarado para cobrança do imposto predial, no geral subestimado pelos proprietários para burlar o fisco. Os prédios em mau estado, os quais eram a grande maioria, não receberiam indenização alguma (BENCHIMOL, 2010: p.188).

⁸⁰ Rui Barbosa havia sido eleito senador pela Bahia em dezembro de 1896 (MAGALHÃES; SENNA, 2007: p.278).

intolerável de opressão e de vexames (BARBOSA, *apud* SEVCENKO, 2010: p.71).

A demolição dos casarões provocou uma “crise de habitação”, elevando os preços dos aluguéis e da alimentação, pressionando as classes populares para os morros que eram mais próximos do centro da cidade ou forçando o deslocamento para bairros mais distantes e aumentando os custos de transporte (SEVCENKO, 1983: p.52). Observamos o caso do acampamento de ex-combatentes da Guerra de Canudos (1893-1897) somado às levas de sobreviventes da contenda que, na impossibilidade de encontrar outro local para moradia, acabou por gerar a favela⁸¹ no Morro da Providência (WISSENBACH, 1998: p.96). O material dos casarões demolidos para o alargamento de ruas no centro da cidade foi utilizado para a construção improvisada de barracos nos morros.

Observamos que o interesse do governo e das elites era atingir o mesmo patamar do “mundo civilizado”. O fato é que o interesse de “civilizar” veio sem levar em conta as condições humanas existentes de grande adensamento populacional no centro da cidade. A necessidade da reforma urbana é patente e visível, porém, não foi considerado o fato social, explicitando uma consciência do divórcio profundo na sociedade brasileira entre os grupos de camadas populares e a burguesia citadina, cosmopolita e progressista. A Revolta da Vacina⁸² acontece nesse contexto de revolta social em relação aos despejos, expropriações e demolições em massa realizadas de forma autoritária.

⁸¹ O nome “favela” refere-se ao nome de uma árvore da região de Belo Monte na Bahia, onde ficavam estacionadas as tropas do governo em Canudos (MARINS, 1998: p.141).

⁸² “Quando os jornais publicaram, no dia 9 de novembro, o esboço do decreto que ia regulamentá-la, a cidade foi paralisada pela Revolta da Vacina por mais de uma semana. Este movimento, [...] foi protagonizado por forças sociais heterogêneas, compondo-se na realidade, de duas rebeliões imbricadas: o grande motim popular contra a vacina e a outras medidas impostas em nome do ‘embelezamento’ e o ‘saneamento’ da cidade, e a insurreição militar deflagrada dias depois, com o objetivo de depor Rodrigues Alves” (BENCHIMOL, 2010: p.195). Os revoltosos amotinaram-se em trincheiras formadas a partir das valas abertas pelas demolições, usando picaretas e enxadas como armas. A resistência aumentou e só depois de dez dias o movimento foi debelado. A Revolta da Vacina foi detida à custa de forte aparato militar contando com a Guarda Nacional, os Bombeiros, o Exército, a Marinha e as tropas de São Paulo e Minas Gerais. A repressão foi cruel: os detidos foram levados para a Ilha das Cobras e despachados para o Acre com a falsa promessa de trabalho nos seringais de borracha. Oswaldo Cruz não teve condições políticas de manter a obrigatoriedade da vacina antivariólica (SEVCENKO, 1998: p.24).

A cidade se regenera e se identifica com a vida parisiense, o novo cenário exigia novos figurinos para a cidade. À autenticidade da arquitetura colonial erguida por gerações de mestres de obras sobrepõe-se o Ecletismo⁸³ dos fins da Belle Époque, adotado por arquitetos de formação acadêmica. A tradicional sobrecasaca e cartola símbolos do Império e da sociedade patriarcal são substituídos pelo paletó de

Figura 2: Avenida Central. Augusto Malta, 1906.



Fonte: Arquivo G. Ermakoff. Fundação Biblioteca Nacional.

casemira clara e chapéu de palha. O importante é ser *chic* ou ser *smart*, conforme a ocasião (SEVCENKO, 1983: p.30).

2.2.1.1 A Avenida Central e a Avenida Beira Mar

A partir de 1902, com a posse de Rodrigues Alves, as reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro tomam impulso. Com a intenção de instaurar uma nova ordem no espaço público e social da cidade, e dessa forma igualar-se às metrópoles europeias, a reforma Passos representa um projeto de embelezamento para o cenário da cidade do Rio de Janeiro, para o século que se inicia. Adotando o modelo francês de Haussmann, a Avenida Central (Figura 2) é criada nos moldes de um *boulevard* parisiense com moderno sistema de iluminação e arborização. O escritor Lima Barreto comenta sobre a rápida mudança. “De uma hora para outra a antiga cidade

⁸³ Este caráter de “faustosa cenografia enraizada no gosto pelo estranho e pelo fantástico” (FABRIS, 1990: p.133) é um dos elementos que caracteriza o ecletismo, estilo historicista que se volta para o passado acolhendo vários estilos.

desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia“. A ordem é submeter o desenho da cidade colonial com suas ruas e becos estreitos ao comando da linha reta de inspiração funcionalista. A Avenida Central, além de atender à funcionalidade urbanística, estava destinada a ser a imagem símbolo da cidade (BENCHIMOL, 2010: p.185).

É importante salientar que as reformas consolidaram um reordenamento na ocupação urbana do Rio de Janeiro. No início do século XIX, a cidade havia se expandido em direção à região Norte, fato influenciado pela escolha de Dom João VI de morar na quinta da Boa Vista em São Cristóvão. A partir da segunda metade do século este quadro se transforma, quando o vetor sul passa a ser privilegiado: a introdução dos bondes que fazem o trajeto para a região sul atendem os bairros das classes mais abastadas, a exemplo de Botafogo, enquanto que os trens que se dirigem para a região norte fazem o trajeto para os bairros mais humildes (PEREIRA, 1996: p.222).

É oportuno lembrar que o Passeio Público, projetado pelo Mestre Valentim, e inaugurado em 1783 na cidade do Rio de Janeiro, foi o primeiro espaço público construído na cidade privilegiando a contemplação da natureza. Observamos a influência do espírito romântico onde a natureza passa a ser percebida com os sentidos e transformada para a existência humana (POLLIZO, 2010). A orla marítima da Baía da Guanabara na primeira metade do século XIX era ocupada por chácaras pertencentes a estrangeiros e aristocratas que residiam desde os tempos de Dom João VI (MARINS, 1998: p.146). A partir de 1850, a fachada marítima ganha importância nos projetos para a capital, passando a se valorizar os bairros à beira mar, provendo-os com serviços urbanos como bondes a tração animal e iluminação a gás. Os bairros da Glória, Catete e Botafogo tornam-se lugares privilegiados para a contemplação e fruição estética da paisagem (PEREIRA, 2010). Em 1869, o Conde de Gobineau, ministro da França em estadia no Rio de Janeiro, relata em correspondência a aversão que sente pela cidade: o clima não lhe agrada, os insetos o aborrecem, porém não se furta a elogiar o bairro onde se hospeda, comparando-o à França.

É no Catete, uma espécie de *Champs-Élysées* do Rio. Todo esse bairro é maravilhoso, alegre, delicioso; as casas mais bonitas, em geral de um só pavimento, raramente dois, têm jardins de extrema elegância em meio a largas e bonitas ruas; todos utilizam os bondes

nos trilhos; atravessa-se a cidade por oito centavos. Os bondes foram instalados há três meses (RAEDERS, 1997: p.21).

A abertura da Avenida Beira Mar (Figura 3), assentada sobre o aterro resultante do desmonte do Morro do Senado e de parte do Morro de Santo Antônio vem afirmar a vocação balneária da cidade do Rio de Janeiro (CHAGASTELLES, 2011: p.80). No

Figura 3: Av. Beira Mar. Marc Ferrez, 1906.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

contexto das reformas urbanas a Avenida Beira Mar constitui-se como um elemento de ligação entre o centro e os bairros urbanizados da zona sul, desafogando o tráfego existente (BENCHIMOL, 2010: p.186) e dando impulso à ocupação da orla marítima até Copacabana. O projeto de embelezamento da orla ignorou a vegetação nativa de restinga e mangue (CHAGASTELLES, 2011), criando em seu lugar uma arborização com plantio de árvores a intervalos regulares ao lado de jardins de traçado geometrizante, característica dos jardins franceses. Os jardins foram adornados por esculturas que lembram a cidade de Paris (MARINS, 1998: p.146). O traçado da avenida regularizou o contorno orgânico da orla litorânea, assumindo um trajeto de linhas retas ou curvas, construindo uma “nova” natureza para a observação da Baía de Guanabara e seu entorno. A iluminação das praias permitia o desfrute da cidade à noite e convidava a passeios pela praia de Botafogo e Flamengo.

Rui Barbosa chegou a morar na Praia do Flamengo, no antigo número 14, numa residência alugada, próxima à atual Rua do Russel, no período de 1884 até 1894. Sua esposa apreciava os banhos de mar, mas Rui preferia os passeios à orla e frequentar o Palácio do Catete, onde residia seu amigo Rodolfo Dantas (BANDEIRA, 1960: p.17). É desse período a criação do Clube de Regatas do Flamengo⁸⁴ que sucedeu à construção do Pavilhão de Regatas em Botafogo, fazendo das praias o foco principal de lazer da cidade do Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1998: p.571). Palacetes construídos mais tarde como o Castelinho do Flamengo⁸⁵, o Palacete Seabra⁸⁶ e o Residencial Theiler⁸⁷, representam a mudança da emergente classe burguesa para os bairros do Catete e Flamengo. O ideal de embelezamento do projeto de modernização deseja para a residência das famílias burguesas um “cenário para o espetáculo da vida cotidiana” (CHAGASTELLES, 2011: p.81).

2.3. Modos de morar na cidade

Chegando ao Rio de Janeiro, Dom João VI passa a residir em São Cristovão, na Quinta da Boa Vista, enquanto sua esposa Carlota Joaquina escolhe uma chácara na região de Botafogo para morar. A cidade se expande em direção ao norte e oeste a partir do bairro de São Cristovão até o Alto da Boa Vista (CAVALCANTI, 2010, p.74). No sentido da região Sul, ainda pouco povoada, se instalam as famílias mais abastadas, principalmente fazendeiros de café, nos bairros da Glória, Catete e Flamengo (PEREIRA, 2010: p.96). Mas que cidade o príncipe regente encontrou

⁸⁴ O Club de Regatas Flamengo foi criado em 1895 e o Club de Regatas Botafogo em julho de 1894.

Dados em <http://www.flamengo.com.br/site/conteudo/detalhe/13/a-fundacao>
<http://www.botafogo.com.br/historia.php?cat=o clube>

⁸⁵ O “Castelinho do Flamengo” se localiza na esquina da Rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Hoje abrigando o Centro Cultural Municipal Oduvaldo Viana Filho, o Castelinho cria um ruído dissonante no conjunto de edifícios da Praia do Flamengo, sonoridade de um estilo eclético que nos remete à antiga situação geográfica da Avenida Beira Mar, onde foram construídos palacetes em frente à praia. O projeto original foi assinado pelo arquiteto italiano Gino Copede em 1916, mas foi executado por Francisco dos Santos e concluído em 1918. A edificação foi construída para servir de residência para a família do português Joaquim Silva Cardoso, dono da Construtora Silva Cardoso, uma das mais prósperas do Rio e responsável pela edificação de vários palacetes ecléticos.

⁸⁶ O Palacete Seabra localizado na Praia do Flamengo, 314, hoje abriga a Casa de Cultura Julieta de Serpa. Construído em 1920 em estilo neoclássico francês de acordo com projeto de arquiteto francês com acompanhamento de Júlio de Moraes Júnior. As peças de acabamento e decoração foram trazidas da França. Seu tombamento ocorreu somente em 1997 (CZAJKOWSKI, 2000; FAJARDO, 2014).

⁸⁷ O Residencial Eduardo Otto Theiler situado na Avenida Oswaldo Cruz, 4, conhecido como “Castelinho Francês”, projetado por Heitor de Mello em 1913 para ser a residência da família Theiler. Construído em estilo eclético na vertente do renascimento francês (CZAJKOWSKI, 2000). Esta edificação foi tombada pelo patrimônio em 1985. Atualmente assume função residencial e foi subdividido em quatro pequenos apartamentos (LADEIRA, 2011).

Figura 4: Cidade do Rio de Janeiro. Thomas Ender, 1817-1818.



quando chegou em 1808 no Rio de Janeiro? Como moravam seus habitantes no início do século XIX?

A cidade colonial apresentava certa homogeneidade no casario urbano (Figura 4), sendo que mais da metade das edificações, cerca de 65%, era constituída de casas de um andar, construídas com materiais disponíveis à época, como barro, madeiras ou pedra (ALGRANTI, 1997: p.90; CAVALCANTI, 2004: p.267). As ruas eram estreitas e tortuosas. A maioria dos sobrados se concentrava na região da Candelária onde estavam edificações mais importantes como o Paço Imperial e o Cais Pharoux, ponto de desembarque de passageiros e de cargas. Também na região central se encontravam grande número de estabelecimentos comerciais e edifícios relacionados ao comércio, como a Alfândega e suas docas além de velhas barracas de madeira na Praia do Peixe (PESSOA, 2011: p.5). Pequenos negociantes usavam sua moradia para trabalhar, portanto, existiam muitos estabelecimentos mistos. De acordo com as ordenações do Reino que estabeleciam regras para a construção, as edificações deveriam ocupar terrenos contíguos de formato longitudinal, devendo ser construídas sobre o alinhamento das vias públicas e contidas nos limites do lote. Eram proibidas janelas nas laterais ou terraços que devassassem a privacidade dos vizinhos (CAVALCANTI, 2004: p.339; REIS FILHO, 2013: p.22).

Enquanto as casas mais humildes consistiam em casas térreas com um ou dois cômodos, as casas de famílias de posses dispunham de mais aposentos. Na frente da residência se localizava a sala, com janelas para a rua. Os demais cômodos tinham acesso por um corredor, onde se encontravam os quartos sem janelas, chamados

alcovas. No final do corredor instalavam-se a cozinha e o alpendre. Nos fundos encontravam-se o quintal com áreas de jardim, pomar e horta para subsistência da família: era o principal ambiente de convívio da casa e lugar para as lides domésticas (ALGRANTI, 1997: p.99). Os sobrados permitiam ao morador a separação das suas atividades: a loja ou escritório localizava-se no primeiro pavimento. No segundo andar ficavam a sala e os quartos e no último pavimento a cozinha, sendo destinado o sótão como abrigo para os escravos (Idem, p.101). De acordo com Nireu Cavalcanti, também existiam próximos à região central residências mais abastadas, cerca de cento e quinze chácaras, com pastagens e local para guarda de veículos à tração animal.

As chácaras em geral eram utilizadas por seus proprietários como segunda moradia, uma forma de demonstrar sua inclusão nas classes superiores. Se o nascimento não lhes assegurava o acesso, o dinheiro permitia que construíssem o *modus vivendi* da fidalguia ou da nobreza. Assim, possuíam sobrados apalaciados na cidade e casas “nobres” no campo. Deslocavam-se de uma moradia a outra em seus veículos adornados, conduzidos por criados decentemente vestidos, como era próprio a quem podia levar vida de nobreza (CAVALCANTI, 2004: p.271).

O crescimento da demanda por moradia a partir da instalação da Família Real na cidade vem a ocasionar a retaliação do terreno dessas chácaras para se transformarem em lotes para construção (Idem: p.272). A partir da vinda da Corte ao Brasil, as construções começam a seguir padrões europeus incorporando novos elementos e pondo fim a elementos arquitetônicos coloniais como as gelosias⁸⁸ e muxarabis⁸⁹ (ALGRANTI, 1997: p.97). O edital da Polícia da Corte, de 11 de junho de 1809, decretou a retirada das gelosias ou rótulas, consideradas pouco civilizadas e prejudiciais à saúde pública (CAVALCANTI, 2004: p.293). As casas antes providas de escasso mobiliário, característica do período colonial, passam a incluir peças importadas como biombos, etagères⁹⁰ e instrumentos musicais. A moradia e os modos de morar passam por transformações recebendo influência significativa da arquitetura neoclássica: a residência passa a se distanciar da rua e conta com a presença de um jardim que antecede e ornamenta a casa. A edificação passa a manter um recuo em

⁸⁸ As gelosias ou rótulas possuíam treliça de madeira. Eram colocadas nas portas e janelas, permitindo o arejamento e escondendo o que se passava dentro dos lares (ALGRANTI, 1997: p.97).

⁸⁹ Muxarabi: sacadas que permitiam que os moradores pudessem ver o que se passava nas ruas, sem ser vistos. Arquitetura de influência árabe, o objetivo era resguardar as mulheres dos olhares (RAPHAEL, 2009).

⁹⁰ Peça de mobiliário provida de prateleiras para acolher peças ornamentais ou utilitárias.

relação a suas laterais constituindo um corpus central, contrastando com a cidade colonial onde as casas e sobrados eram construídos sobre os limites dos terrenos. De acordo com Aragão:

A meio caminho do campo a residência semi-urbana era quase sempre térrea (ou assobradada) e construída, da mesma forma, com os materiais disponíveis no entorno. Contava com horta, pomar e jardim, situando-se na maioria das vezes nas proximidades de um rio, riacho ou córrego d'água. Com frutas, verduras, água e capim para os animais, a residência semi-urbana compunha uma estrutura mais auto-suficiente que a urbana. Os cômodos internos eram melhor ventilados e iluminados, uma vez que a construção estava isolada no terreno (ARAGÃO, 2008: p.152).

Este tipo de ocupação do terreno caracteriza a construção das chácaras, habitações de uma elite mais abastada de comerciantes e aristocratas que decidem se afastar das mazelas do centro do Rio de Janeiro: o calor, as doenças, a falta d'água e o burburinho intermitente, buscando o conforto das áreas rurais (REIS FILHO, 2013: p.30). Muitos moradores estrangeiros escolhem a região de Laranjeiras e Botafogo⁹¹ para morar, especialmente os ingleses que trouxeram formas de construir e estabelecer uma área ajardinada ao redor da residência.

2.3.1 A residência como imagem e aparência

É importante refletirmos acerca da distinção entre público e privado no universo das maneiras de morar. Essa distinção dificilmente se aplica ao período colonial, onde o espaço do domicílio reunia tanto as pessoas da família como agregados, escravos e parentes próximos, ou casas onde moravam padres com suas escravas e afilhados, ou comerciantes com seus empregados, o que resulta numa multiplicidade de formas de convívio na habitação e maneiras diferentes de ocupar este espaço (ALGRANTI, 1997: p.89). Os ambientes no interior da moradia nem sempre estavam delimitados, podendo servir a diferentes funções. Percebemos que a ideia de privacidade ainda não estava construída nos moldes que conhecemos atualmente. E esta passa a se construir e se afirmar ao longo do século XIX.

A partir de meados deste século, a casa passa a ser o território privilegiado onde as classes burguesas exibem sua condição civilizada de ser e estar no mundo. A casa não é somente abrigo, ela passa a constituir elemento de representação social e

⁹¹ A região de Laranjeiras e Botafogo eram no início do século XIX, ocupadas por fazendas e chácaras.

individual, conferindo valor à intimidade do indivíduo e de sua família. A residência de elite consagra-se como cenário da aparência, assumindo um sinal de status para o morador. A incorporação do hábito de reuniões sociais transformou a casa em palco onde personagens se apresentam para a sociedade. Os ambientes domésticos e a decoração da casa oitocentista passaram a desempenhar elemento ativo de significação na construção de identidades socioculturais (MALTA, 2011). A preocupação com a aparência passa a exigir um detalhamento visual na decoração cada vez maior: ganha espaço a ornamentação excessiva sucedendo à simplicidade do início do século. Lima Barreto, no romance “*Triste Fim de Policarpo Quaresma*”⁹², descreve o ambiente da casa de Coleoni, personagem que reside em Botafogo:

Rico com os lucros das empreitadas de construções de prédios, viúvo, o antigo quitandeiro retirara-se dos negócios e vivia sossegado na ampla casa que ele mesmo edificara e tinha todos os remates arquitetônicos do seu gosto predileto: compoteiras na cimalha, um imenso monograma sobre a porta de entrada, dous cães de louça, nos pilares do portão de entrada e outros detalhes equivalentes. [...] No interior o capricho dominava, tudo obedecendo a uma fantasia barroca, a um ecletismo desesperador. Os móveis se amontoavam, os tapetes, as sanefas, os *bibelots* e a fantasia da filha, irregular e indisciplinada, ainda trazia mais desordem àquela coleção de cousas caras (BARRETO, 1959: p.85)

O ecletismo a que Lima se refere representava a modernidade, que estava em busca da importação do modelo europeu da mesma forma que a remodelação do espaço urbano procurou superar o passado colonial, considerado de mau gosto (FABRIS, 1990: p.136). A palavra ecletismo significa a atitude antiga de formar um todo a partir da justaposição de elementos escolhidos entre diferentes sistemas, portanto, eclética seria a arquitetura que associa num mesmo edifício, referências estilísticas de diferentes origens (CZAJKOWSKI, 2000: p.5). O autor inicia a descrição falando da fachada da residência, detalhando elementos decorativos que evidenciam o status do ocupante, como o “imenso monograma sobre a porta de entrada”. No interior da casa, o autor enumera a diversidade de móveis e objetos existentes no ambiente como um cenário de “fantasia barroca”. Enquanto o mobiliário colonial era escasso e muito simples, exceto em espaços religiosos e em poucas residências aristocráticas, o mobiliário oitocentista multiplicou-se assumindo um poder de representação até então pouco usual (MALTA, 2011: p.15). Nesse sentido, as escolhas de decoração e formas

⁹² Este romance foi publicado pela primeira vez em folhetins no Jornal do Comércio, edição da tarde em 1911.

de arranjo na residência assumem o papel de representação simbólica de um universo social, sinalizando uma identidade para o morador e sua família. Havia um desejo de demarcar um território distante do passado colonial, “optando por um afrancesamento dos modos de morar” (MALTA, 2013: p.127). Lima Barreto menciona os estrangeirismos na decoração: “Ricardo moveu-se na cadeira. Batendo com o braço num *dunkerque*, veio a atirar ao chão uma figurinha de *biscuit*, que se esfacelou em inúmeros fragmentos, quase sem ruído” (1959: p.111).

Figura 5: Residência da Família Pinto Lima. Augusto Malta, 1905.



Fonte: Portal Augusto Malta.

O morar civilizado também significava levar em conta as exigências de higiene, conforto e bem estar, nesse sentido a casa precisa receber aeração e iluminação, conforme os preceitos higienistas estabelecidos. As separações espaciais dos ambientes da residência passam a conviver com as segregações sociais para a sua circulação, assim, os empregados entravam pelos fundos enquanto os convidados eram recebidos pela frente (MALTA, 2011: p.23). Nesse sentido, os caminhos determinavam hierarquias, havia os cômodos mais importantes como as salas e quartos e os inferiores como a cozinha e as áreas de serviço. A decoração da casa oitocentista recebia revestimentos caros e importados como papéis de parede, tecidos adamascados, mobiliário e objetos decorativos (Figura 5). Apesar da grande despesa acarretada pela compra de artigos de decoração, estes não eram considerados supérfluos, mas sim, indispensáveis para a composição dos ambientes (MALTA, 2013:

p.133). A prioridade era a aparência da casa: desse modo a sua decoração agregava valor à imagem do morador e sua família, transformando-se em representação e símbolo de distinção social e cultural.

A casa enquanto representação simbólica constitui uma espacialidade visual elaborada, compondo lugares para a convivência, para a recepção, ou representação, assim, os ambientes interiores “são lugares de vida, de atividades domésticas, de sociabilidades” (MALTA, 2011: p.25). Nesse sentido o cotidiano destes ambientes se constitui a partir do espaço privado, diferenciando-se do espaço público.

Foi no século XIX, principalmente a partir da segunda metade, que a ideia de domesticidade tomou corpo no Brasil, configurando outros sentidos a casa, valorizando o intimismo, o resguardo do indivíduo e da família, propiciando construção de singularidades, identidades pessoais e uma cultura visual própria (MALTA, 2011: p.15).

O conceito de privacidade e domesticidade foi evidenciado somente a partir do século XIX, demarcando o território do interior doméstico como um espaço de refúgio e proteção. Enquanto o conceito de casa tem um sentido de intimidade próprio de um espaço privado, o conceito de museu possui uma dimensão pública. Afinal “um museu é criado para receber pessoas, transmitir conhecimentos e interagir com o público” (PONTES, 2014: p.121).

2.3.1.1 O cotidiano doméstico na residência de elite oitocentista

Para que a imagem de uma residência de elite seja mantida em seu grau de status na sociedade, esta necessita dos cuidados diários para a sua manutenção, o que vai incorrer na demanda de uma série de tarefas cotidianas. Numa sociedade que se preocupa com a aparência e com a imagem, o trabalho doméstico não seria notado, exceto por uma falta do mesmo, constituindo-se no território da quase invisibilidade, numa “zona de silêncio e de sombra” (CERTEAU, 2013: p.244). Como seria o cotidiano dos trabalhos domésticos em uma residência de elite no século XIX?

Temos a considerar que até o final da década de 1880 a sociedade dependia do trabalho escravo para a execução de trabalhos os mais diversos, assim, o mesmo ocorria no interior das residências. Lembramos também, no caso das chácaras, o quanto estas apresentavam semelhança com o meio rural, desempenhando o papel de subsistência e abastecimento ainda que parcial, ou apoio para as residências urbanas (HOMEM, 2010: p.39). Assim, pela manhã, a dona da casa passava a

supervisionar as atividades domésticas, distribuindo os afazeres entre seus escravos: desde as cozinheiras que estariam encarregadas de preparar e cozinhar os alimentos, assar os pães e broas em forno nos fundos do quintal e outros afazeres.

Contígua à cozinha, e até mesmo às acomodações reservadas às negras, a varanda tornara-se 'um precioso posto de observação para a dona de casa'. Sentada numa cadeira ou na rede instalada a um canto, ela empunhava o chicote ou a vara de marmelo enquanto supervisionava as escravas que teciam redes, bordavam e costuravam, trazendo os filhos pequenos nos balaies. Via ainda as mucamas passando roupa e amassando o pão, enquanto um moleque engraxava os sapatos, tudo isso em meio à algazarra da criançada. Um relógio de parede cronometrava as tarefas do dia a dia (HOMEM, 2010: p.43).

Do quintal com árvores frutíferas vinham os doces, marmelos, cidras e goiabas, que, depois de horas cozinhando no fogão a lenha, estariam presentes no final das refeições. As hortas as verduras e legumes também requeriam os cuidados de plantio e manutenção diária dos escravos horticultores, assim como a existência de galinheiro onde eram criados patos, frangos e perus. No interior da residência os assoalhos encerados tinham que ser raspados com areia, e, depois de retirado o pó, receber uma camada de cera (o trabalho era feito de joelhos) e só depois seriam lustrados com um pesado escovão (MALUF; MOTT, 1998: p.408). O cuidado com as roupas era um capítulo a parte, dividindo-se em diversas etapas: primeiro a roupa era fervida e deixada de molho até o dia seguinte, quando era esfregada e batida. Não esqueçamos que as roupas brancas de cama e mesa eram confeccionadas em sua maioria em algodão ou linho, tecidos pesados e de difícil manuseio. As roupas brancas recebiam anil e eram postas em quaradouros⁹³ para branquear, depois enxaguadas, torcidas e engomadas (Idem). Nas grandes cidades, esta tarefa poderia ser encomendada às lavadeiras que mantinham suas famílias com o trabalho de lavagem de roupas. Depois a tarefa era passar e em alguns casos engomar as roupas com pesados ferros de passar, alimentados com carvão à brasa⁹⁴. Os ferros elétricos só passaram a ser

⁹³ Lugar onde as lavadeiras estendem roupas para quarar, geralmente exposto ao sol. Também chamado quarador. O Dicionário Aurélio entende a palavra quaradouro ou quarar como formas vulgares de uso no Brasil e assume o vocábulo coradouro. Disponível < <http://www.dicionarioinformal.com.br/quaradouro/>, FARES, D. <http://www.recantodasletras.com.br/gramatica/2435229>. > Acesso em 23/11/2015

⁹⁴ De acordo com Fernando Cerqueira Lemos existe uma variação de ferros de passar: havia os ferros de estufa que consistiam em um conjunto de ferros utilizados rotativamente, sendo esquentados sobre uma estufa, alimentada por carvão à brasa. Os mais utilizados no cotidiano doméstico possuíam o peso de 4 quilos. Os cabos eram de ferro, obrigando a quem manuseasse a empunhá-lo com tecidos grossos. Também havia os populares ferros a carvão, onde o carvão em brasa era colocado abrindo-se a parte

comercializados nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo em 1915 (LEMOS, 2003: p.77).

Na cozinha, o fogão a lenha era o mais largamente usado no dia a dia, enquanto que a limpeza dos utensílios domésticos (panelas de barro, ferro e cobre) era feita com sabão feito em casa, o chamado “sabão de cinzas” e, se necessário, areadas com areia (MALUF; MOTT, 1998: p.412). Se a residência possuísse um fogão a gás, este permanecia a um canto da cozinha sendo pouco utilizado. No Rio de Janeiro a canalização do gás ocorreu já em meados do século XIX pela iniciativa do Barão de Mauá, enquanto que a rede elétrica chegou mais tarde, só se estabelecendo na região metropolitana a partir de 1909 (BRANDÃO, 2015: p.216-218). Vários fatores contribuíram para que utensílios como o fogão a gás demorasse a ser aceito junto ao universo doméstico. Havia uma desconfiança geral em relação ao uso do gás e da eletricidade nos domicílios: acreditava-se que o fogão a gás poderia explodir, ou causar intoxicações, enquanto que um aparelho elétrico poderia causar choques (MALUF; MOTT, 1998: p. 415). Além dessa resistência, havia o custo financeiro. O gás e a eletricidade eram mais onerosos que a lenha, além de romper com uma série de costumes e práticas do cotidiano doméstico como a forma e tempo de cozimento dos alimentos (SILVA, 2008). Na década de 10 do século XX, as companhias a gás publicavam anúncios em revistas femininas, procurando convencer as famílias a utilizar as novas tecnologias. Falando em nome do “progresso e civilização”, os anúncios ofereciam novos utensílios domésticos como o fogão a gás e panelas de ágata, combatendo o uso do fogão a lenha, considerado ultrapassado. De acordo com o historiador João Luiz Máximo da Silva, a difusão de novas práticas domésticas como o uso do fogão a gás ou elétrico está associado aos padrões urbanos de embelezamento, civilidade e progresso.

A viabilização e comercialização de uma nova tecnologia, aplicada ao trabalho doméstico e distribuída por meio de redes, trouxe um grau de dependência da casa a novas relações, que extrapolaram os antigos limites desse espaço (SILVA, 2008: p.94).

O ambiente da cozinha sofreu alterações importantes que vão desde a troca de seu revestimento interno com a utilização de azulejos e ladrilhos hidráulicos, como também a sua localização dentro da moradia. Ainda que as tarefas mais árduas da

superior da tampa. Ainda deveriam ser assoprados de vez em quando para avivar as brasas (LEMOS, 2003).

cozinha como a preparação de aves, assados e doces caseiros continuasse sendo realizada em cozinha anexa externa à residência, com a utilização do tradicional fogão a lenha, a cozinha integrou-se ao corpo principal da casa. Entre a cozinha e a sala de jantar surgiram a copa e a sala de almoço e até mesmo a sala de refeições das crianças (HOMEM, 2010: p.125).

Se até meados do século XIX, as chácaras exerciam o papel de subsistência para as famílias de posses que residiam nas cidades, com a passagem do tempo, os usos e costumes sofrem uma transformação. O volume crescente da importação proporcionado pela instalação das ferrovias e a abertura de linhas regulares de vapores entre os portos de Rio de Janeiro e Santos, permitiu a entrada de produtos estrangeiros manufaturados facilitando a distribuição de mercadorias e produtos que agora chegavam prontos para o consumo nas residências de elite. “A mercadoria passaria a chegar a casa pela entrada de serviço, trazida pelo comerciante ou produtor” (Idem: p.63). No final do século XIX, com a abolição da escravatura, as famílias mais ricas passam a contratar empregados assalariados, de preferência imigrantes europeus para exercer os trabalhos domésticos (Ibidem: p.57). No caso da residência da Rua São Clemente onde morou Rui Barbosa a partir de 1893, a maior parte dos criados era de imigrantes portugueses, sendo a governanta uma portuguesa que gerenciava os serviços domésticos.

É importante lembrar que nem todas as famílias possuíam as comodidades da rede elétrica, sendo que somente as casas de elite dispunham de rede elétrica e água encanada (MALUF; MOTT, 1998: p.403). No entanto, o uso de água encanada não encontrou pronta aceitação da população, habituada a costumes tradicionais. Em São Paulo, o serviço de águas da Cantareira chegou a demolir dois chafarizes que forneciam água à população para forçar os moradores a incorporar o uso de água encanada (Idem: p.404).

2.4. Uma chácara em Botafogo

Influenciados pela pintura romântica de paisagem, artistas escolhem a enseada de Botafogo (Figura 6) como uma das vistas mais representadas em aquarelas, pinturas e depois panoramas fotográficos. Observar e contemplar a paisagem, passear, andar a cavalo, tomar banhos de mar, passam a fazer parte de um conjunto de hábitos, sendo também uma forma de ocupação do espaço paisagístico da cidade

Figura 6: Enseada de Botafogo. Nicolau Facchinetti, 1869.



Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo.

(MAUAD, 2001: p.190; BETHEL, 2010). A parisiense Adèle Toussaint-Samson, recém-chegada ao Rio de Janeiro em 1850, descreve a paisagem num passeio ao Corcovado, que de acordo com sua narrativa, parecia ser uma das atividades de lazer existente à época⁹⁵.

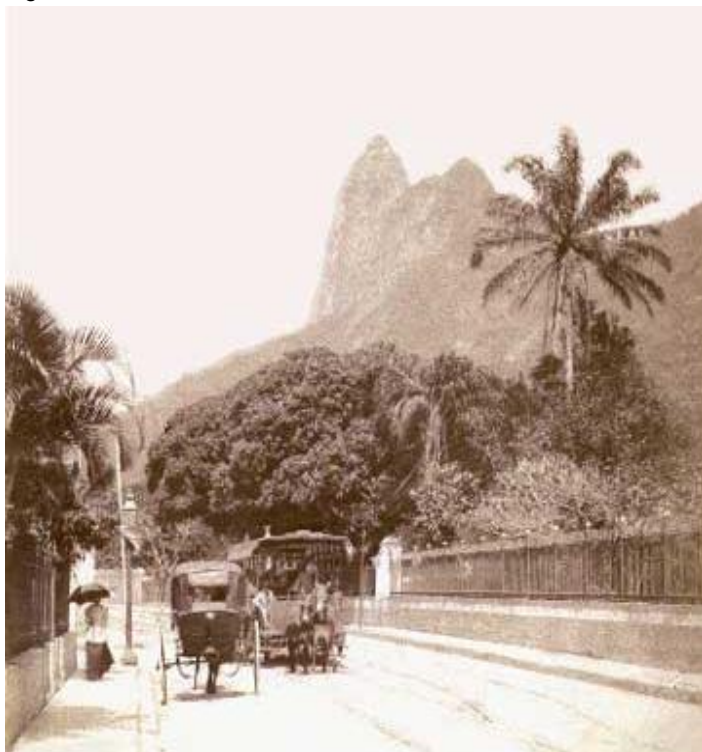
Continuemos subindo. Eis as grandes árvores que começam a aparecer: primeiro a mangueira, de copa frondosa; o tamarindeiro, a fruta-pão; depois, nos planaltos, a bananeira, de frutas substanciais e saborosas; o coqueiro, a laranjeira, que sacode sobre nós seu adereço perfumado; o cafeeiro, com suas pequenas sementes vermelhas e suas folhas de um verde escuro e lustroso; a palmeira, de um efeito tão pitoresco na paisagem brasileira; os limoeiros, os algodoeiros...que sei eu?...tudo isso se cruza, enlaça-se, emaranha-se e forma acima de sua cabeça um domo de verdor no qual os mais quentes raios do sol não conseguem penetrar (TOUSSAINT-SASSON, 2003: p.90).

Botafogo era uma região rural ocupada por fazendas e que, na metade do século XIX, com o processo de ocupação urbana, passou por um processo de divisão em lotes para a construção de chácaras. As chácaras possuíam finalidades diferentes: algumas eram voltadas para a agricultura e outras para o lazer de famílias

⁹⁵ “Mal havíamos chegado ao Rio de Janeiro e de todo lado faziam-nos esta pergunta: ‘Estiveram no Corcovado? Quando irão ao Corcovado?’ “ (TOUSSAINT-SAMSON, 2003: p.87).

aristocráticas que residiam na cidade (PESSOA, 2010: p.3). Podemos notar uma influência clara dos ingleses que haviam se estabelecido na cidade e possuíam a sua casa de campo⁹⁶, trazendo o gosto e a moda dos jardins. A partir de 1839, a ocupação residencial da região é favorecida com a implantação de serviço de transporte, o “omnibus”⁹⁷ que passa a fazer a ligação do centro da cidade até Botafogo (Idem: p.5). Famílias abastadas que desejam se afastar da região central, populosa e sujeita a doenças, passam a encontrar na região aprazível de Botafogo um atrativo para morar.

Figura 7: Rua São Clemente, 1893-1894.



A Rua São Clemente (Figura 7) fora aberta no século XVII com a intenção de ligar a praia de Botafogo à casa da fazenda do vigário-geral Dom Clemente Martins de Mattos, que possuía uma grande propriedade na região (REIS, 2011: p.15). Com a passagem do tempo, o vale de Botafogo que pertencia a uma antiga sesmaria foi desmembrado em diversas fazendas e chácaras. No final da década de 1840, o Conselheiro José Bernardo de Figueiredo abre ruas para loteamento residencial em

⁹⁶ Homens abastados da Inglaterra do século XVIII, não se interessavam mais por palácios, mas sim por *country houses*, que eram construídas de acordo com as leis da arquitetura clássica, considerada modelo de bom gosto (NUNES, 2004: p.5).

⁹⁷ O omnibus era um veículo de quatro rodas e dois pavimentos, pintado de vermelho e puxado por uma parrelha de burros que permaneceu em circulação até 1871, quando foi substituído pelo bonde.

<http://www.casadorio.com.br/sites/default/files/pdf/Dilig%C3%A2ncias,%20%C3%B4nibus%20e%20g%C3%B4ndolas.pdf>

terreno pertencente a sua extensa chácara. Um dos lotes, com a frente voltada para a Rua São Clemente e aos fundos para a travessa da Viscondessa, atual Rua Assunção, foi adquirido pelo comerciante português Bernardo Casimiro de Freitas (PESSOA, 2010: p.7). Ao tomar posse do terreno, Bernardo, futuro Barão da Lagoa, decide demolir as antigas benfeitorias existentes, construindo uma casa no centro do terreno e colocando no frontão o ano em que a residência foi edificada, 1850 (Idem: p.8). A construção se limitava a um sobrado parcial, com porão alto, exibindo um afastamento da rua, além de possuir um jardim antecedendo a residência. Por outro lado, não podemos esquecer que a casa possuía características de uma chácara, com jardim na frente e nos fundos. De acordo com Cláudia Reis, o jardim que hoje conhecemos tem origem na configuração traçada na época do Barão da Lagoa:

Entre a rua e propriedade, separadas por um simples gradil, começava um jardim de desenho romântico, que se prolongava pelas alamedas laterais, com grandes canteiros, e que se estendia até o final do terreno, no limite da atual Rua Assunção (REIS, 2011: p.115).

A configuração visual do jardim apresenta um traçado geométrico, característico dos jardins franceses, especialmente nos fundos do terreno, com a divisão em grandes canteiros e um caminho central apresentando uma pérgula⁹⁸ de ferro com parreiral, presente até os dias atuais. Posteriormente foi construído um compartimento ao lado direito da residência em forma de sobrado unindo a casa através de um passadiço⁹⁹: a intenção era facilitar o trajeto entre a casa e as dependências de serviços domésticos, em especial o trânsito e guarda dos coches, no térreo, e a passagem dos alimentos da cozinha para as salas de refeição (PESSOA, 2011: p.14). Também foram construídos habitações para abrigar animais e coches nos fundos da casa.

Em 1870, a residência é adquirida em leilão pelo português Albino de Oliveira Guimarães. A região de Botafogo torna-se um atrativo para a ocupação urbana: os lotes são subdivididos, novas ruas são traçadas e as antigas chácaras são substituídas por palacetes e solares (PEREIRA, 1996, p.97). É nesse contexto que Albino decide morar em Botafogo e procede a uma grande reforma investindo a propriedade de elementos decorativos típicos do nascente ecletismo. Seu desejo é

⁹⁸ A pérgula é uma espécie de galeria, passeio ou abrigo em jardins feito de duas séries de colunas paralelas e que serve de suporte a trepadeiras. Este tipo de passagem foi muito usada em construções na Antiguidade, possuindo origem romana (TSCHOEKE, 2014: p.1).

⁹⁹ Corredor ou passagem suspensa (RAPHAEL, 2009).

transformar a antiga chácara num palacete. O eclecismo na arquitetura combinava ingredientes do exotismo e da modernidade, formas evocativas de lugares e hábitos distantes. Na sua composição construtiva, utilizava materiais estruturais e decorativos de produção industrial como o ferro fundido (DEL BRENNNA, 1987: p.36). As reformas alteram principalmente a fachada frontal do palacete: incluem a colocação de uma varanda na parte frontal acessada por escadas nas laterais guarnecidas por gradil¹⁰⁰ em ferro trabalhado, colocação de duas estátuas de leões em ferro fundido, ornatos formando arabescos em estuque no alto das portas e janelas e uma esfera armilar no frontão da residência (MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, 2014: p.36). O jardim recebe atenção especial e passa por alterações. O quiosque para banhos que se encontra na parte posterior da casa foi instalado nesta época: foi colocado sobre uma ilha artificial com espelho d'água ao redor (TERRA, 2013: p.131). O antigo passadiço, herança colonial, foi removido dando lugar a um prolongamento do sobrado e corredor avarandado¹⁰¹, facilitando a infraestrutura dos serviços domésticos, permitindo assim a circulação dos criados para levar as peças do serviço de jantar¹⁰² e os alimentos para a composição da mesa. A fachada posterior deste prolongamento recebeu também uma varanda que se comunica com a Sala de Jantar, oferecendo uma vista paisagística do jardim. A varanda possui arremate em lambrequim¹⁰³ com rendilhado metálico.

A jardinagem, uma moda importada da Inglaterra¹⁰⁴, torna-se símbolo de distinção e identidade social entre as classes mais abastadas (THOMPSON, 2001: p.28). De acordo com Pessoa, é na década de 1870 que se consolida a “cultura do jardim” e a ampliação da oferta de serviços e produtos (2012: p.3). O cultivo de plantas e jardins assim como o desfrute do tempo passado ao ar livre está associado à ideia de lazer (BLAKE; FRASCINA, 1998), adquirindo um sentido humano quando é

¹⁰⁰ Produtos pré-fabricados em ferro como varandas, gradis e portões eram encomendados por meio de catálogos de fabricantes ingleses, sendo acrescentadas às habitações (SÁ, 2004: p.37).

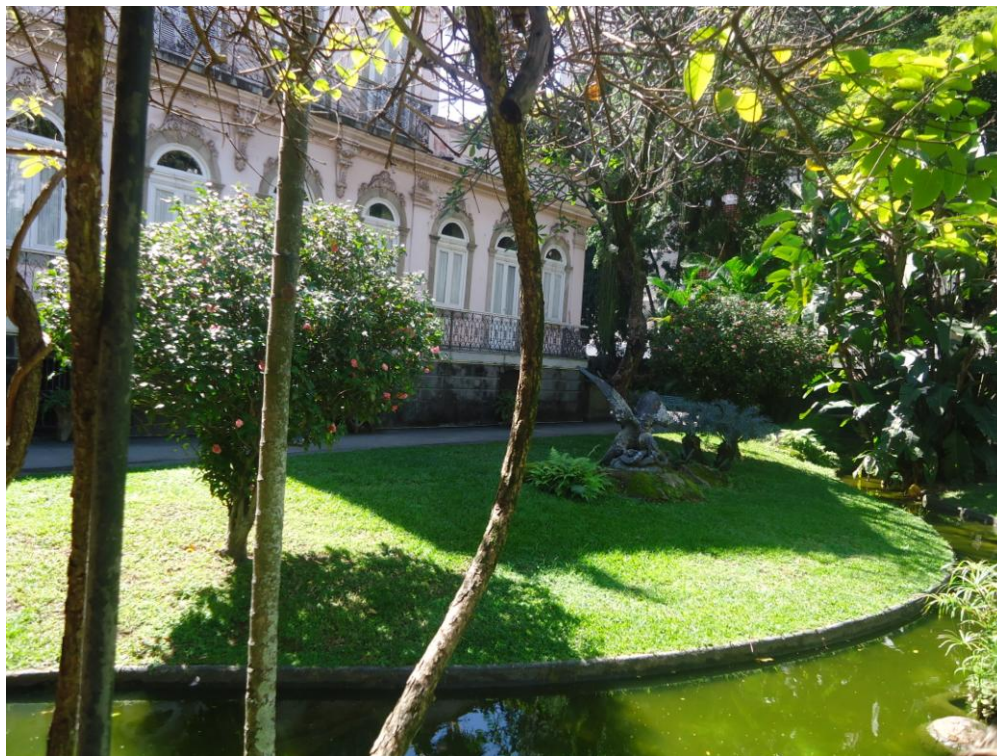
¹⁰¹ Esse prolongamento deu origem à atual Sala de Almoço que faz a ligação entre a Copa, porta de entrada dos serviços domésticos e a Sala de Jantar, ambiente utilizado em ocasiões especiais.

¹⁰² Para a composição do mobiliário de serviço de mesa de elite no século XIX era necessário um grande arsenal de objetos: toalhas e guardanapos, pratos diversos, pratarias, talheres, copos e taças, decoração floral ou de frutas, além das travessas com os alimentos preparados e bebidas (desde a entrada até a sobremesa), demandando uma necessidade de troca de utensílios e constante de circulação dos criados (HEUGEL, 2006: p.10).

¹⁰³ Lambrequim: Ornato de madeira ou ferro característico do século XIX, que compunha um rendilhado na parte frontal dos telhados dos Chalés (RAPHAEL, 2009).

¹⁰⁴ A jardinagem assim como a floricultura tornou-se uma atividade comercial no século XIX, possibilitada pela construção de estufas de vidro com estruturas metálicas para o cultivo de flores (THOMPSON, 2001: p.31). Rui Barbosa chegou a instalar uma estufa de vidro nos fundos do jardim, porém, após sua morte, esta foi desmontada e entregue para uma amiga de Maria Augusta (REIS, 2011: p.28).

Figura 8: Jardim na fachada do Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

estabelecido um vínculo afetivo entre o morador e as flores (ARAGÃO, 2012). A preocupação de Albino demonstra uma busca de distinção e prestígio social típica da elite da época. A decoração e o embelezamento da fachada e do jardim (Figura 8) ganham um caráter de cenografia, definindo a afirmação de um lugar social.

O partido arquitetônico considerado para o atual Museu Casa de Rui Barbosa é o neoclassicismo (PESSOA, 2011: p.2). Dentre os elementos mais característicos deste estilo, temos o frontão triangular, a existência de claraboias para iluminação, a sucessão rítmica de janelas e portas na fachada com acabamento em cantaria e teto em platibanda¹⁰⁵. No entanto é importante assinalar que em meados do século XIX, data da construção original da casa, o neoclassicismo foi implantado ainda de forma tradicional e com certa timidez, guardando traços da herança colonial e portuguesa. Se retirarmos os elementos construtivos e decorativos aplicados por Albino na década de 70, resulta a estrutura de uma edificação onde se une a simplicidade e a solidez da herança colonial com um desejo de elegância neoclássica. O sobrado parcial com frontão triangular, no qual observamos três janelas, mais parece um pequeno mirante,

¹⁰⁵ Platibanda: Elemento arquitetônico característico da arquitetura neoclássica, com o qual se encerravam os telhados atrás de muretas (RAPHAEL, 2009).

guardando a lembrança de uma camarinha¹⁰⁶. O referido sobrado possui o telhado em duas águas, com empenas voltadas para a rua, lembrando as feições de um chalé¹⁰⁷, de acordo como o gosto do pitoresco que se difundia nos bairros suburbanos (DEL BRENNNA, 1987: p.36). Essa conformação construtiva mesclada prova que a incorporação de elementos estilísticos do partido neoclássico no Brasil desenvolve-se de forma gradativa, envolvendo a criação de formas híbridas na arquitetura onde notamos a herança das feições coloniais típicas de residências do início do século XIX. Levando em conta a reforma realizada por Albino, temos um acréscimo de elementos característicos do ecletismo, unindo uma necessidade de funcionalidade que se adapta aos novos tempos, e um desejo de ornamentação, expressando uma busca por renovação de acordo como o gosto eclético vigente.

Anos depois, a propriedade na Rua São Clemente vem a ser adquirida por Rui Barbosa através do inglês John Roscoe Allen em 1893. Enquanto Rui se encontrava em seu exílio na Inglaterra, dois empregados tomam conta da casa (MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, 2013: p.46). Na sua ausência, foi feita uma reforma na residência pelo arquiteto Antônio Januzzi sendo acompanhada de perto por familiares de Rui (BANDEIRA, 1960: p.176). De acordo com Malta, existe referência à construção de um banheiro próximo ao quarto do casal, à colocação de uma escada de ferro para entrada lateral esquerda com acesso à biblioteca, pintura geral da casa além de empapelamento das paredes (2013-2014: p.132). A reforma, orientada por Rui através de cartas, já está terminada quando a família retorna da Inglaterra com duas *nurses*¹⁰⁸ que acompanham os filhos de Rui: uma babá espanhola para João e uma babá inglesa para Baby¹⁰⁹. Após retornar do exílio, a casa passa a ser a residência de Rui Barbosa e sua família, que ali permanece até 1923, data de seu falecimento.

2.4.1 Sobre Rui Barbosa

Rui Barbosa nasceu em 05 de novembro de 1849 em Salvador, filho do professor e orador João José Barbosa, que muito o influenciou. O jovem Rui cursou a

¹⁰⁶ Camarinha: compartimento habitável no sótão, geralmente elevado sobre as quatro águas dos telhados. Equivocadamente confundida com água furtada e com mansarda (RAPHAEL, 2009). Exemplos: Palacete Visconde de Itaboraí em Itaboraí e Sobrado do Porto em Ubatuba (REIS FILHO, 2013: p.193).

¹⁰⁷ A moda dos chalés suíços atingiu o auge na década de 1880 (DEL BRENNNA, 1987: p.36).

¹⁰⁸ As *nurses* eram babás que se encarregavam dos cuidados em relação às crianças das famílias abastadas até a idade de cinco anos, ocupando o mesmo quarto de dormir. A partir desta idade as crianças eram levadas para o colégio interno. Na Casa de Rui o Quarto da Babá ocupa a Ala de Serviço próxima à Cozinha (MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, 2013: p.45).

¹⁰⁹ Os bebês até os anos 1860-1880 eram chamados na Europa, à maneira inglesa de baby, anglicismo adotado por Rui Barbosa no caso de sua filha Maria Luísa Vitória (PERROT, 1992: p.153).

Faculdade de Direito no Recife em 1866, pedindo transferência no ano seguinte para a faculdade de Direito de São Paulo, onde finalizou seus estudos. Advogado e jurista, atuou na Política, no Jornalismo e na Diplomacia. Seguindo orientação liberal, foi deputado, senador, ministro de Estado, participando ativamente da vida política no país, chegando a se candidatar à Presidência em duas ocasiões. Vivendo num período de transformações políticas e sociais, marcado pela mudança do regime monárquico para a República, pontuado por conflitos políticos internos e revoltas de militares e civis, sempre atuou em defesa dos direitos humanos. Participou da Campanha Abolicionista desde a sua mocidade na Bahia, na associação acadêmica abolicionista fundada por Castro Alves (1866). Protestando na imprensa contra a escravidão, sustentou a ilegalidade do cativo, discursando a favor da causa até a Abolição em 1888 (MAGALHÃES, 1999). Ainda no Segundo Reinado de Dom Pedro II (1872), chegou a iniciar uma campanha pela reforma eleitoral, defendendo a eleição direta e a liberdade de crença.

Em 1878, Rui Barbosa é eleito deputado geral pela Bahia e embarca para a cidade do Rio de Janeiro. Apresenta na Câmara o Projeto de Reforma do Ensino Primário, discursando sobre a importância do ensino técnico para a industrialização no país. Recebe o título de conselheiro dado pelo imperador em retribuição aos serviços prestados pela causa pública (Idem: p.62). Em artigo no Diário de Notícias¹¹⁰ intitulado “Plano contra a Pátria”, prega a revolução, causando impacto entre os militares: é levado por Benjamim Constant a participar de reunião com os republicanos. Com a proclamação da República (1889), sob o governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca, Rui Barbosa passa a deter a pasta da Fazenda, sendo também encarregado da revisão do Projeto da Constituição. Em 1891, com a renúncia de Deodoro, assume o governo o Marechal Floriano Peixoto, iniciando um período conturbado marcado por violações às liberdades individuais: seguem a eclosão de levantes militares e o decreto de estado de sítio¹¹¹. Rui Barbosa renuncia ao cargo de senador, passando a defender os direitos dos presos políticos. Burlando a vigilância da polícia de Floriano, parte para Buenos Aires e depois para o exílio na Inglaterra levando sua família (Ibidem,1999). No exílio atua como jornalista defendendo a causa do direito de asilo,

¹¹⁰ O artigo é datado de 09 de novembro de 1889 (MAGALHÃES, 1999: p.76).

¹¹¹ Em abril de 1892, o presidente Floriano Peixoto, recebe o Manifesto dos 13 Generais, que pedem nova eleição para presidente. Dois dias após, declara em estado de sítio o Distrito Federal, suspendendo as garantias constitucionais (MAGALHÃES, 1999: p.98-99).

sendo a primeira voz a protestar contra o processo do Capitão Dreyfus¹¹². Retorna para o Rio de Janeiro em julho de 1897, passando a residir na Rua São Clemente no bairro de Botafogo. Com a eleição de Rodrigues Alves, Rui Barbosa passa a ser o relator encarregado de estudar o Projeto do Código Civil, o qual propõe emendas a quase todos os artigos. Em 1906, no governo de Afonso Penna, é eleito senador, opondo-se à intervenção federal em estados da federação, recordando os males da intervenção em Canudos.

Destaca-se na Conferência de Paz¹¹³ em Haia, na Holanda, insurgindo-se contra a proposta de se dividir os países entre aqueles que detinham maior poder econômico e aqueles que não possuíam expressão nesta área. Desse modo, Rui Barbosa apresenta tese onde defende o princípio da igualdade entre as nações no plano da ordem jurídica internacional, tornando-se um dos delegados mais respeitados da Conferência (Ibidem, p.158-160). Reconhecido como grande orador foi presidente da Academia Brasileira de Letras em substituição a Machado de Assis (LAMOUNIER, 1999). Aceita a candidatura à presidência da República (1909), iniciando a Campanha Civilista em oposição ao Marechal Hermes da Fonseca, no entanto é derrotado nas urnas. Organizador e chefe do Partido Republicano Liberal, Rui Barbosa é encarregado de escrever o programa do partido em 1913.

A primeira fase da República no Brasil (1889-1894) caracterizou-se por ser um período de conflitos políticos intensos, convivendo a nação com frequentes decretos de estado de sítio e intervenções nos estados da federação. Rui Barbosa atuou como defensor da liberdade de expressão, expedindo petições de *habeas-corpus* em favor de presos políticos e de jornais que faziam oposição ao governo, com a intenção também de garantir a liberdade de imprensa (MAGALHÃES, 1999: p.190-192). Em 1916 é nomeado embaixador para representar o Brasil em Buenos Aires na comemoração do Primeiro Centenário da Independência da Argentina. Rui Barbosa é condecorado com as insígnias de Grande Oficial da Legião de Honra (França) e da Academia de Ciências de Lisboa a qual lhe confere a Cruz de Ouro, e a banda da Grã-Cruz da Ordem da Coroa (Bélgica) em 1918 (Idem, p.210-211). Eleito como juiz da Suprema Corte Permanente de Justiça Internacional de Haia, não chega a participar da conferência, vindo a falecer em Petrópolis.

¹¹² Alfred Dreyfus, oficial francês de origem judaica fora acusado de traição, condenado por conselho de guerra e deportado para a Ilha do Diabo (MAGALHÃES, 1999: p.116).

¹¹³ A Segunda Conferência da Paz (1907) possuía a missão de resolver amistosamente os litígios entre as nações e atenuar os efeitos da guerra sobre os combatentes e a população afetada (MAGALHÃES, 1999: p.157).

2.5 A formação da Casa de Rui Barbosa enquanto patrimônio

É como centralizadora e protetora dessa influência sagrada, que a Arquitetura deve ser considerada por nós com a maior seriedade. Nós podemos viver sem ela, e orar sem ela, mas não podemos rememorar sem ela (RUSKIN, 2008: p.54).

O processo de tombamento da Casa de Rui Barbosa ocorrido em 11 de maio de 1938, reconhece o edifício situado à Rua São Clemente, 134 no bairro de Botafogo como patrimônio, bem como todos os elementos e objetos contidos neste endereço. Num museu-casa, a idéia de monumento histórico, constituído *a posteriori* (CHOAY, 2006: p.25) se soma à preocupação em manter os objetos abrigados junto ao mesmo monumento, que tem como “finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo” (Idem: p.26). Constitui-se essencialmente como lugar de memória. De acordo com o museólogo Márcio Rangel:

A volta das tradições locais, o desejo de preservar como um meio de emprestar uma aura histórica a objetos condenados ao descarte ou que se tornaram obsoletos podem ser interpretados como uma reação à altíssima velocidade da modernização, como uma tentativa de se libertar do espaço vazio do cotidiano e reivindicar um sentido de tempo e memória (RANGEL, 2011: p.127).

Vamos alinhar algumas idéias em torno de fatos, personagens e questões que se desenvolveram no contexto histórico cultural da segunda e terceiras décadas do século XX no Brasil, na tentativa de estabelecer um ambiente que favoreceu e promoveu essa ação. Em 1908 ocorre a Exposição Nacional Comemorativa do Primeiro Centenário da Abertura dos Portos do Brasil na cidade do Rio de Janeiro, para a qual o governo investe na construção de edifícios monumentais no bairro da Urca. Em 1922 é a vez da Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. A intenção é divulgar a imagem de um Brasil moderno e civilizado. A nação brasileira constitui-se, buscando reconhecimento através de marcos referenciais efêmeros: a maioria das edificações construídas para essas grandes exposições foram demolidas. O discurso e o debate em torno do que vem a ser o “patrimônio nacional” surge para explicitar a busca pela demarcação de um território de identidade para a Nação. A construção do passado faz parte do processo de preservação da memória de um país. De acordo com Françoise Choay:

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2006: p.18).

Na década de 20 ocorreram as primeiras iniciativas de intelectuais que propuseram projetos de proteção ao patrimônio nacional. No entanto, alguns deles partiam de interesses regionais e não chegaram a se concretizar, não encontrando respaldo no cenário político: são os projetos de Luiz Cedro, de 1923 com a intenção de defesa dos monumentos históricos e artísticos; do mineiro Augusto de Lima Júnior, de 1924, proibindo a saída de obras de arte tradicional; o projeto de Jair Lins de 1925; e do baiano José Wanderley Pinho, de 1930 que propunha a criação de uma Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais. Importante mencionar a atuação decisiva de Gustavo Barroso, na direção do MHN¹¹⁴, que desde 1922 (CHUVA, 2011) mantinha uma rede de relações pessoais e tentava criar articulações junto a estes poderes regionais. A Semana de Arte Moderna de 1922 acontece em São Paulo reunindo um grupo de intelectuais que passa a atuar no cenário cultural. Inspirados pelo futurismo de Marinetti, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, manifestam inicialmente um esforço de contrapor-se ao passadismo, considerado ultrapassado: a lei é descartar o antigo. A partir de 1924, sem abrir mão do seu ideal universalista, o grupo dos modernos volta-se para a questão da busca pela identidade brasileira, enfatizando a necessidade de se considerar os compromissos estabelecidos entre a “cultura atual e a tradição na caracterização de um projeto em que esteja expressa a nacionalidade” (MORAES, 1988: p.229). É importante considerar este imperativo aparentemente contraditório: um esforço de compatibilizar o antigo e o novo, o moderno e a tradição: “onde se abriga o passado é que se poderá pensar o ingresso da produção cultural do país no concerto das nações cultas” (Idem, 1988: p.231).

Esta associação entre modernidade e tradição vai fazer parte do ideário nacionalista modernista delineado em meados da década de 20, sendo posteriormente apropriado por Getúlio Vargas no Estado Novo e utilizado como ação política para o nacionalismo. Já para Mário de Andrade, a questão da identidade nacional era uma

¹¹⁴ Museu Histórico Nacional.

forma de integração da própria cultura, constituindo um conjunto único que compreendia o folclore e as tradições populares, sendo assim sua idéia de preservação abrange a proteção dessa diversidade e pluralidade.

O grupo dos arquitetos modernistas exerceu, desde a elaboração do projeto de construção do Ministério da Educação e Saúde (MES)¹¹⁵, certa influência na instituição, mantendo uma rede de relações pessoais que assegurou um papel fundamental na constituição de uma fala própria para o SPHAN¹¹⁶, onde se deu o início da prática de preservação no Brasil. Nesse contexto a figura de Lúcio Costa se destaca como intelectual e arquiteto, encontrando apoio junto ao ministro da Cultura Gustavo Capanema. Reafirmando a importância do patrimônio nacional gerado nas regiões das Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o período colonial é eleito como símbolo fundador da nacionalidade. É um dado significativo que este valor e significância do estilo colonial foi construído desde a década de 20 pelo grupo dos modernistas de São Paulo. O culto à saudade, de Gustavo Barroso considerado passadista, foi desconsiderado pelo grupo. No entanto, Barroso é pioneiro no projeto de iniciar um trabalho de preservação junto à cidade de Ouro Preto através da Inspeção de Monumentos Nacionais em 1934 (MAGALHÃES, 2004).

O Ministro Capanema convida Mário de Andrade a elaborar um anteprojeto de lei que servirá de base para Rodrigo Melo Franco de Andrade organizar a lei federal que irá oficializar a proteção do patrimônio no Brasil. O SPHAN é criado oficialmente em 1937, sob a liderança de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que vai formular uma prática de atribuição de valores a objetos que se tornam símbolos de identidade de uma nação.

Observamos que o contexto de criação do SPHAN e a criação do Museu Casa de Rui Barbosa fazem parte de uma busca de afirmação do nacionalismo que se articula numa busca da perpetuação da memória utilizando-se do passado e da tradição. O discurso e o debate em torno da noção de patrimônio se constituem no sentido de propor lugares de memória que vão se materializar em monumentos históricos, legitimando a identidade e a memória da nação. A palavra monumento, do original em latim *monumentum*, derivado de *monere*, significa advertir, lembrar, aquilo

¹¹⁵ A criação da sede do MES partiu do interesse do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O edifício passaria a ocupar uma parte do terreno do antigo Morro do Castelo. O edifício do Ministério deveria simbolizar o esforço de renovação voltado para o futuro do Brasil. Em 1935 promove-se um concurso, no entanto o projeto vencedor não agrada a Capanema que deixa a cargo de Lúcio Costa a condução do planejamento arquitetônico do MES. Lúcio Costa é um defensor da arquitetura moderna e crítico severo do ecletismo (CAVALCANTI, 2001).

¹¹⁶ Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, criado em 13 de janeiro de 1937.

que traz a lembrança de alguma coisa, lembrando “a natureza afetiva de seu propósito”. O monumento deseja tocar pela emoção uma comunidade e as gerações que virão, para que estas possam rememorar (CHOAY, 2006: p. 18).

De que forma se inscreve a Casa de Rui Barbosa no início da década de 20? A consagração da casa como monumento histórico se dá num período em que a chamada República Velha ensaia seus últimos passos. De acordo com Cláudia Reis, foi o interesse de Washington Luís que possibilitou a transformação da residência em que Rui Barbosa morou durante mais de vinte anos, em espaço público (2011: p.37). O gesto de Washington Luís, antigo correligionário de Rui, quer nos trazer à lembrança, tornar perene e eternizar um lugar de memória, que simbolizasse o advento da República e um dos seus protagonistas, que trabalhou tecendo palavras e ações no meio político nacional e internacional. Sua casa na Rua São Clemente foi palco e cenário de saraus, festas, reuniões, reflexões, leituras, conselhos e decisões.

De acordo com Michelle Perrot, a partir do século XIX, o “domínio privado por excelência é a casa” (1992: p.307), a identidade do homem é considerada domiciliar, sua casa passa a ser a representação de sua intimidade e símbolo do sucesso adquirido. A família é um núcleo que fornece a seus personagens, determinados papéis para o teatro da vida privada. A casa é o lugar de sua existência e de seu encontro (PERROT, 1992: p.309). No romance “*Esaú e Jacó*” de Machado de Assis, publicado pela primeira vez em 1904, o casal Santos, ao retornar à sua casa:

O casal ia calado. Ao desembocar na praia de Botafogo, a enseada trouxe o gosto de costume. A casa descobria-se a distância, magnífica; Santos deleitou-se de a ver, mirou-se nela, cresceu com ela, subiu por ela. A estatueta de Narciso no meio do jardim sorriu à entrada deles [...] (ASSIS, 2014: p.42).

O trecho acima explicita a identificação do personagem com sua morada: ela não é somente uma bela casa no bairro de Botafogo, símbolo de status social, mas expressa também a sua intimidade. Tal qual a estatueta de Narciso, ela é seu espelho. Somadas a sua distribuição interna em ambientes e decoração interna, a casa é o resultado de uma composição que traduz a intimidade e identidade da família e de seu personagem principal, a figura paterna¹¹⁷. Nesse sentido, as casas em que moraram aqueles personagens que se destacaram no mundo da política e da ação pública,

¹¹⁷ A figura do pai domina a história da vida privada oitocentista, possuindo duplos poderes. No espaço público, goza de direitos políticos e no espaço doméstico controla as despesas domésticas e toma decisões em relação aos filhos. Na casa também possui aposentos particulares como a biblioteca, o *fumoir* e a sala de bilhar (PERROT, 1992: p.124-126).

foram escolhidas para simbolizar a sua atuação, afirmando dessa forma a ligação destes com suas vidas familiares e sua intimidade doméstica. A casa é celebrada como memória, ocupando o lugar do monumento.

A casa com toda a sua decoração, formada por padrões, cores, materiais e formas diversas, dispunha-se a ter papel significativo no projeto nacional de ordem e progresso, cumprindo uma função primordial de representante da pátria que, na sua forma institucionalizada e preservada se transformaria em museu-casa (MALTA, 2012: p.167).

Rui Barbosa viveu um período conturbado no fim do Império e no início do período Republicano, atravessando a virada do século, convivendo com as transformações urbanas numa cidade que ansiava por construir uma modernidade e atingir o concerto das nações ditas “civilizadas” do continente europeu. Advogado, jurista, jornalista, diplomata, senador, abolicionista, orador, político atuante no Império e na República, Rui exerceu papel emblemático na elaboração da Constituição Republicana de 1891, definindo suas linhas fundamentais, além de se destacar na Conferência de Haia na Holanda (MAGALHÃES, 1998).

2.5.1 O “Museu Biblioteca”

A Casa de Rui Barbosa constitui-se no universo patrimonial como objeto arquitetônico, portanto, como bem simbólico. No entanto o interesse parte inicialmente da biblioteca de Rui. A aprovação para a compra da casa se dá em 2 de janeiro de 1924, de acordo com Decreto Lei n. 4.789 (MELLO, 1997: p.20). A autorização vinda do Presidente Artur Bernardes, inclui a aquisição da edificação, da biblioteca, do arquivo e da propriedade intelectual da obra de Rui Barbosa. A ação acompanha uma abertura de crédito especial para pagamento em apólices da dívida pública para a compra dos bens do patrono.

Três anos depois, é criado o Museu Rui Barbosa, com alteração de sua denominação, em 1928 para “Museu Biblioteca”. Somente nesse momento foram adquiridos o mobiliário da casa que ainda permanecia com a família, bem como recebidas doações e adquiridos os objetos que faltavam para a recomposição dos ambientes. Portanto existe um hiato de tempo entre o falecimento de Rui Barbosa, ocorrido em março de 1923, e a decisão do governo em adquirir o mobiliário e as

peças integrantes da decoração interna da residência, ocasionando uma irremediável dispersão dos elementos autênticos pertencentes ao universo do futuro museu-casa.

Após a morte de Rui Barbosa, em 1923, sem que houvesse uma ação efetiva para a manutenção dos móveis e objetos da casa, seus bens foram dispersos entre herdeiros e em leilão, evento ocorrido em 23 de dezembro de 1924. Parte dos objetos permaneceu com Maria Augusta, a viúva, que [...] restringiu o número de peças com que iria conviver (MALTA, 2012: p.176).

Neste intervalo de tempo, até o jardim da casa chegou a sofrer uma perda em sua parte lateral esquerda: o propósito seria criar uma ligação entre a rua São Clemente e a Rua Assunção. O terreno é recuperado graças a intervenção do presidente Washington Luís, eleito em 1926, que impede o prosseguimento da ação, solicitando a restauração do jardim que ficou a cargo do engenheiro Vittorio Miglietta (REIS, 2011: 24). Somente entre 1926 e 1930 concluiu-se a “aquisição do imóvel, a reconstituição do terreno original e o início da recolha dos móveis e demais objetos que comporiam a decoração da casa, para dar conta da museografia de um museu-casa, o primeiro do país” (MALTA, 2012: p.176). A biblioteca composta por 37 mil volumes, esta sim, nunca deixou a residência.

O Museu Casa de Rui Barbosa, é oficialmente inaugurado em 1930 por Washington Luís ainda como “Museu Biblioteca”, sob a denominação de Casa de Rui Barbosa (MELLO, 1997). Em novembro de 1937, a residência de Rui Barbosa ganha a chancela de bem cultural, recebendo a proteção do SPHAN. De acordo com o registro no Arquivo Noronha Santos, datado de 11/05/38, “além de objetos que pertenceram a Rui Barbosa, destaca-se a biblioteca, uma das mais valiosas que possuímos”¹¹⁸.

É importante lembrar que nem todos os ambientes do museu-casa estavam abertos à visitação pública, pois parte do espaço permaneceu ocupado até o final da década de 70 pelas dependências de serviços administrativos do museu (MALTA, 2012: p.178). O setor de Arquivo funcionava nas dependências da ala esquerda na parte assobradada do museu até 1978, quando passa a ocupar prédio anexo, construído em terreno nos fundos da casa (Ibidem: p.37). As áreas de serviço e a cozinha, ainda não faziam parte do museu-casa, portanto sua musealização foi posterior. O jardim, apesar de tombado em 1938 pelo IPHAN, somente foi estudado

¹¹⁸ Arquivo Noronha Santos: A Casa de Rui Barbosa recebe a inscrição no Livro de Belas Artes n.52 e inscrição no Livro Histórico n.32. Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/229> > Acesso em 24/11/2015.

como jardim histórico em 1980, sendo que, apenas na década de noventa, seus elementos decorativos seriam registrados e pesquisados (SECKLER, 2014: p.32).

Mesmo não fazendo parte do objetivo principal do presente estudo, gostaria de salientar que após a sua criação, o antigo Museu Biblioteca se voltou a partir de 1939, principalmente, à catalogação de documentos pertencentes ao legado de Rui Barbosa, incluindo sua correspondência passiva e cópias de seus trabalhos, sendo a direção do Arquivo conduzida por Américo Lacombe (MELLO, 1997: p.27). A quantidade de documentos encontrada na residência de Rui na época da criação do museu é vultosa, sendo mais tarde acrescida por aquisições sugeridas por Lacombe¹¹⁹, além de doações de outras coleções de documentos. Em 1978, conforme assinalado acima, o antigo Arquivo, atual Centro de Memória e Informação da Fundação Casa de Rui Barbosa¹²⁰, passou a ocupar prédio próprio nos fundos do museu-casa. A importância do Centro de Memória e Informação é notória, desempenhando um papel importante no atendimento ao trabalho intelectual, através da consulta de seu arquivo e biblioteca, na preservação destes documentos assim como no desenvolvimento de seminários de história da arte, arquitetura e decoração oitocentista, de preservação de acervos e diversos outros temas.

Mas aqui, a intenção é dirigir a atenção e o olhar para a antiga residência de Rui Barbosa e refletir sobre o quanto ela pode nos falar – por meio de sua museografia, de sua imagem e ambiência de moradia - sobre a memória de seu ilustre morador, da época em que este viveu e como viveu. E nada melhor do que a sua casa.

¹¹⁹ Américo Lacombe procurou também adquirir através do processo de compra, originais de discursos, conferências, entre eles o original da Constituição da República de 1891, o Projeto da Constituição com as emendas feitas por Rui Barbosa, assim como o texto da Constituição passado a limpo pela letra de Rui (MELLO, 1997: p.27)

¹²⁰ A Fundação Casa de Rui Barbosa foi criada em 1966.

CAPÍTULO 3

QUATRO LUGARES DE MEMÓRIA NA CASA DE RUI BARBOSA

3 – Quatro Lugares de Memória na Casa de Rui Barbosa

Pelos cuidados com a casa é dada a casa não tanto sua originalidade, mas sua origem. Ah, que vida longa se, na casa, cada manhã, todos os objetos pudessem ser refeitos por nossas próprias mãos, 'sair' de nossas mãos! (BACHELARD, 1978: p.242).

Este capítulo vai focar quatro lugares de memória no Museu Casa de Rui Barbosa, que serão analisados sob o ponto de vista da museografia e da interpretação da memória. A área social foi escolhida por ser o ambiente onde uma residência oitocentista representava e exercia o papel de imagem pública do morador e sua família perante a sociedade. “Com a ampliação dos relacionamentos sociais e a diversificação dos membros da elite, a vida social se intensificou e demandou espaços para a sua ação” (MALTA, 2011: p.74). É um “ambiente cenário” destinado a acolher e receber os visitantes, além de explicitar as escolhas de decoração do proprietário e seu gosto. Outro lugar a ser analisado é a biblioteca e também o gabinete, local de trabalho e também lugar da intimidade do intelectual Rui Barbosa, seu refúgio. No gabinete, o jurista recebia somente os amigos mais próximos (BANDEIRA, 1960: p.13). Também é importante falar do jardim, compondo a área externa que envolve a residência, local mais visitado deste museu casa, construído ao longo do tempo por antigos moradores e por Rui Barbosa, ele mesmo, um colecionador de rosas.

O quarto lugar é o conjunto formado pela cozinha e áreas de serviço externas, ambientes onde os vestígios da memória são mais rarefeitos. Ocupado na maior parte do tempo pelos criados que trabalhavam na residência, sustentando e dando apoio ao cotidiano da casa burguesa, a cozinha e as áreas de serviço sempre foram associadas ao lugar de atividades braçais e por sua vez ao trabalho escravo. Espaço das lides domésticas, este segmento do museu recebeu musealização em data posterior à fundação do Museu Casa de Rui Barbosa, pois até o início dos anos 70, parte da residência era usada como instalação dos serviços administrativos da instituição (sobrado, área de serviço e outras salas) (MALTA, 2012: p.178).

3.1 A Área social

Conforme dito anteriormente, a casa da Rua São Clemente foi adquirida por Rui Barbosa, que só veio a residir na Vila Maria Augusta¹²¹, nome dado em homenagem a sua esposa, em 1897. “O monumento, um museu-casa é um dos poucos exemplos de residência urbana aburguesada no [...] bairro de Botafogo, um dos locais preferidos da boa sociedade carioca na virada do século” (MALTA, 2013-2014: p.132). A casa se divide internamente em área social, área de trabalho, área íntima e de serviços. O conjunto de ambientes do museu casa recebeu denominações que se referem a momentos-chave da atuação pública de Rui Barbosa:

A 13 de agosto de 1930, Washington Luís inaugurava a Casa de Rui Barbosa, primeiro museu brasileiro no gênero, e na ocasião e dava nome a cada uma das suas dependências, de acordo com a atuação de Rui na política (Salas Constituição, Federação, Buenos Aires, Civilista, Pró-Aliados, Haia, Questão Religiosa, Abolição, Estado de Sítio, Instrução Pública, Queda do Império); no Direito (Salas Habeas Corpus, Casamento Civil, Código Civil, Dreyfus); na vida familiar (Salas Bahia, Maria Augusta, João Barbosa) (MAGALHÃES, 2013: p.13).

Esse nome foi dado por Washington Luís na época da fundação do museu. Tais denominações vêm para impor uma segunda narrativa que se coloca no espaço privado da residência, colocando em destaque as ações do patrono, Rui Barbosa, em sua vida pública. Nesse sentido, a ação em vida é fato histórico, memória consagrada no mundo dos homens, a qual se interpõe ao ambiente privado da moradia como uma camada de leitura. Pois, se os objetos no museu-casa não são identificados, os ambientes o são. As salas assim nomeadas desejam representar uma narrativa histórica? Existe um estranhamento, nesta contraposição entre o espaço público e o privado, entre a história oficial e a memória pessoal. Os ambientes no interior de uma moradia recebem uma segunda identidade e procuram representar simbolicamente a memória de um fato ou atuação digna de ser lembrada. O museu-casa, antes de tudo,

¹²¹ Rui Barbosa deu o nome de Vila Maria Augusta à sua residência na Rua São Clemente na época da reforma da casa feita por Antônio Januzzi. No final do século XIX era comum entre as classes abastadas dar o nome de *villa* às suas residências. Na cidade de São Paulo, Dona Veridiana Valéria da Silva Prado, lançou a moda de se morar em *villas* na cidade. Sua residência, a Vila Maria, construída em 1884, possuía jardins fronteiros, com pomar, horta e cavalariças atrás da construção principal (HOMEM, 2010: p.97). Este antigo palacete se localiza na junção da Rua Dona Veridiana e a Av. Higienópolis. Disponível em <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0/?vgnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&Id=e1d2be9ce95f6210VgnVCM1000002e03c80a> Acesso em 27/11/2015.

é um testemunho de uma forma de morar, compondo uma narrativa do cotidiano de seu morador, antes de configurar um fato histórico.

3.1.1 Cotidiano e memória

A área social ocupa a parte frontal da casa compondo-se de três salas: a primeira a sala de visitas, denominada Sala Pró-Aliados; o salão nobre, denominado Sala Federação; a sala de música, nomeada Sala Buenos Aires e ainda a sala de jantar, conhecida como Sala Bahia. Os cômodos sociais se voltam para o jardim que antecede a rua, incluindo a sala de jantar, de onde avistamos o portão de entrada. A biblioteca, considerada local de trabalho, se comunica e se confunde com a área social, ocupando a maior sala, provavelmente para abrigar a grande coleção de mais de 35.000 volumes (MALTA, 2013-2014: p.135). Rui Barbosa e Maria Augusta eram muito sociáveis, sempre recebiam visitas de conterrâneos baianos, de conhecidos e familiares mesmo antes de residir na Rua São Clemente.

As festas familiares, na Rua do Resende, eram mais animadas do que aquelas reuniões costumeiras, pela mesa posta com esmero e os doces a valer, muitas flores, muita luz, havendo parelhas à porta, com a presença dos velhos Dantas, do Rodolfo, de alguns colegas da Assembléia Geral e amizades outras [...]. Mas, faltava o piano (BANDEIRA, 1960: p.16).

Nas grandes salas de recepção na Vila Maria Augusta, Rui Barbosa ampliou o espaço das práticas sociais e familiares, recebendo amigos, políticos e correligionários, sendo palco de reuniões, comemorações e celebração de casamento de suas filhas Francisca¹²² e Maria Adélia, além do jubileu cívico em 1918¹²³. Além das festas existiam os saraus na sala de música, mobiliada com o piano Bechstein (MAGALHÃES, 2013: p.101). Em noites memoráveis, contou com a presença da cantora Bebê Lima Castro¹²⁴, a pianista Magdalena Tagliaferro, o tenor Beniamino

¹²² Francisca se casou em setembro de 1900. O casamento foi realizado na Matriz de Botafogo e a festa na casa da Rua São Clemente. Maria Adélia se casou em julho de 1908, sendo celebrado o casamento na sala principal da biblioteca (MAGALHÃES, 1999: p.136 e p.164).

¹²³ O jubileu cívico de Rui Barbosa foi comemorado em 13 de agosto de 1918, marcando cinquenta anos do início da trajetória literária e política de Rui Barbosa (REIS, 2011: p.35).

¹²⁴ Bebê Lima Castro (1879-1965), cantora lírica, foi eleita a mais bela brasileira em 1900. Frequentava a casa de Rui, o Teatro Lírico e a Exposição Nacional de 1908. Sua presença é mencionada nas memórias e na crônica literária da *belle époque* (NEEDELL, 1987: p.97).

Gigli e o compositor Catulo da Paixão Cearense. Maria Luisa Vitória (Baby), filha de Rui Barbosa, narra em depoimento¹²⁵ sobre as festas na Vila Maria Augusta:

[...] uma festa maravilhosa. Foi à noite, houve um baile [...] Brutal a quantidade de gente. Devia ter umas quatro ou cinco mil pessoas. O casamento na igreja São João Batista. Minha irmã Maria Adélia casou aqui (15 de julho de 1908), mas foi de manhã, com missa na biblioteca. E depois o lanche, a festa toda no jardim; [...] foi em casa, tanto o religioso como o civil. Os padrinhos foram a filha do Afonso Pena, a Conceição, a senhora do Edmundo Veiga foi madrinha, e o barão do Rio Branco foi padrinho do Batista [Antônio Batista Pereira, o noivo], eu acho. Vinha o serviço do Pascoal, a Confeitaria Pascoal, ali na rua do Ouvidor. Mamãe tinha uma quantidade enorme de cristais e fazia questão de, nessas festas, servir com os [seus] cristais. Ela deu recepções lindas aqui, com muitos concertos na sala de música, íntimos, às vezes; mas, às vezes eram cerimônias com muita gente, vinham até artistas de fora cantar, cantou o Gigli [...]"(Arquivo "Memória de Rui", FCRB *apud* MAGALHÃES, 2013: p.102)

No ano do falecimento de Rui Barbosa, 1923, a Revista Paratodos¹²⁶ (Figura 9) publicou uma matéria em sua homenagem onde aparecem imagens da "casa onde viveu Ruy Barbosa, á rua de S. Clemente". Estão contemplados em registros fotográficos vários ambientes da residência, provavelmente considerados os mais emblemáticos. Na sequência como aparecem no periódico: a fachada ajardinada da casa, a biblioteca e o gabinete, a sala de visitas, a sala de jantar, o salão nobre, onde ocorriam as festas e os casamentos, a sala de música, e a sala de almoço, identificada como sala de café. As fotos registram a decoração da casa quando ainda era um espaço privado, local de moradia da família.

¹²⁵ Depoimento de Maria Luísa Vitória Rui Barbosa Guerra (Baby), para o projeto "Memória de Rui", no Arquivo Histórico e Institucional da FCRB, em 10 de abril de 1975.

¹²⁶ Revista Paratodos, março de 1923, n.221. Disponível em<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=W00009&pasta=ano%20192&pesq=1923>> Acesso em 30/11/2015.

Figura 9: Revista Paratodos, março de 1923, n.221.



Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional.

3.1.2 A decoração da Casa de Rui Barbosa em 1923 e a museografia atual

Existe ao primeiro olhar certo distanciamento entre a decoração original do passado e a musealização atual: existia uma profusão de cortinas e seus complementos como sanefas, bandôs e drapeados, que não mais fazem parte do cenário museológico. O mesmo ocorre em relação à composição de toalhas de mesa, de tapetes e almofadas. Naclério Homem fala sobre os interiores da residência burguesa oitocentista:

Nos interiores, acumulou-se uma massa de objetos caros, de prata, de bronze, porcelana e cristal, frequentemente misturados ao excesso de tecidos que revestiam as paredes: cortinas, reposteiros e toldos de renda e seda, além de papéis ou pinturas nas paredes. Coleções de peças raras, de valor histórico ou arqueológico, recolhidas durante as viagens internacionais feitas pelo proprietário, eram exibidas em vitrines colocadas nas salas de visita ou de jantar (HOMEM, 2010: p.29).

Nas fotografias da casa de Rui Barbosa registradas na revista *Paratodos* (Figura 9), encontramos uma decoração que corresponde ao gosto eclético característico deste período. A museografia desenvolvida ao longo de oitenta anos de museu-casa, acabou por optar por uma aparente neutralidade neste aspecto do arranjo decorativo, embora a presença de elementos textéis seja uma característica importante da decoração oitocentista, representando uma maneira de viver do período. De acordo com pesquisa de Luz García Neira, os elementos textéis devido à “fragilidade inerente à sua matéria” (NEIRA, 2013: p.131), deixando de exercer uma função prática, geram por sua vez uma aceleração do processo de degradação, ocasionando sua perda. Lembramos aqui também dos trabalhos manuais femininos ou trabalhos de agulha como o crochê¹²⁷ e o frivolitê, que compunham o mobiliário oitocentista, especialmente os jogos de toalhinhas bordadas que compunham a decoração dos quartos (Figura 10).

¹²⁷ Crochê significa *broder au crochet*, “bordar com o gancho”. O *Jornal das Famílias* (1863-1878), editado pela Livraria Garnier, publicava a seção *modas e trabalhos*, com anexos ocupando um número significativo de páginas, apresentando textos explicativos dos moldes, dos figurinos, dos trabalhos manuais de crochê, tricô, frivolitê, bordado, tapeçaria e partituras. A publicação apresentava a última moda de Paris. (BASTOS, 2002: p.176) Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28236/000390843.pdf?sequence=1>> Acesso em 04/12/2015.

Figura 10: Quarto de vestir de Maria Augusta, 1924.



Fonte: Revista "O Tempo", 1924. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Os elementos têxteis possuem tatilidade, os bordados oferecem-se ao toque e ao olhar, remetendo à memória daquelas que os confeccionaram, do tempo que ficaram a bordar e tecer, e, quem sabe, a ouvir histórias. Traduzem simbolicamente, a presença humana do trabalho manual. Benjamim fala da experiência da narrativa como um ofício manual. “Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (1987: p.205). Carlos Viana Bandeira assim recorda o cotidiano das reuniões familiares na casa de Rui Barbosa quando este ainda residia na Rua do Resende:

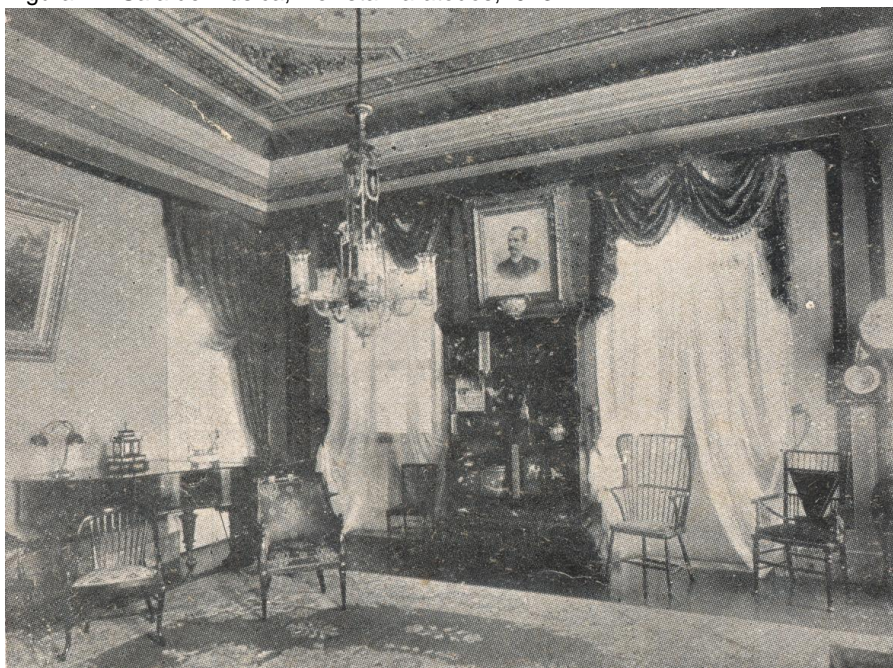
Terminada a refeição da noite, voltava à grande mesa o vistoso pano, uma bela toalha europeia ou oriental, de caprichosa fantasia e franjas, como as que tanto se usavam; ao centro, a jarra com flores ou uma planta viçosa; e em torno do móvel ria-se e cavaqueava-se [...] (1960: p.15).

Estes artefatos têxteis, por serem mais frágeis, sujeitos à deterioração, deixaram de compor a museografia do museu-casa, retirando-se, assim, muito da ambiência da moradia. Poderiam esses elementos ser substituídos por outros, mesmo não sendo autênticos? Esta é uma questão que merece ser considerada¹²⁸, pois em relação aos móveis muitos deles foram substituídos¹²⁹. A sala de música (Figura 11)

¹²⁸ Para Neira, “na indisponibilidade de acervos originais para exibição na atualidade, [...] torna-se urgente refletir acerca do uso de substitutos” (2013: p.137).

¹²⁹ Em outubro de 1924, o crédito autorizado para a compra da casa, do mobiliário, da biblioteca, manuscritos, arquivo e a propriedade intelectual de Rui Barbosa não foi todo utilizado. Por esse motivo,

Figura 11: Sala de Música, Revista Paratodos, 1923.



Fonte: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Figura 12: Sala de Música no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

da compra foi excluído o mobiliário da casa, exceto as estantes (MAGALHÃES, 2013: p.12). Dona Maria Augusta, em dezembro do mesmo ano, coloca em leilão o mobiliário e objetos pertencentes à residência da Rua São Clemente, após haver partilhado muitos outros objetos com os familiares (MALTA, 2013-2014: p.138). Somente quatro anos mais tarde, o presidente Washington Luís restabeleceu o crédito e adquiriu os móveis que ficaram com a família e demais objetos para compor a ambientação do museu-casa (MALTA, 2012: p.177).

possuía duas peças de mobiliário em estilo oriental e um conjunto de cadeiras que, infelizmente não mais fazem parte do museu-casa (Figura 12). A sala de jantar (Sala Bahia) (Figura 14), destinada a ocasiões formais, manteve seu conjunto de mobiliário original (Figura 13): a mobília foi trazida de Londres em 1895, com exceção das cadeiras que foram confeccionadas no Brasil (MAGALHÃES, 2013: p.15).

Figura 13: Sala de Jantar. Revista O Tempo, 1924.



Fonte: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Figura 14: Sala de Jantar no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

Atualmente esta sala se encontra descaracterizada em seus revestimentos (MOREIRA, 2014: p.113), além de ter adotado uma toalha de mesa num tom muito semelhante ao tapete, não favorecendo a caracterização deste ambiente na área social do museu-casa (Figura 14). É possível que a intenção tenha sido adotar certa neutralidade para melhor expor o mobiliário, mas não podemos esquecer que a ambiência de um museu-casa é resultado de uma orquestração de vários elementos decorativos: mobiliário, objetos, elementos têxteis e revestimentos. Para o arquiteto Daniel Lopes Moreira “a suposta ‘não caracterização’ possibilitada pela neutralidade é também uma descaracterização”(2014: p.115).

Nas fotos da Revista Paratodos de março de 1923 (Figura 9), podemos observar tapetes estampados em todos os ambientes. Atualmente a sala de visitas (Sala Pró-Aliados)(Figura 16) e a sala de música (Sala Buenos Aires)(Figura 12) apresentam uma substituição não muito feliz: apresentam o mesmo tapete vermelho em tom esmaecido com barrado vinho, enquanto que a sala de jantar possui um tapete bege com barrado rosa chá. Estas substituições lembram revestimentos decorativos dos anos 60 e 70 do século XX, causando uma nota que destoia do conjunto destes ambientes. É o caso de mencionarmos as reformas realizadas no Museu Casa de Rui Barbosa nos anos 60 e início dos anos 70, como troca de estofados e cortinas, que não obedeceram a uma pesquisa histórica estrita (MALTA, 2012: p.178).

Figura 15: Sala de Visitas, Revista Paratodos, 1923.



Fonte: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Figura 16: Sala de Visitas no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

A ambiência atual do Museu Casa de Rui Barbosa, omitindo os complementos decorativos têxteis que ajudariam a compor um traço singular da cotidianidade doméstica oitocentista, passa a contar apenas com o mobiliário e alguns objetos decorativos. Na área social, muitos móveis são autênticos, escolhidos por Rui Barbosa. “A maioria dos móveis foi comprada por Rui, alguns deles adquiridos em suas viagens ao estrangeiro, outros em leilões, alguns encomendados ou comprados nas lojas do gênero” (MALTA, 2013-2014: p.138). Boa parte do mobiliário da casa é de procedência inglesa, de tonalidade escura e de estilo sóbrio. Podemos ver que as escolhas de decoração do patrono recaíram num mobiliário que traduzem um bom gosto na escolha, buscando distinção e sobriedade em seu conjunto, existindo poucas peças em mobiliário francês (Idem). Uma das exceções é o conjunto de cadeiras estilo império presente na sala de visitas. Os objetos decorativos presentes na casa falam das viagens de Rui Barbosa. Os jarrões em *cloisonné* que se encontram na Sala Federação foram presenteados a Rui em 1906, no dia de seu aniversário (BANDEIRA, 1960: p.100). As muitas estatuetas em *petit bronze* colocadas sobre colunas assumem uma função quase teatral, sinalizando os muitos presentes recebidos por Rui, em honra de sua atuação pública. Sabemos que havia muitas outras peças que foram leiloadas¹³⁰ (MALTA, 2013-2014: p.138). O ambiente parece sentir falta dos pequenos objetos decorativos que não mais estão presentes, muito embora o patrono os colecionasse com interesse, pois faziam parte da decoração original.

¹³⁰ De acordo com pesquisa de Marize Malta, foram leiloadas 45 estátuas em dezembro de 1924 (2013-2014: p.138).

3.1.3 Pensando a museografia: ambiência e vivência

Não está em jogo aqui uma discussão acerca da autenticidade da ambientação deste museu-casa, mas da possibilidade de sua reinvenção enquanto experiência de espaço museológico. O museu-casa reflete a passagem do tempo, não apenas do morador da residência, mas de gerações de museólogos que trabalharam conforme os preceitos do período em que atuaram, preconizando resultados de acordo com uma determinada visão museológica.

Cada museu teve sua história de formação do acervo, mostrando que a decoração em museu possui tempos diversos e o que apresenta ao visitante é um somatório de tempos sobrepostos e justapostos. [...] Tal qual uma boa peça teatral, a museografia de um museu-casa dramatiza uma história, procurando convencer de suas verdades (MALTA, 2012: p.182).

Se o museu-casa é o lugar do teatro da memória, estamos falando também da construção e criação de um cenário de memória.

Falar em cenário, [...] é, antes de tudo, supor que os elementos que compõem a arquitetura do ambiente estão a serviço de outros processos em desenvolvimento naquele espaço, sendo passíveis de substituição ou modificação em função da narrativa que se deseja construir (MOREIRA, 2014: p.110).

O museu-casa necessita ter sua existência potencializada: sua significação simbólica está em nos revelar como seria uma casa na época em que o patrono e sua família viviam, compondo uma narrativa visual que represente um testemunho da maneira de viver. A pouca saturação em relação à composição decorativa no cenário da área social deste museu-casa, nos leva novamente à comparação inicial com as antigas fotos da revista Paratodos (Figura 9). A impressão é que as salas estão desnudas¹³¹, que perderam sua roupagem (MALTA, 2013: p.150). Pensando sobre a experiência visual, a sensação é de uma antiga fotografia que com o tempo ganha um tom sépia, e depois um tom amarelado. É quando não conseguimos mais distinguir os detalhes da imagem destes ambientes, que um dia foi palco da sociedade carioca na

¹³¹ Malta se refere à perda dos elementos têxteis nas casas oitocentistas: "Ao visitarmos museus-casas ou casas históricas desse período no Brasil, verificamos, com surpresa, que as casas estão sem roupa!" (2013: p.150).

belle époque. É quando perdem sua identidade e começam a se parecer com uma outra casa qualquer.

Pensar a museografia é também pensar sobre a forma como os objetos estão expostos. Gostaria de trazer à reflexão a questão do arranjo e posicionamento do mobiliário. Existe uma rigidez na posição das peças de mobiliário, especialmente na sala de visitas (Figura 16) e no salão nobre da área social, que pouco convidam a imaginar o museu-casa como espaço vivo de moradia. As cadeiras na sala de visitas parecem estar perfiladas e encostadas umas às outras. A posição do mobiliário pode ser um convite endereçado a quem os contempla, suscitando a imaginação e o exercício da memória através de diferentes ângulos de observação, considerando as muitas pessoas que estiveram ali um dia, confortavelmente a conversar. De acordo com Malta: “Da manipulação cotidiana, as peças se estatizaram para serem usadas visualmente” (2012: p.172). É fato que no ambiente de um museu-casa não podemos interagir com o mobiliário, não podemos sentar nas cadeiras ou tocar nos tecidos que os revestem, mas fica o olhar a tentar descobri-los, a observar seu estilo. A museografia também pode cuidar da qualidade deste olhar e aproximar o visitante da memória do lugar através da grafia de seus objetos.

E como estariam decoradas as salas na área social da Vila Maria Augusta em dias de festa? Conforme Bandeira, nas reuniões e festas familiares, em dias de aniversário de casamento e aniversário de sua esposa Maria Augusta, flores decoravam os ambientes da residência:

[...] a casa vivia florida com ramalhetes de flores que recebia de amigos e familiares (1960: p.9). No dia da festa, enchia de flores a casa. Comprava braçadas de plantas ornamentais e desbastava o jardim. E ele em pessoa, tendo-me ao seu dispor, enfeitava todas as dependências, (Idem: p.16). Numa das grandes recepções que Rui deu, [...] talvez pelo casamento de Francisca em 1900, os salões imersos em flores e luzes e o parque também profusamente iluminado [...] (Idem: p.311).

Poderíamos lembrar a falta de alguns elementos que trariam vivacidade à ambiência destas salas, elaborando a vivência de seu cotidiano. Réplicas de partituras na sala de música; a colocação da estante próxima ao piano ao invés de encostada à parede, o uso de flores na decoração em datas comemorativas, como no aniversário deste museu-casa, lembrando a paixão do patrono pelas rosas, a mesa da sala de jantar posta como a esperar por visitantes em dia de festa. São ações e intervenções

realizadas com o sentido de trabalhar vivências cênicas no espaço museológico do museu-casa.

3.2 A área de trabalho: a criação da biblioteca e o museu

A sala da Biblioteca, nomeada como Sala Constituição, é o ambiente mais amplo da residência, além de representar para o visitante que a observa, a compreensão do trabalho intelectual empreendido pelo patrono. “Nenhum outro espaço da casa contribui para a compreensão da vida e da obra de Rui Barbosa como sua biblioteca” (SECKLER, 2014: p.32). Conforme mencionado anteriormente, a biblioteca de Rui Barbosa foi o primeiro alvo de interesse no processo de preservação e de compra da casa. Ciente da importância do legado da biblioteca, “Dona Maria Augusta procurou fazer um levantamento dos títulos de todos os livros do marido, de modo a justificar a importância daquele acervo para a Nação. Cada livro constou nominalmente no inventário de Rui Barbosa” (MALTA, 2012: p.175). A Biblioteca, com cerca de 37.000 volumes, foi constituída por Rui como uma coleção a qual dedicou muito de seu tempo, tendo frequentado assiduamente as livrarias Garnier, Briguiet, Francisco Alves e a livraria Quaresma, onde vasculhava por raridades bibliográficas (EL FAR, 2006: p.24). Depois de lê-los, Rui Barbosa enviava para a Livraria Briguiet para que de lá fossem enviados para serem encadernados em Paris. Na época da Primeira Grande Guerra, as encadernações na Europa tornaram-se inviáveis, motivando a contratação de um profissional encadernador que trabalhava exclusivamente para Rui no porão da residência. Aos livros devotava cuidados especiais, além de conhecer os procedimentos de preservação (MAGALHÃES, 2013: p.43). Leitor e amante dos livros, Rui Barbosa construiu sua biblioteca de forma laboriosa e lenta (PIRES, 1949: p.4). A escolha das obras revela sua cultura e erudição: enciclopédias em línguas diversas, clássicos da literatura, história, ciências, uma brasileira com livros raros, literatura jurídica, biografias, revistas contemporâneas da virada do século XIX para o XX e ainda livros dedicados à decoração e jardinagem.

“Guardador de memórias” em papel, Rui deixou uma grande coleção de documentos, originais e cópias de seus trabalhos, correspondência, cópias de cartas e telegramas, bilhetes, notas e faturas, recibos, procurando arquivá-los e acondicioná-los em gavetas e outros compartimentos (MELLO, 1997: p.19). O respeito pela documentação fê-lo constituir um arquivo pessoal que foi a base para a formação do Arquivo da Casa Rui Barbosa. É importante frisar que desde a sua criação como museu, a instituição se voltou para a pesquisa, inspirada pela presença do legado

intelectual do patrono. A extensa coleção de documentos, missivas e acervo iconográfico, seria organizada por Américo Lacombe e sua equipe no decorrer de trinta anos, apresentando um mapa da atuação pública de Rui Barbosa, onde se evidencia sua projeção no cenário nacional e internacional (Idem: p.28). Em 1952 é criado oficialmente o Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa, formando um núcleo de pesquisadores voltados para a publicação das Obras Completas de Rui, as Ruianas, assim como pesquisas caracterizadas por estudos no campo da filologia e do direito.

3.2.1 O cenário da biblioteca

Talvez a velhice e o medo enganem-me, mas suspeito que a espécie humana - a única - está por extinguir-se e que a Biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta (BORGES, 1989: p.69).

Jorge Luís Borges no conto “*A Biblioteca de Babel*” descreve uma biblioteca que se esconde e se desdobra em estantes, em galerias hexagonais que se transformam em labirintos, que, em vão, procuram ser desvendados pelos leitores ávidos pela busca de um livro secreto, que desvendará os caminhos da biblioteca. Borges, ele também como Rui Barbosa, um compulsivo leitor, elabora um ambiente ficcional mítico que se constrói e se ramifica em labirintos no infinito. Para Borges o livro é uma extensão da memória e da imaginação. Rui Barbosa também criou a sua biblioteca como um labirinto a qual construiu ao longo do tempo com desvelo, cuidando de seus livros como “volumes preciosos”. Conhecia de memória a posição dos livros, não utilizava nenhuma catalogação (PIRES, 1949).

No ambiente da biblioteca da Casa de Rui se destaca um conjunto de estantes envidraçadas repletas de livros, dispostos organizadamente, muitos dos livros com a disposição original designada por Rui. As estantes foram construídas por encomenda¹³², sendo que a maior delas¹³³, localizada à direita de quem entra (Figura 17), recebe a identificação em monograma com as iniciais de Rui Barbosa em seu frontão (MALTA, 2011: p.175). Elogiado por sua inteligência, ele foi fotografado em

¹³² As estantes dispostas no salão principal da biblioteca (Sala Constituição) datam de 1898 e foram encomendadas a um marceneiro da Rua dos Inválidos (MAGALHÃES, 1994: p.42).

¹³³ A estante maior é composta por vários módulos e foi construída em 1895, época em que Rui Barbosa e sua família se encontravam no exílio na Inglaterra (MALTA, 2011: p.175).

Figura 17: Biblioteca no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

seu ambiente predileto: a biblioteca, cenário que representava a definição de seu desejo: o lugar do saber e erudição como símbolos, mediante os quais construíra sua atuação pública no âmbito social e político.

Poucos possuíam uma biblioteca em casa digna de ser retratada, como raros eram aqueles que podiam adquirir tantos livros e construir um ambiente em que o prestígio intelectual se concretizasse em três dimensões. A biblioteca, portanto, era um ambiente ímpar para servir de cenário de retratos de homens cuja atuação no mundo público se destacava pela inteligência, perspicácia e erudição (MALTA, 2011: p.174).

Vários conjuntos de cadeiras dispõem-se na sala sugerindo o convite à leitura, além de encontros e discussões intelectuais. A presença de livros e estantes não se limita à sala principal da biblioteca, estendendo-se a outros ambientes, como o gabinete holandês¹³⁴, o gabinete gótico e o quarto de vestir de Rui Barbosa.

O gabinete gótico era um escritório reservado de trabalho do patrono, recebendo esse nome devido ao estilo do mobiliário em gótico português (Figura 18). Este ambiente é considerado um santuário, ao qual poucos tinham acesso. O gabinete possui um conjunto de estantes com pináculos góticos que envolvem o ambiente, além

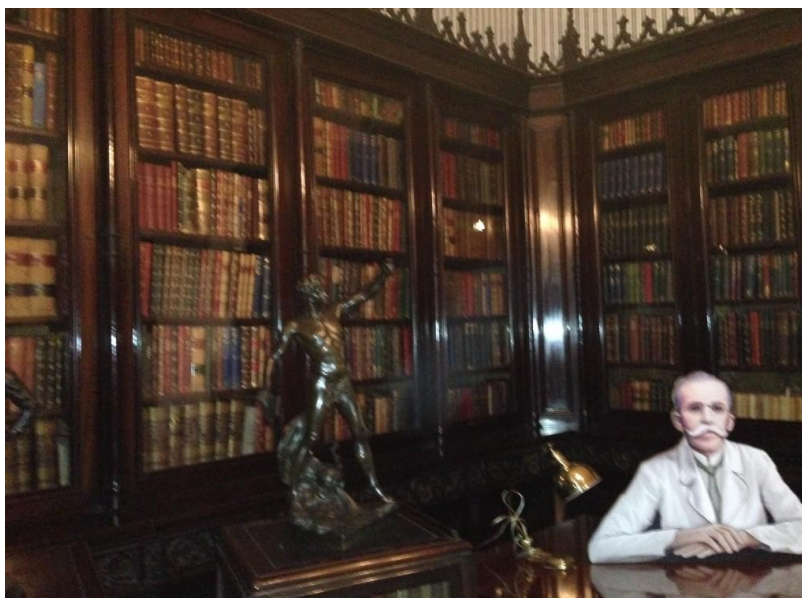
¹³⁴ O gabinete holandês é assim chamado, pois o mobiliário foi utilizado e adquirido na Holanda, por ocasião da Conferência de Haia, da qual participou Rui Barbosa como embaixador extraordinário do Brasil em 1907. O conjunto de mobiliário compreende uma secretária, três cadeiras com assento e encosto de couro e uma estante (MAGALHÃES, 2013: p.13).

Figura 18: Gabinete. Revista Paratodos, 1923.



Fonte: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa

Figura 19: Gabinete no Museu Casa de Rui Barbosa, 2014.



Fonte: Foto Tatiana Flores.

de estantes menores laterais e estantes giratórias. Algumas estatuetas em *petit bronze* se mesclam ao mobiliário de cor escura (Figura 19). Na disposição central, a escrivaninha e a cadeira de escritório de Rui. O gabinete poderia ser um ninho ou um casulo, um espaço construído para a leitura e a tessitura de palavras. “Dessa forma, o bem-estar nos devolve à primitividade do refúgio [...]” (BACHELARD, 1978: p. 256). O

patrono já estava em seu gabinete desde a madrugada, levantando-se mesmo antes dos criados, dedicando-se ao trabalho intelectual de forma incansável e metódica.

Existe outro ambiente, próximo ao gabinete, reservado ao quarto de vestir de Rui Barbosa. Nele, o jurista tinha quase tudo de que precisava: uma escrivaninha, seus livros, um divã para descanso, além de um espaço de higiene pessoal protegido por um biombo e uma cômoda-lavatório.

3.2.1.1 Pensando a Museografia

Se voltarmos aos registros fotográficos da revista *Paratodos* de 1923 (Figura 18), observamos no gabinete gótico, a escrivaninha coberta por pastas, papéis, livros e o tinteiro, usados pelo patrono, que documentavam o cotidiano do morador. Estes objetos atualmente estão ausentes do olhar do visitante. A escrivaninha possui uma luminária *art nouveau* e um display com a imagem gráfica de Rui Barbosa (Figura 19), algumas vezes usado pelos visitantes para que sejam fotografados a seu lado, guardando uma imagem da experiência da visita ao museu-casa. O display atua como um dispositivo para o *souvenir* de memória (SANTOS, 2006: p.80). No entanto, falta um pouco mais para a interpretação museográfica do gabinete e da biblioteca.

A recriação de elementos funcionais e decorativos que expressassem a vivência do gabinete gótico criaria uma contextualização que simbolizaria a experiência de trabalho de Rui Barbosa. Isso poderia trazer à memória não somente a função original do ambiente, mas, sobretudo a memória do patrono e das muitas horas que passou no gabinete a estudar e escrever. O trabalho intelectual é feito de uma substância intangível, é próprio da natureza espiritual, mas pode ser interpretado na museografia para que sua experiência seja vivenciada pelo visitante (SALZMANN, 2004: p.2). Um ambiente contextualizado pode melhor provocar a imaginação, respondendo à natureza da experiência humana representada. Nesse sentido, a criação do grande labirinto da biblioteca de Rui Barbosa poderia ganhar um significado maior.

3.2.2 A biblioteca e o *Mouseion*

O Museu Casa de Rui Barbosa é um lugar de memória onde estabelecemos uma fruição do passado, onde a imaginação sugere o exercício do pensamento. O

jardim que circunda a casa e se prolonga até os fundos, cria intervalos de espaço que nos convida ao passeio, proporcionando uma pausa para a contemplação.

François Mairesse e Fabrizio Ragni na busca das nascentes da museologia, propõem retomar a questão da memória e do museu a partir da experiência dos filósofos pré-socráticos. Na antiguidade a memória era mais associada ao exercício do pensamento que à rememoração de lembranças (MAIRESSE; RAGNI, 1997: p.73). O *Mouseion*¹³⁵ de Alexandria no Egito era uma instituição de pesquisas voltada para o conhecimento e saber filosófico com o objetivo de desenvolver estudos, além de possuir um jardim botânico, um zoológico, um observatório astronômico e uma biblioteca. Conforme relatos, ao lado da biblioteca havia um local de passeio onde os discípulos de Aristóteles tinham o hábito de andar demoradamente debaixo dos pórticos (MAIRESSE; RAGNI, 1997: p.75). O método de Aristóteles compreendia o hábito de ensinar através do passeio e do perambular. O pensamento cosmológico dos antigos nos ensina o prazer da analogia entre arte e memória. Essa arquitetura interna da memória desafia a lógica e o sentido comum que temos da sistematização dos museus, e ao mesmo tempo, é precisamente esta abertura a uma multiplicidade que estimula nosso pensamento ajudando-nos a preservar a memória. Existem caminhos no jardim da casa de Rui Barbosa que levam à biblioteca. Deixo aqui a proposta de pensar a biblioteca como um *Mouseion* mítico e propor estes intervalos espaciais do jardim entre a casa e a biblioteca como espaços para o exercício da memória, um lugar de memória para o pensamento.

3.3 Um jardim na paisagem

O arvoredado, que recortava-se bizarramente no horizonte luminoso como um relevo gótico, estremecia com o doce arpejo da aragem, que esparzia os aromas das rosas e das magnólias (ALENCAR, 2011: p.158)

¹³⁵ O *Mouseion* de Alexandria situava-se no antigo Egito. De acordo com relatos de Strabon, constituía-se num complexo de edificações e jardins ligados por caminhos com colunas e pórticos. Demetrius, um discípulo de Aristóteles sugeriu ao rei, Ptolomeu Sóter a idéia de criar um centro de pesquisas e uma grande biblioteca. Todo livro que chegava ao porto de Alexandria era adquirido ou transcrito e enviado para o Mouseion. Cientistas, filósofos e artistas de todos os lugares eram convidados a participar e enriquecer com seus estudos a universidade e a biblioteca. A diversidade de temas unia estudiosos em busca de explicações para o funcionamento do corpo humano, a astronomia, as leis da física e a filosofia. Em 48 A.C., um conflito gerado entre César, imperador romano e o faraó Ptolomeu XIII, provocou a destruição da Biblioteca de Alexandria. Para evitar um combate naval, César incendiou as embarcações egípcias ancoradas no porto e o fogo se estendeu para a grande biblioteca (Megale Bibliothekē). Restou a Biblioteca “Filha”, que sobreviveu por muitos séculos, resistindo até o século III, quando o cristianismo foi anunciado como religião oficial do Império Romano (OLIVEIRA, 2002). Disponível em <<http://www.arabworldbooks.com/bibliothecaAlexandrina.htm> > Acesso em 06/06/2014.

De acordo com o geógrafo Milton Santos, a paisagem “[...] é tudo aquilo que nós vemos”, definindo a paisagem sob o domínio do visível e ao que nosso olhar alcança. A paisagem também se associa à dimensão da percepção e ao processo seletivo de apreensão de cada indivíduo, processo que se desenvolve de forma única, pois “[...] cada pessoa a vê de forma diferenciada” (SANTOS, 1997: p.62). Se apresentando ao olhar de acordo com o ponto de vista de onde nos colocamos, a paisagem pode ser observada através de diferentes ângulos resultando em diferentes versões. “Tanto a paisagem quanto o espaço resultam de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos” (Idem: p.61). Este mosaico de relações que atinge de acordo com o autor, a forma, a função e o sentido, assim como a imagem de um mosaico - uma composição de fragmentos que se relacionam no tecido da paisagem. É também o resultado de uma somatória de transformações ocorridas ao longo do tempo, um conjunto de “idades diferentes”, de formas de ocupação do espaço. Sua leitura e observação apresenta um processo de desvelamento de camadas de memórias, de vestígios que marcam a passagem do tempo na paisagem, que, afinal, está em permanente mudança. Fruto e herança de diferentes momentos, a paisagem é “uma escrita sobre a outra”, criada por meio de diferentes ocupações que envolvem acréscimos, rupturas e substituições (Ibidem: p.66-68). Nesse sentido, a paisagem integra em sua superfície uma tessitura de relações entre estas diferentes camadas de ocupação humana, formando um palimpsesto no espaço (Ibidem: p.70).

A museóloga Tereza Scheiner utiliza a imagem da tésseira, o fragmento do mosaico, para conjugar uma reflexão sobre o todo e as partes de uma imagem:

Nenhum deles representa o todo: a imagem se desvela justamente a partir do arranjo intencional destas pequenas singularidades. E ainda que não possamos conhecer de imediato o sentido de cada ponto ou tésseira no conjunto, sabemos com certeza que a partir do quadro geral se poderá elaborar um ‘mapa’ articulado de pequenas significações: um olhar cuidadoso permite identificar as tésseiras que apenas servem de moldura e fundo, e as que definem os limites da imagem [...] (SCHEINER, 2004: p.141).

Para Scheiner, a imagem do mosaico se forma a partir da conjunção de seus fragmentos, de suas tésseiras, nenhuma delas representa o todo. A experiência da visão geral do mosaico inclui também a percepção de pequenos conjuntos de quadros menores de tésseiras.

Se considerarmos a paisagem como um mosaico, o jardim seria uma tésseira, ou mesmo um universo construído destas pequenas peças. O jardim é um ponto no espaço, ele emoldura um quadro de uma paisagem construída, onde se articulam suas significações, seus sentidos materiais e imateriais, fragmentos de vivências. Carlos Terra define o jardim como elemento na paisagem: “[...] jardim é o trecho da natureza onde houve a interferência humana mais ou menos profunda. Associa elementos naturais – vegetais, pedras, água e animais – com os artificiais – arquitetura, mobiliário, escultura e, inclusive, pintura” (TERRA, 2013: p.27).

De acordo com Jean Starobinski, o jardim é uma natureza cultivada de forma a apagar os vestígios da intervenção humana, é o trabalho humano procurando reconciliar a natureza com a cultura. A arte dos jardins deseja encontrar o paraíso da origem sem renunciar aos avanços da técnica, procurando reunir o que antes fora separado e condenado à dispersão (STAROBINSKI, 1994, p.218). A função do jardim na paisagem presencia feições variadas, podendo se oferecer ao desfrute por seus aspectos decorativos como no caso do “jardim do prazer”, também assumindo uma função utilitária na forma de hortas cultivadas e pomares; ou mesmo tomar a feição do jardim científico, representado pelos jardins botânicos (TERRA, 2013: p.28).

Considerando o jardim também como uma região de memória, Starobinski identifica os monumentos que adornam um jardim como elementos memoriais, “duplos fantasmáticos”, vestígios de um passado cobertos de inscrições (STAROBINSKI, 1994: p.221). Nesse universo nostálgico, o presente é destituído de importância: o presente perde sua urgência. Neste sentido o jardim possui uma função imaginária, que permite à percepção adentrar num universo que apresenta a possibilidade de uma experiência sensorial fora do tempo presente. O jardim do Museu Casa de Rui Barbosa, apresenta-se como paradigma desse mosaico de relações, reafirmando a passagem do tempo na paisagem e também como um microcosmo de memórias.

3.3.1 As memórias de um jardim

No jardim da casa de Rui Barbosa podemos observar diferentes camadas de memórias que se acomodam no espaço, como um palimpsesto reescrito ao longo do tempo. A configuração visual do jardim apresenta um traçado geométrico, especialmente nos fundos da casa, com a divisão em grandes canteiros e um caminho

central que anteriormente se alinhava à Rua Assunção¹³⁶, formando um longo caminho. De acordo com especialistas¹³⁷ existe a hipótese de que a autoria do jardim frontal possa ser de Glaziou¹³⁸, não existindo, entretanto, documentação que comprove essa autoria.

Neste mosaico observamos os vestígios de formação do jardim que se relacionam com os antigos moradores, como o português Bernardo Casemiro de Freitas, o Barão da Lagoa, o primeiro morador da residência. O jardim de desenho romântico à frente da casa, o jardim dos fundos com pomar e a pérgula de ferro para suporte do parreiral, apresentam uma configuração cujo traçado remonta à época do Barão da Lagoa¹³⁹ (REIS, 2011: p.115-116).

O segundo morador, comendador Albino Guimarães, acrescentou elementos escultóricos ecléticos ao jardim como o par de leões e a águia segurando a serpente, além do quiosque em estrutura octogonal, localizado na parte posterior do domicílio (PESSOA, 2010: p.167). Rui Barbosa, como seu último morador, fez instalar dentro deste quiosque (Figura 20) um chuveiro e uma banheira (REIS, 2010: p.169). Deve-se também a Rui o plantio de muitas árvores no jardim como os pés de lichia, o abiu, jambo, sapoti, pitanga e várias espécies originárias da Bahia, sua terra natal: o araçá, mandacaru e grande variedade de cocos, incluindo o dendê. Os três pés de camélias, de inspiração abolicionista, ocupam posição privilegiada na parte frontal do jardim (Idem: p.170). Rui Barbosa também instalou nos fundos do terreno uma estufa de vidro, onde cultivava plantas variadas como samambaias, palmeirinhas, avencas e hortênsias (MAGALHÃES, 2013: p.37). A antiga estufa localizava-se onde hoje se encontra o laboratório de microfilmagem da Fundação Casa de Rui Barbosa, que foi

¹³⁶ A construção do edifício do Centro de Memória e Documentação, que faz parte da Fundação Casa Rui Barbosa, ocorreu no final da década de setenta, ocupando o lugar de um antigo picadeiro onde se adestravam cavalos, ainda na época em que Rui e sua família residiam na casa. Ainda hoje podemos notar um portão nos fundos desse edifício que faz a ligação com a Rua Assunção (MELLO, 1997: p.43; REIS, 2011: p.41).

¹³⁷ Carlos Fernando Delphim e Miguel Gastão da Cunha admitem a hipótese da autoria de Glaziou para o jardim da Casa de Rui Barbosa.

¹³⁸ Auguste François Marie Glaziou (1833-1906). Engenheiro e paisagista francês, coordenou a Diretoria de Parques e Jardins da Casa Imperial de 1869 a 1897, sendo responsável pela criação dos jardins como a Quinta da Boa Vista e o Campo de Santana (REIS, 2011: p.17-8).

¹³⁹ Existe certa controvérsia em relação à data de implantação do jardim frontal à inglesa da Casa de Rui Barbosa. De acordo com Ana Pessoa, foi o segundo morador, Comendador Albino Guimarães, que o “revestiu de artefatos e traços de jardim romântico à inglesa” (PESSOA, 2010: p.3). Para Carlos Terra no período em que residiu o Barão da Lagoa: “além da casa, um pequeno jardim à inglesa, que dizia-se à época, ser um dos jardins mais elaborados da Corte”, mencionando uma alteração no jardim frontal na fase de Albino (TERRA, 2013: p.131).

Figura 20 : Interior do quiosque, 1974/1975.



Fonte: Coleção Marcel Gautherot. Arquivo FCRB.

construído aproveitando a base estrutural da estufa (REIS, 2010: p.169). Além de ser um jardineiro amador, Rui Barbosa dedicou-se com desvelo ao cultivo de diferentes espécies de rosas, muitas delas raras.

De acordo com o professor Carlos Terra, o jardim da Casa de Rui Barbosa pode ser considerado um jardim eclético. Enquanto na fachada e na lateral direita trazem a herança da tradição romântica, recebendo influência do jardim inglês, na lateral esquerda da casa o jardim se aproxima do jardim italiano, com corredores verdes e árvores. Na parte dos fundos, existe o caminho central da pérgula formando um longo corredor, que se associa ao jardim francês em sua ideia de infinito (TERRA, 2013: p.131). No jardim romântico da fachada da casa da São Clemente (Figura 21), podemos observar elementos pétreos em *rocaille*¹⁴⁰, como a imitação de pedras e troncos arruinados, uma pequena pérgula, um córrego sinuoso e uma queda d'água em miniatura. Também encontramos pontes ornadas com formas de troncos de madeira que atravessam este pequeno riacho. Na lateral direita do jardim, próximo à entrada da casa, um nicho com a superposição de *rocailles* e troncos de árvore esculpidos, deixando entrever o gosto romântico: a contemplação da passagem do

¹⁴⁰ Os jardins românticos do século XIX possuem mobiliário decorativo que copia formas da natureza: grutas artificiais e falsos conjuntos de rochas construídos em argamassa, considerados obras em *rocaille*. Contam também com elementos decorativos que imitam troncos e galhos retorcidos usados em bancos, mesas e corrimãos (GALLOIS, 2014: p.5).

tempo, a ruína pitoresca. De acordo com Jean Starobinsky, o jardim inglês “abandonando o gosto pelos jardins geometrizados de Le Nôtre, apaixonou-se pelos penhascos e paisagens acidentadas” e adota a irregularidade da ocupação do terreno, assumindo a natureza “livre de qualquer sujeição” (STAROBINSKY, 1994: p.219). Afinal, a desordem faz parte da natureza.

Figura 21: Jardim frontal no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

Também no jardim romântico da casa, “[...] pequenos caramanchões floridos ladeiam esse conjunto e, ao centro, há a escultura, em cimento e ferro, de uma água imobilizando uma serpente de cuja boca sai um esguicho d’água que cai em jato curvo no lago fronteiro” (PESSOA, 2010: p.8). Na lateral esquerda da parte posterior do domicílio, encontramos um quiosque de madeira instalado sobre uma ilha artificial. Este conjunto também apresenta *rocailles*, como uma pequena ponte ornada que atravessamos para chegar ao quiosque, além de decoração formada por troncos artificiais na base do quiosque. Um conjunto de elementos pétreos localizado numa das extremidades da ilha artificial e atrás do quiosque, compõem a cena pitoresca.

O segmento do jardim localizado na lateral esquerda da residência de Rui Barbosa é formado por um longo canteiro em formato geométrico com árvores como o abricó de macaco e dois pés de chuvas de ouro, além de duas ânforas de mármore, que o associa à tipologia do jardim italiano (TERRA, 2013: p.132). Importante lembrar

que essa lateral esquerda se apresenta atualmente como o resultado de uma alteração provocada pela perda do jardim original. O terreno da lateral esquerda do jardim foi reintegrado à residência na reforma conduzida em 1930.

O jardim localizado na parte posterior da casa possui ainda hoje uma antiga pérgula de ferro que sustentava um parreiral. A pérgula (Figura 22) se alinha ao eixo

Figura 22: Pérgula no jardim dos fundos, 2014.



Fonte: Foto da autora.

central e se ramifica em dois corredores transversais, formando à luz do sol uma teia de sombras sobre o piso e a vegetação. Este segmento do jardim é formado por grandes canteiros em formatos geométricos, que se alinham em torno deste caminho central. Conforme citado anteriormente, este caminho se unia à Rua Assunção, daí a associação de Carlos Terra ao jardim francês de longos corredores que se dirigem ao infinito do horizonte. Observa-se ainda neste jardim, dois pequenos lagos¹⁴¹: um redondo cercado de palmeiras cicas localizado na lateral esquerda do eixo central e outro oval na lateral direita diante da antiga cavalaria.

Este jardim além de abrigar uma mescla de tipologias, característica do jardim eclético, é acima de tudo, uma moldura na paisagem que circunscreve as histórias de

¹⁴¹ O lago redondo é do período em que Rui Barbosa morou na São Clemente. O lago oval foi construído em 1930 com a reforma do jardim promovida por Washington Luís.

suas antigas ocupações, memórias e vivências que se mesclam no espaço material e imaterial.

3.3.1.1 O cotidiano de um jardim

As residências mais abastadas de Botafogo guardam vestígios das antigas chácaras. É o caso da residência de Rui Barbosa: a garagem para automóveis assume o lugar da antiga cavaleriça e o jardim dos fundos substitui os antigos pomares e hortas. Ainda se mantém a presença do antigo galinheiro e do forno doméstico, provando a existência de um passado rural, onde os quintais eram parte integrante e fundamental das residências¹⁴² (ALGRANTI, 2000: p.93).

A fachada ajardinada era apresentada aos visitantes e transeuntes, funcionando como um cartão de visitas, como representação simbólica e imagem da família, sendo uma área muito valorizada da residência. Inexistentes na implantação das moradias portuguesas, o aparecimento dos jardins na frente das casas foi imposto às vezes por loteadores, evidenciando uma valorização dos espaços arquitetônicos a ele vinculados, “oferecendo ao passante a importância social dos proprietários” (REIS FILHO, 2013: p.72). Neste sentido, o “jardim da frente” é um sinal de distinção social, um elemento para a valorização da fachada. Nele estavam flores e plantas de origem europeia¹⁴³, bancos, cascatas, pequenas grutas e um quiosque que identificam o jardim romântico de influência inglesa.

Nas laterais da casa e nos pavimentos superiores eram recebidos os familiares e amigos mais íntimos que não requisitavam cerimônia. Os fundos da residência, considerados desprestigiados de atenção, eram reservados aos trabalhos domésticos, associados então ao trabalho escravo e “comprometidos com o antigo mundo rural” (Idem: p.74). No entanto, Leila Algranti, referindo-se aos jardins dos fundos afirma que nesta área “a vida doméstica se desenvolvia intensamente”, pois o clima quente levava a família e demais ocupantes da casa para as áreas externas, tanto nos momentos de trabalho como nas horas de lazer (ALGRANTI, 2000: p.94).

É importante observar as funções deste jardim na paisagem doméstica do passado: havia uma relação indissolúvel entre a casa e o jardim. Afinal, o jardim

¹⁴² Os quintais aparecem com frequência nos registros do século XVI ao XIX, assim como os pomares e hortas. Os jardins só aparecem nos relatos de viajantes no início do século XIX. (ALGRANTI, 2000: p.95).

¹⁴³ Existe por parte da elite no século XIX certa rejeição às plantas tropicais, assim como uma negação do passado rural, considerado coisa ultrapassada. Imperava uma tendência à importação do modelo europeu (REIS FILHO, p.142).

envolve a residência, podendo ser visto e admirado através das janelas da casa. Se nos fundos ele possuía função utilitária na forma de hortas e árvores frutíferas para usufruto da casa, local para as lides domésticas dos empregados, também era abrigo para a vida íntima da família e palco para brincadeiras das crianças (REIS, 2011: p.26). Era ainda ambiente para o cultivo das roseiras de Rui Barbosa, que, logo pela manhã, passeava de pijamas pelo jardim. As rosas eram colhidas para decorar os ambientes da casa em dias de aniversário, adornando-a em dias de festa (BANDEIRA, 1960: p.16). Também há notícias de piqueniques realizados no jardim, que eram frequentes, assim como os *garden parties*, muito em moda naquela época (REIS, 2011: p.28).

Rui Barbosa e sua família residiriam na Rua São Clemente até 1923. Na intenção de homenageá-lo, o governo inaugura em 1930, sua residência como o primeiro museu-casa do país, voltado para a preservação do ambiente familiar de Rui Barbosa, de sua biblioteca e de seus documentos (PESSOA, 2010: p.1). Neste intervalo de sete anos que separou sua morte da criação do museu, o jardim havia sido abandonado e sofrido uma perda de terreno na lateral esquerda¹⁴⁴. Essa área foi recuperada e o jardim passaria por um processo de reconstrução, coordenada pelo engenheiro Vittorio Miglietta, resultando em sua configuração atual. Também é desse período o plantio de uma muda de pau-brasil no limite do terreno que havia sido reintegrado, ação conduzida pelo então presidente Washington Luís, responsável pela transformação da casa de Rui Barbosa em espaço público (REIS, 2011: p.24, 35, 37). Diante deste fato, devemos considerar que esta ação acaba por compor mais um fragmento do mosaico deste jardim, ou uma reescritura feita a partir da perda de elementos paisagísticos originais e o plantio de novas espécies.

Em 1938, o conjunto arquitetônico da casa e do jardim passa a ser protegido pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁴⁵, configurando seu valor como patrimônio histórico e artístico. Transformado em bem cultural, o Museu Casa de Rui Barbosa perdeu a função original de moradia de uma família. Entre a casa e o jardim, estamos diante de formas de visitação e ocupação humanas diferenciadas: o espaço da antiga residência de Rui, um museu-casa, visando à conservação deste

¹⁴⁴ Na tentativa de criar uma ligação entre a Rua São Clemente e a Rua Assunção, o terreno da lateral esquerda da residência foi desapropriado pela prefeitura do Rio de Janeiro e várias árvores do jardim foram cortadas como um flamboyant, uma acácia imperial, uma braúnea e um olho de boi, além de um ficus que pendia sobre o lago (REIS, 2011: p.24, 35).

¹⁴⁵ O SPHAN foi criado em 13 de janeiro de 1937, no governo de Getúlio Vargas, sendo organizado e dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade. A partir de 1946 torna-se IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

bem histórico, obedece ao imperativo de regras para a visitação pública: o mobiliário e os objetos não podem ser tocados, as cortinas diminuem a incidência da luz no acervo, separando o ambiente da casa e da área externa. O jardim, uma das poucas áreas verdes que restaram no bairro de Botafogo, abre suas portas¹⁴⁶, oferecendo o convívio com a natureza: famílias, crianças, bebês, idosos além de outros visitantes, são acolhidos num ambiente longe do cotidiano da grande cidade. Muitos que o visitam nem sequer entram na antiga residência. Vale lembrar que o espaço do jardim, contido em aproximadamente 9.000 m², é o local mais visitado do Museu Casa de Rui Barbosa, o que lhe confere importância social (ABREU, 2009: p.58). Portanto, além de ser uma área significativa da instituição, o jardim da casa é também um espaço público importante no bairro de Botafogo.

3.3.1.2 As rosas de Rui Barbosa

Figura 23: Tesouras de poda de Rui Barbosa, 1974-1975.



Fonte: Coleção Marcel Gautherot. Arquivo FCRB.

Rui Barbosa era apaixonado por rosas. Quando morou¹⁴⁷ na Rua do Resende, a casa possuía um terreno que proporcionava a Rui condições de praticar jardinagem.

¹⁴⁶ O horário de visitação do jardim da Casa de Rui Barbosa vai de 08:00 horas até às 18:00 horas. Dados no site da Fundação Casa Rui Barbosa.

¹⁴⁷ Rui residiu na Rua do Resende de 1882 até 1884, quando foi nomeado deputado geral na Corte do Rio de Janeiro (BANDEIRA, 1960: p.12).

Sábados e domingos eram reservados para o cultivo do jardim: Rui Barbosa limpava as roseiras e palmeiras, sempre acompanhado por seu cunhado, Carlito, que revolvia e adubava a terra (BANDEIRA, 1960: p.13). Rui tinha o cuidado de anotar num caderno os nomes das culturas para catalogá-las e tentar enxertos futuramente. As rosas cultivadas recebiam uma pequena tabuleta pintada de branco inscrita a lápis, mencionando a espécie da flor: era a dedicação e zelo com sua coleção. Quando a família mudou-se para a residência da Praia do Flamengo no antigo número 14, o roseiral também foi transplantado. De acordo com familiares, nesta residência próxima à praia, Rui chegou a ter mais de trezentas espécies de rosas, sendo a maioria

Figura 24: Rui no jardim. Revista Fon Fon, 1918.



Fonte: Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

transplantada¹⁴⁸ para a Rua São Clemente, a chamada Villa Maria Augusta (REIS, 2011: p.32). "Ter uma propriedade em Botafogo, no século XIX, significava status social e o jardim era o símbolo deste prestígio, já que as flores, na sua maioria, eram importadas da Europa [...]" (TERRA, 2013: p.155).

Na residência de Botafogo, as rosas eram cultivadas no canteiro da lateral esquerda da casa, no atual jardim italiano (Idem: p.132) e também se aninhavam junto ao parreiral nos fundos da residência, conforme comprovado em fotos da época¹⁴⁹ (Figura 24).

¹⁴⁸ As rosas foram transplantadas da Praia do Flamengo para a Rua São Clemente entre 1893 e 1895 (REIS, 2011: p.32).

¹⁴⁹ Fotos na Revista Fon Fon de 1918 (REIS, 2011: p.33).

De acordo com Carlos Terra, a rosa¹⁵⁰ foi considerada a flor do século XIX, assim como o jardineiro amador, conferindo distinção ao colecionismo de espécies de flores. Se as rosas significavam uma paixão para Rui, os três pés de camélias se revestem de um valor simbólico: as camélias plantadas na parte frontal do jardim e na alameda de entrada da casa representavam sua adesão ao movimento abolicionista. De acordo com o historiador Eduardo Silva, a camélia na lapela era usada como uma espécie de código pelos abolicionistas que assim poderiam ser identificados nas ações mais perigosas. A Princesa Isabel decorava os ambientes de sua residência no Palácio das Laranjeiras, com camélias que eram cultivadas numa chácara do Leblon, de propriedade do português José Seixas Magalhães. Esta floricultura era conhecida como o “quilombo Leblond” ou “quilombo Le Bloon”, pois as flores eram cultivadas com o auxílio de escravos fugidos. O quilombo do Leblon era um ícone do movimento abolicionista que recebia a proteção da Princesa Isabel (SILVA, p.1-6).

A paixão de Rui Barbosa pela jardinagem se estendia à biblioteca¹⁵¹, possuía muitas publicações voltadas à jardinagem e à botânica, provando ser também tema de seu interesse intelectual. No livro “Lado a Lado de Rui”, Carlos Viana Bandeira narra as constantes idas a casas de jardinagem para a compra de novas mudas, assim como as solicitações de Rui para que se cuidasse das rosas, nos períodos em que se ausentava da residência. Em abril de 1895, estando em Londres, Rui escreve em carta:

Manda-me plantar em São Clemente, especialmente junto à parede da casa, na parte onde se acha a sala de jantar, jasmineiros e roseiras trepadeiras (sobretudo *Marechal Niel* e *Captain Christy* trepadeira), de modo que subam para o terraço (BANDEIRA, 1960: p.195).

O roseiral que um dia foi parte integrante do jardim da casa de Rui Barbosa está hoje ausente do ambiente paisagístico deste museu-casa. Aberto à visita pública desde 1930, talvez muitos de seus visitantes pouco saibam sobre a paixão de

¹⁵⁰ “São raras as referências sobre a história das rosas no Brasil, mas é sabido que foram trazidas pelos jesuítas entre os anos de 1560 e 1570. As primeiras roseiras foram plantadas ao lado da Vila de Piratininga e suas flores eram utilizadas em solenidades religiosas. A partir da criação da Ordem da Rosa, em 1829, através da qual D. Pedro I homenageava os nobres por seus feitos, é que iniciou o plantio de roseiras em jardins públicos. A citação literária mais antiga encontrada data de 1813, a partir da descrição do município de Roseira, cujo nome deriva-se do bairro localizado à margem do Caminho Real que ligava São Paulo ao Rio de Janeiro” (STUMPF: BARBIERI, 2005).

¹⁵¹ De acordo com a museóloga Sônia Alves Ferreira, em sua monografia “Os jardins do Águia”, a biblioteca de Rui Barbosa possui 179 publicações ligadas ao tema da jardinagem.

seu antigo morador pelas rosas: elas poderiam estar presentes neste jardim, reafirmando o imaginário de Rui e a memória do lugar.

3.3.2 O jardim como espaço público e coleção de memórias

O processo de transformação e substituição de elementos paisagísticos e espécies de plantas é um processo ao qual mesmo o jardim histórico de um museu-casa não consegue escapar. Encontramos camadas desse mosaico de memórias que contam histórias de como este espaço paisagístico foi ocupado, traduzindo a sua diversidade temporal. Nele, diversos elementos se unem para narrar histórias: a pérgula e o parreiral, traços da herança portuguesa do primeiro morador, o Barão da Lagoa. O quiosque, elemento arquitetônico instalado numa pequena ilha artificial pelo comendador Albino Guimarães, que na época de Rui seria uma casa de banhos e palco de brincadeiras para seus netos em férias. Atualmente, o quiosque abriga uma exposição sobre a formação do bairro de Botafogo. O pé de *Lichia* plantado por Rui quando este começou a residir na casa, as camélias que simbolizam sua posição abolicionista, o pau-brasil, uma homenagem de Washington Luís ao último morador da residência. Poderá o visitante identificar a significação simbólica de todos estes elementos vivos de memória no atual jardim da São Clemente? Esta paisagem construída já sofreu várias alterações, passando atualmente por um processo de restauro¹⁵² que teve início em janeiro de 2015 e está trazendo novas leituras deste espaço.

O Museu Casa de Rui Barbosa é um lugar de memória onde se estabelece uma fruição do passado que nos permite também reviver nossas próprias memórias - ambiente que opera em nossos sentidos para o abandono e escape do tempo presente. O cenário que circunda a casa e se prolonga até os fundos cria intervalos de espaço que nos convida ao passeio, proporcionando uma pausa para a contemplação. O jardim da casa de Rui Barbosa é mais do que um lugar e um espaço físico, ele vai além: é uma paisagem construída que está diante de nossos olhos e nos envolve em seu ambiente sensorial. Proporcionando um momento de paz e reflexão, este jardim

¹⁵² A restauração afeta o jardim frontal, o jardim posterior próximo ao quiosque e também abrange a pérgula de ferro.

histórico pode nos trazer a experiência de seu passado e de suas memórias, trazendo luz a nossas próprias memórias.

Nesse ambiente - onde se mesclam a utilização do jardim como espaço público e sua significação de quando ainda era um espaço privado, pertencente ao universo de Rui Barbosa e sua família, a proposta de reconstituição de sua memória paisagística se impõe como um contraponto necessário. É importante pensar uma musealização desse jardim. A recuperação do roseiral de Rui Barbosa restabeleceria um elemento significativo da memória deste espaço, trazendo para o presente, a paixão e a prática da jardinagem de seu ilustre morador. Esta ação ajudaria também a recuperar o universo do cotidiano dos jardins privados das residências de elite do século XIX. A musealização de espécies vivas que representam e simbolizam elementos importantes no jardim como os três pés de camélias, o pé de *Lichia* e o pau-brasil, poderiam receber uma infografia que informasse aos visitantes sua importância e significado para este lugar de memória.

Neste território ambíguo, de lugar aberto para o estado de alma da rememoração e da função hodierna de espaço público que acolhe o visitante, encontra-se o jardim histórico da Casa de Rui Barbosa. Nessa região intermediária, ele navega em busca de significação.

3.4 A cozinha e áreas de serviço

O Museu Casa de Rui Barbosa possui em suas dependências ambientes destinados aos trabalhos domésticos, como é o caso da cozinha e das áreas externas localizadas ao lado do jardim: uma antiga cavalaria, um galinheiro, um tanque de granito para lavagem de roupas, além de um forno no quintal. Nesse espaço externo existiam cômodos que serviam de apoio à cozinha, além de alojamento para os empregados. Hoje estes espaços encontram-se fechados ou ocupados pela administração do museu. É bom lembrar que, naquela época, os acessos para as dependências de trabalho de uma residência se diferenciavam em relação aos percursos feitos pelos visitantes da família, que normalmente adentravam pelo vestíbulo para se dirigir à Sala de Estar. Os serviços da casa da São Clemente acessavam a casa pela entrada lateral esquerda ou pela Rua Assunção, localizada nos fundos da casa. Os caminhos demarcavam os territórios e hierarquias da casa.

O ambiente expositivo do museu-casa vai identificar e sinalizar para o observador que o visita, certas facetas da memória que são privilegiadas em

detrimento de outras. No entanto, podemos dizer que a preservação da memória como parte de uma conservação da herança cultural abrangeria todos os ambientes e aspectos da Casa de Rui?

A cozinha faz parte de um universo doméstico associado ao trabalho braçal e à preparação de alimentos, ambiente onde há a eliminação de elementos indesejados e a posterior limpeza dos utensílios utilizados - determinando que fosse considerado no passado como um local desprezado e associado à sujeira (MALTA, 2011: p.101). O trabalho por sua vez, era associado a serviço de escravos, situação vigente no Brasil até o fim do século XIX. Lembramos também, que os antigos fogões a lenha provocavam fuligem, que enegrecia as paredes e os recipientes usados¹⁵³, o que era mais um motivo para o distanciamento da cozinha do restante da casa. Até meados do século XIX a cozinha permanece como apêndice externo, voltado mais para o quintal do que para a residência (MALUF, MOTT, 1998: p.412). Na casa de Rui Barbosa, um longo corredor separa a cozinha da área social.

O professor Carlos Lemos, utilizando como fonte de pesquisa inventários e testamentos¹⁵⁴ de bandeirantes desde o século XVI até o XVIII, faz uma reflexão sobre a área envoltória da casa brasileira, urbana e rural, observando os motivos para a sua transformação no século XIX, e, posteriormente “seu lento e gradual desaparecimento” (LEMOS, 2010: p.47). Estas áreas anexas à residência evoluíram a partir de uma configuração mais próxima de uma fortaleza cercada por altas paliçadas no período colonial: além de ter a função de proteção contra ataques de grupos indígenas, essas cercaduras impediam a fuga de animais domésticos. Os quintais, comprometidos com a vida doméstica, vão exercer a função de garantir a subsistência e suprimento de alimentos para a casa. O ambiente era governado por mulheres que governavam a casa, pois na maior parte do tempo os homens estavam ausentes em expedições pelo sertão (MONTEIRO, 1994). As mulheres comandavam os escravos indígenas no trabalho cotidiano: cuidavam da horta, aves e animais domésticos; tratavam de salgar a carne e processar a gordura animal¹⁵⁵ para o cozimento de alimentos; “[...] da cana de açúcar tira-se a garapa, faziam-se as rapaduras” (LEMOS, 2010: p.51); do milharal vinham as pamonhas e curau feitos com as espigas verdes, enquanto que as espigas

¹⁵³ Para a limpeza de panelas e frigideiras de ferro, barro e cobre era utilizado sabão feito em casa com uma mistura de cinzas e folha de pau de pita. As panelas eram areadas com areia ou cacos de telha reduzidos a pó (MOTT, MALUF, 1998: p.413).

¹⁵⁴ Estes documentos foram preservados por Dom Duarte Leopoldo e Silva, sendo publicados pelo Arquivo do Estado de São Paulo (LEMOS, 2010: p.50).

¹⁵⁵ Toicinho: gordura do porco, subjacente à pele. A transformação do toicinho em banha é feita por meio de cozimento no fogão (LEMOS, 2010: p.59).

maduras destinadas à canjica, era beneficiada no monjolo, assim como o preparo da farinha de mandioca, etc (Idem). Sem esquecer a presença de laranjeiras e limoeiros, as chamadas “árvores de espinho”, bananeiras e feijões, e até o beneficiamento do algodão arbóreo destinado aos teares verticais, de origem indígena (Ibidem: p.51-52). A cozinha que conhecemos hoje teve seu aparecimento como parte integrante destes quintais cultivados:

Nesse grande espaço cultivado, havia também os telheiros¹⁵⁶ para abrigar da chuva gêneros e fogões, feitos a moda indígena, compostos de três pedras, quase sempre talhadas em blocos de cupinzeiro, fogões chamados de tucuruva. A casa bandeirante não possuía em seu âmbito, em seu âmago, a cozinha propriamente dita, tudo era cozido fora, nos telheiros, embaixo das árvores ou nos alpendres acoplados a ela. Mas acendia-se fogo dentro de casa, mais para o aquecimento da água para o chá, para outras bebidas ou outras comidas leves (LEMOS, 2010: p.51).

O autor menciona também a existência de duas cozinhas numa mesma residência: uma limpa, a de dentro de casa, e a “cozinha suja”, a de fora de casa, onde eram realizadas as atividades mais laboriosas como a transformação do tocinho em banha, a confecção do sabão de cinzas e do açúcar doméstico, etc. Essas atividades eram feitas em fogão a lenha de alvenaria, de baixa altura, com a utilização de grandes tachos (Idem: p.65-66). Lembramos que a casa da São Clemente, quando em meados do século XIX ainda residia o Barão da Lagoa, passou por reformas que incluíram a construção de um passadiço para facilitar o trajeto dos alimentos da área onde ficava a cozinha para o restante da casa. Portanto, percebe-se que, anteriormente, a cozinha era de fato um apêndice externo, sendo mais tarde anexada à residência.

3.4.1 Uma Moderna Cozinha

Juntamente com a reestruturação do espaço urbano, que se desenvolve de forma mais radical na passagem do século XIX para o XX nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, ocorre o “estabelecimento de redes que cortavam a cidade (parte dela ao menos), ligando-se diretamente às casas, num procedimento que teve repercussões inéditas, vinculando estruturalmente a habitação à trama urbana” (SILVA, 2008: p.79). Transformações como a melhoria dos serviços de infraestrutura urbana, o abastecimento de água e gás e a posterior introdução da

¹⁵⁶ Telheiro é um telhado suspenso sem paredes à volta (LEMOS, 2010: p.64).

eletricidade, a importação de bens de consumo e de equipamentos como torneiras e azulejos, etc. iriam transformar as áreas de serviço nas moradias das grandes cidades, tornando-as mais modernas e funcionais (VESPUCCI, 1997: p.65). A habitação urbana passa a sofrer modificações, principalmente na área da cozinha, que se torna objeto de regulamentação, seguindo normas de higiene que eram cobradas pelas autoridades públicas e pelos médicos sanitaristas.

Antes um espaço desprestigiado e apartado do restante da casa, a cozinha passa a ser considerado espaço essencial, necessitando ser integrada ao restante do corpo da residência (SILVA, 2008: p.144). Contra a antiga ordem colonial, os preceitos da ordem e da higiene, desejavam disciplinar não só o espaço urbano, mas também o ambiente residencial: exigem que o trabalho doméstico e as atividades exercidas na cozinha sejam regularizados. Num contexto de epidemias, os códigos sanitários passam a estabelecer novas normas para a construção das casas, dando especial atenção às cozinhas. Dentre as exigências estava a obrigatoriedade da existência de especificações de suas dimensões, o uso de teto gradeado de madeira, assim como impermeabilização de paredes e piso por meio da instalação de azulejos e ladrilhos (SILVA, 2008: p.149). Os manuais domésticos¹⁵⁷ editados no final do século XIX e início do século XX enfatizavam a preocupação com a ordem, o asseio e a ventilação no ambiente (MALTA, 2011: p.100). O beneficiamento industrial de alimentos eliminou a necessidade de prepará-los nos fundos dos quintais¹⁵⁸ e a oferta de equipamentos domésticos como o fogão a gás, ligado à rede de abastecimento, é eleito como a opção mais “civilizada”. É importante lembrar que as companhias de gás se utilizaram do discurso higienista para promover o uso doméstico dos novos combustíveis, assim como da venda e instalação de fogões a gás¹⁵⁹.

Com os benefícios da modernidade como água encanada, gás e eletricidade, progresso a qual poucas pessoas tinham acesso no início do século XX, a cozinha da Casa de Rui Barbosa atualiza-se, absorvendo essas transformações. De acordo com a placa infográfica que se encontra neste ambiente, foi feita uma reforma¹⁶⁰ na cozinha por volta de 1910, que foi acompanhada de perto por Dona Maria Augusta, mantendo-

¹⁵⁷ Alguns dos manuais domésticos estudados por Marize Malta são: “Lar doméstico: conselhos para a boa direção de uma casa” de Vera Cleser (1902), “A dona de casa” de Sylvínio Júnior (1894) e o “Livro das noivas” de Júlia Lopes de Almeida (1896).

¹⁵⁸ Muitos imigrantes introduziram pequenas indústrias voltadas para o beneficiamento de produtos como a banha, enlatada por Francisco Matarazzo em 1882 (SILVA, 2008: p.114).

¹⁵⁹ Os primeiros aparelhos eram importados diretamente pela empresa e vendidos junto com a instalação do gás (SILVA, 2008: p.129).

¹⁶⁰ Não foi localizada informação que traga detalhes sobre a reforma da cozinha.

se preservada desde então. Apesar da falta de documentação a respeito dessa reforma, em carta de abril de 1911, Rui Barbosa solicita a seu cunhado “[...] o que eu desejava, é que se colocasse na copa o filtro, se houver lugar próprio, [...].” (BANDEIRA, 1960: p.286). O filtro em questão é de origem inglesa, marca *Cunning’s*, estando ainda instalado na parede da Copa da casa, ambiente que antecede a Cozinha (Figura 25).

Figura 25: Filtro na Copa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

Segundo informação que consta no texto informativo que faz parte da museografia da Copa do Museu Casa de Rui Barbosa há notícia de uma geladeira de madeira¹⁶¹ que ocupava este ambiente na época de Rui, no entanto este mobiliário não se encontra mais no museu. Neste ambiente está presente uma mesa em madeira suportando uma bancada de mármore, que era utilizada como pia para lavagem de utensílios. As torneiras são em metal dourado, havendo inscrições em baixo relevo no mármore: “quente” e “fria”. Acima desta bancada de mármore uma campainha numerada de 01 a 12, usada para chamar os criados da casa, corresponde às campainhas encontradas nas diversas dependências da casa. No entanto, apesar de ser um equipamento interessante, não consta nesse espaço nenhuma informação que interprete este objeto. No corredor que liga a Copa à Cozinha, há um pequeno cômodo

¹⁶¹ As antigas geladeiras se pareciam com armários onde se colocava grandes pedras de gelo.

que era utilizado anteriormente como despensa e que se encontra fechado exibindo uma placa infográfica sobre o uso de azulejos até 2015¹⁶².

Figura 26: Cozinha do Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

A cozinha é um espaço amplo e arejado, seguindo as recomendações e preceitos higienistas para as modernas instalações da época: janelas promovendo a ventilação e aeração do local, teto em treliça de madeira e pisos hidráulicos (Figura 26). Estes apresentam motivos geométricos e os azulejos são bisotados, combinando tons de rosa e carmim. Logo na entrada, observamos uma pia com bancada em mármore e torneiras em metal dourado; à direita temos o fogão, uma caixa com lenha e um armário em madeira. À esquerda de quem entra no recinto, há uma bancada com armário na parte inferior; no alto, prateleiras com alguns utensílios domésticos em metal, outra bancada para lavagem de utensílios, além de uma pia cônica em metal, utilizada para a limpeza de peixes e aves. O piso sofreu desgaste devido ao uso, apresentando rachaduras principalmente ao lado do fogão.

Contrariando as instalações modernas realizadas na reforma no começo do século XX, o fogão segue a tradição: é a lenha (Figura 27). Os fogões de ferro a lenha e a carvão começaram a ser importados dos Estados Unidos e da Inglaterra no final

¹⁶² Na última visita feita ao Museu Casa de Rui Barbosa em janeiro de 2016, esta placa infográfica já não estava mais no local.

do século XIX, sendo chamados de “econômicos” porque consumiam menos lenha que aqueles construídos em alvenaria de barro ou tijolos (SILVA, 2008: p.126).

Os fogões a carvão, feitos de ferro fundido, começaram a transformar as atividades feitas nos antigos fogões a lenha produzidos em alvenaria. Eram equipamentos mais compactos, com melhor isolamento térmico, que facilitaram não apenas o trabalho de preparo, mas também o de limpeza (Idem: p.163).

Os fogões a partir da primeira década do século XX passaram a receber revestimento em esmalte, adequando-se às necessidades de limpeza e clareamento, “tendo o interior revestido de cerâmica para separar o aquecimento do forno e dos queimadores” (Ibidem: p.128). Observamos que o fogão da casa de Rui Barbosa apresenta o tampo em ferro fundido (Figura 27), estrutura em liga metálica e acabamento externo em azulejos brancos, além de sistema de serpentina que também fazia o aquecimento da água das torneiras e dos banheiros. Juntamente com o fogão, encontramos alguns utensílios de ferro, mais adequados para utilização neste equipamento doméstico. Atentamos para o fato de que este artefato foi construído para adaptar-se a este ambiente, pois existe uma bancada à esquerda da cozinha que apresenta igual estrutura metálica e acabamento em azulejos brancos, ou seja, trata-se de um conjunto de mobiliário construído especificamente para a cozinha.

Figura 27: Fogão na Cozinha do Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

No piso localizado à direita do fogão, encontramos vestígios do elevador monta-cargas que fazia o trajeto de alimentos da cozinha para o antigo refeitório dos empregados que ficava no andar de baixo. Apesar de ser mencionado na placa museográfica com texto informativo da Cozinha, hoje se encontra com acesso fechado, sem informações que o documento. No romance "*A Cidade e as Serras*"¹⁶³ de Eça de Queiroz, há um capítulo que faz referência a um elevador monta-cargas desse tipo. O personagem Zé Fernandes admira a cozinha da casa de seu amigo Jacinto, que convivia com modernos utensílios elétricos.

Pela primeira vez, também, admirei a copa e a sua instalação abundante e minuciosa – sobretudo os dois ascensores que rolavam das profundidades da cozinha, um para os peixes e carnes aquecido por tubos de água fervente, o outro para as saladas e gelados revestido por placas frigoríficas (QUEIROZ, 2000: p.45).

Num jantar para convidados ilustres na casa de Jacinto em Paris, o elevador monta-cargas encalha com o prato principal, certo "peixe da Dalmácia". Na Casa de Rui Barbosa, o elevador faria o transporte de alimentos que seriam, em parte, preparados no apoio externo da cozinha, e levados para o piso superior, sem a necessidade que se subisse um lance de escadas: é o caso do preparo de aves e assados. O elevador também levaria a refeição dos criados, da cozinha para o piso inferior, onde funcionava o refeitório dos empregados.

Os utensílios domésticos que são utilizados pela expografia para compor o ambiente da cozinha são escassos e não dão conta de revelar o universo do cotidiano de uma casa de elite do século XIX, como é esta sofisticada cozinha. A falta de elementos suficientes para a composição da ambiência do local produz um esvaziamento do sentido funcional deste espaço museológico. É importante lembrar que tal característica não está presente somente neste museu-casa, pois a falta de artefatos domésticos também ocorre na cozinha do Museu Casa da Hera, habitação urbana da rica família do cafeicultor Joaquim Teixeira Leite, localizada na cidade de Vassouras. De acordo com Chris Caple os museus na cultura ocidental preservam a matéria original, a evidência física do objeto e procuram desenvolver um contexto em que estes vestígios possam ganhar significado (CAPLE, 2003: p.120). Neste sentido o ambiente está preservado, porém a falta de contextualização e de interpretação

¹⁶³ "*A Cidade e as Serras*" foi publicado em 1901, sendo a última obra escrita pelo romancista português Eça de Queiroz (1845-1900). No romance, o escritor faz um contraponto entre a vida citadina e a vida rural, personificada pelos personagens Jacinto e Zé Fernandes.

adequada desses objetos dá origem a certa ineficiência na comunicação e um esvaziamento do significado deste ambiente doméstico, o que pode ser entendido como parte de uma “geografia do esquecimento” (MALTA, 2011: p.100). Os espaços que são desconsiderados no trato social como as cozinhas, os banheiros, o quarto das crianças e demais dependências de serviço fazem parte das geografias do esquecimento.

No século XIX a Sala de Jantar se converte em ponto de reunião familiar ou social, tendo a refeição que agradar não só ao paladar, mas também ao olhar (Idem: p.88). A Cozinha é o ambiente onde os alimentos são preparados em etapas diversas até a sua materialização e disposição final na mesa de almoço e jantar. O horário reservado às refeições tem a função de mediar os encontros entre familiares ou convivas, promovendo o exercício da sociabilidade. “Receber convidados para jantar era hábito muito difundido no século XIX, e as refeições passaram a envolver ocasiões formais em que as pessoas da casa e os convidados podiam se distrair, conversar e satisfazer paladares simultaneamente” (Ibidem: p.86).

3.4.2 As dependências externas de trabalho na Casa de Rui Barbosa

Quando Rui adquiriu a residência em 1893, esta já possuía os canteiros destinados ao cultivo de hortas e árvores frutíferas os quais eram utilizados para consumo doméstico (PESSOA, 2010: p.8). A Cavalariça (Figura 28) era local de abrigo para os animais, mais tarde transformada em garagem para os coches e depois as

Figura 28: Cavalariça na área externa, 2014.



Fonte: Foto da autora.

viaturas, que entravam pelo portão da frente, deixando os passageiros sob o arco de acesso à entrada da casa. Atualmente o espaço da garagem está ocupado por uma exposição que exhibe um conjunto de viaturas de Rui Barbosa o que nos permite conhecer diferentes meios de transporte utilizados no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. Dentre as viaturas em exposição se destaca o automóvel Mercedes Benz¹⁶⁴, chamado a “catedral negra” pelo poeta Carlos Drummond de Andrade. Adquirido em 1915 por Joaquim Pereira Teixeira, secretário e amigo de Rui Barbosa, que presenteou o luxuoso veículo ao jurista, após ter mandado gravar o monograma RB em cada porta (REIS, 2005: p.40). A Mercedes Benz apresenta revestimento em tecido creme na cabine de passageiros, em parte capitonê, sendo os vidros protegidos com cortinas de voil. Dispõe ainda em seu interior de uma escrivaninha dobrável e floreiras de cristal. Apesar de preferir as carruagens, Rui adotou o veículo depois de fraturar a tíbia esquerda¹⁶⁵ (Idem: p.26).

Na parte externa da cavaliariça, do lado direito deste ambiente, está localizado um grande tanque em granito (Figura 29) com dois compartimentos e reservatório de

Figura 29: Tanque na área externa, 2014.



Fonte: Foto da autora.

¹⁶⁴ O Benz foi encomendado à fábrica alemã por Joaquim Delamare, industrial de tecidos. Foi adquirido da única firma importadora da marca Benz no Brasil, Steinberg&Mayer, na Avenida Central, 63 (REIS, 2005: p.35).

¹⁶⁵ Rui sofreu uma queda ao descer da escada da biblioteca em sua casa em 1915.

água para a lavagem de roupas. Ao lado deste tanque e próximo à escada que leva para a cozinha, uma pia com bancada em mármore, provavelmente um apoio de trabalho para a cozinha e uma bomba d'água. Do lado esquerdo da cocheira, atual espaço expositivo das viaturas da Casa de Rui Barbosa, existe um espaço fechado com gradil alto que funcionava como galinheiro e canil (Figura 30). Notamos a composição da cobertura com telhado em meia água¹⁶⁶ apresentando sinais de envelhecimento através de sua pátina. Contíguo a este ambiente uma pequena casa mantém estrutura com volume arquitetônico e telhado de duas águas¹⁶⁷, demonstrando ter passado por pintura recente.

Figura 30: Casa anexa, antigo galinheiro e canil, 2014.



Fonte: Foto da autora.

De acordo com pesquisa realizada no Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa¹⁶⁸ foi localizado um conjunto de fotografias de Marcel Gautherot, documentando o interior (Figura 31) desta pequena casa anexa¹⁶⁹ com telhado de duas águas, onde se encontra um forno de barro que era utilizado para assar leitões, perus e frangos, em ocasiões especiais (REIS, 2011: p.29).

¹⁶⁶ Coberturas em meia água: limita-se a um só plano (VASCONCELLOS, p.137).

¹⁶⁷ Nota-se pela cor das telhas que houve troca recente, preservando-se o formato cônico das telhas em comparação com o telhado em meia água que apresenta pátina evidente nas telhas também cônicas (Visita realizada no dia 25 de novembro de 2014).

¹⁶⁸ Pesquisa feita em novembro de 2014 com consulta a fotos do acervo do Arquivo ainda não digitalizadas.

¹⁶⁹ As feições arquitetônicas de seu interior como telhado e janela se coadunam com o exterior da casa atual observada.

Observando a documentação fotográfica, além do forno de barro, o interior do cômodo apresenta piso de ladrilhos de barro (VASCONCELLOS, 1979: p.73), uma

Figura 31: Interior da casa anexa, 1974-1975.



Fonte: Coleção Marcel Gautherot. Arquivo FCRB.

caixa de madeira provavelmente para guardar lenha e um paneleiro com utensílios domésticos em cobre. Estas imagens foram realizadas entre 1974 e 1975. Em novembro de 2014, esta antiga dependência de serviços encontrava-se fechada não apresentando nenhuma identificação ou sinalização museográfica visível, salvo menção pelos guias educativos do Museu Casa de Rui Barbosa.

Conforme pesquisa, em janeiro de 2013 (CODEÇO, 2013), o antigo galinheiro abrigou temporariamente uma cafeteria, confirmada por relatos de funcionários do Museu, no entanto encontra-se desativada desde 2014, período em que as mesas de madeira ficaram encostadas sobre o antigo galinheiro¹⁷⁰. Em 2015 com o início das obras de restauro do jardim, este espaço passou a funcionar como apoio para os funcionários da equipe de restauro. No início de 2016, data da última visita ao local, o antigo galinheiro e a casa do forno doméstico permanecem ocupados pela empresa que está restaurando o jardim: a casa do forno de barro funciona como um escritório e o galinheiro e canil são utilizados como apoio para os funcionários.

É importante observar que as características arquitetônicas destas dependências estão preservadas e se mantêm conservadas, entretanto, não estão

¹⁷⁰ Conforme visita realizada, as mesas permaneceram no local até final de 2014.

identificadas para o numeroso público que visita o jardim, destituindo-lhe, assim, todo o significado e objetivo de sua conservação.

3.4.3 Os criados de Rui Barbosa

De um objeto ao outro, [...], os cuidados domésticos tecem ligações que unem um passado muito antigo a um novo dia. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos (BACHELARD, 1978: p.241).

No período de 1893 até 1923 passaram pela casa muitos empregados. Existe a confirmação da existência de onze funcionários, porém há relatos de períodos com até vinte e dois criados (MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, 2013: p.46), cada qual ocupando uma função específica na casa: Cavalaria, Horta, Jardinagem, Cozinha, Limpeza, Criados de quarto para Rui e Maria Augusta e as *nurses*, babás que cuidavam das crianças da família até a idade de cinco anos. As *nurses* ocupavam o mesmo quarto de dormir que as crianças. Na Casa de Rui o Quarto da Babá ocupa a área destinada aos trabalhos internos da casa, entre a despensa e o dormitório dos empregados, portanto, fora da área social (Idem: p.45). A partir da idade de seis anos as crianças eram levadas para o colégio interno.

Muito embora pareça um número expressivo de empregados para uma residência, os empregados domésticos¹⁷¹, na sua maioria mulheres e menores de idade eram muito solicitados pelas famílias no período da passagem do século XIX para o XX.

A difusão do trabalho doméstico era muito grande, a ponto de famílias menos abastadas também contarem com empregados domésticos em suas casas. Isso era possível devido aos baixos salários (muitas vezes pagos em espécie) e a prática do uso de menores carentes ou órfãos no auxílio das tarefas do lar em troca de moradia e alimentação (SILVA, 2008: p.144).

Apesar de abolicionista convicto, Rui Barbosa possuía duas escravas na época de seu casamento em 1876, que foram alforriadas antes da Abolição¹⁷² (MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, 2013: p.46). Lembramos que o número de empregados vai se diferenciar conforme as necessidades da família em diferentes momentos. Cláudia

¹⁷¹ Na cidade de São Paulo o número de empregados domésticos era de 40.000 trabalhadores em 1914 para uma população de 375 mil pessoas (SILVA, 2008: p.144).

¹⁷² As escravas Judith e Lia foram herdadas dos pais de Rui Barbosa, e chegaram a vir da Bahia para o Rio de Janeiro. A Carta de Alforria de Lia data de 01 de junho de 1884, quatro anos antes da Abolição (13 de maio de 1888). Após a alforria, as ex escravas retornaram para a Bahia. Dados in: Folheto da exposição no Museu Casa de Rui Barbosa: "A Abolição e seus Registros na Vida Privada" (15 de maio a 13 de julho de 2014).

Reis identifica a função dos criados (REIS, 2011: p.45): 01 mordomo, 01 governanta, 01 nurse, 01 criada de quarto, 01 cocheiro (que depois com a chegada dos veículos automotivos tomou o posto de motorista da casa), 03 jardineiros, todos portugueses. Parte dos empregados permaneceu por muito tempo com a família: a governanta Emília de Jesus trabalhou durante quarenta anos para a família de Rui Barbosa; Antônio Joaquim da Costa ficou na casa por trinta anos onde ocupou as funções de copeiro e depois mordomo; Maria Ferreira, criada de quarto de Maria Augusta e também Calixto, um encadernador de livros que trabalhava no porão da casa¹⁷³.

Em correspondência datada de junho de 1907 de Rui Barbosa para Carlos Viana Bandeira, seu cunhado, (BANDEIRA, 1960: p.298 e 322), observamos a solicitação para pagamento de ordenados de Francisco Trindade (o documento não menciona a função), Emília (a governanta portuguesa), dois jardineiros (Antônio e Luís), do criado da casa de Petrópolis, do guarda-noturno, de Benedito (o encerador, que trabalhava duas vezes ao mês) e do cocheiro Luciano.

Mas onde se alojavam os empregados de Rui Barbosa? Com base em relatos de memória (REIS, 2011: p.29), podemos identificar algumas destas dependências que se localizavam na ala direita da casa após o arco de entrada no piso térreo (Figura 32).

Figura 32: Antigo alojamento de empregados, 2015.



Fonte: Foto da autora.

¹⁷³ Dados na placa infográfica da Sala Dreyfus no Museu Casa de Rui Barbosa. Esta sala era o antigo refeitório dos empregados que depois passou a funcionar no piso térreo. Foi usado posteriormente como alojamento para os criados. Em outubro de 2014 encontrava-se fechada, exibindo a referida placa na porta.

Nestes espaços se localizavam o quarto de Emília e o refeitório dos empregados, que ficava abaixo da cozinha – atualmente, estes cômodos estão ocupados pela administração do Museu. O quarto do cocheiro Luciano (que depois veio assumir o posto de motorista) ficava na lateral direita da cavaleriça e o quarto dos jardineiros ocupava a lateral esquerda, ambas utilizadas nos dias atuais pela administração do Museu. Existe um cômodo, localizado na parte assobradada, ao lado da cozinha, conhecido como a Sala Dreyfus, que inicialmente era utilizado como refeitório dos empregados e posteriormente como alojamento, encontrando-se atualmente fechado, sinalizado por uma placa museográfica fixada na porta. No quarto da *nurse* (Figura 33) dos filhos de Rui Barbosa encontramos uma cama que pertencia à casa de Petrópolis (Figura 34), onde Rui faleceu. Nada remete ao antigo quarto da

Figura 33: Quarto da Babá no Museu Casa de Rui Barbosa, 2015.



Fonte: Foto da autora.

babá¹⁷⁴, exceto pela menção no texto da placa museográfica. Marize Malta fala sobre as geografias do esquecimento:

[...] havia muitos outros cômodos que não gozavam da mesma prerrogativa e recebiam pouca ou nenhuma consideração (...), transformando-se em lugares quase esquecidos. Essas geografias do esquecimento envolviam espaços que, normalmente, eram desconsiderados: o quarto das crianças, as cozinhas, banheiros e

¹⁷⁴ A mobília não é original deste ambiente. O conjunto de criados-mudos, cômoda e guarda-roupa laqueado em azul com delicados detalhes decorativos *Art Nouveau* em marfim, faz lembrar um quarto infantil, porém o mobiliário pertencia à casa de Petrópolis de Rui Barbosa (MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, 2013: p.87).

demais dependências de serviço. Eram cômodos usados por pessoas que não contavam no convívio social (MALTA, 2011: p.100).

Figura 34: Quarto de Rui Barbosa em Petrópolis, J.A.Vieira, s.d.



Fonte: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Existe uma deficiência na conservação da memória e do papel desempenhado pelos criados na sustentação do *modus vivendi* de uma residência de elite da época. Os criados eram responsáveis por garantir o conforto de seus moradores assim como pelo funcionamento da casa. Nestes ambientes de trabalho, os serviçais passavam a maior parte do dia e, no entanto, encontram-se ausentes do espaço musealizado do Museu Casa de Rui Barbosa. Assim, as numerosas salas de estar e ambientes ocupados pela Biblioteca de Rui, pelos quartos, as salas de refeição e demais dependências, decorados no século XIX por tantos objetos, não poderiam existir prescindindo da presença dos empregados.

3.4.4 Maria Augusta

Nas chamadas geografias do esquecimento podemos também incluir a falta da presença das mulheres no espaço museográfico. Pouco se sabe sobre Maria Augusta, esposa de Rui Barbosa. De acordo com Magalhães, Maria Augusta fazia parte de uma tradicional família baiana, ainda que modesta. Na juventude costurava seus próprios vestidos¹⁷⁵, sendo recebida nos salões elegantes da cidade de Salvador juntamente

¹⁷⁵ De acordo com Perrot, no último terço do século XIX, a máquina de costura era desejada tanto pela burguesa quanto pela operária: “ter sua Singer passa a ser o sonho de muitas donas de casa” (PERROT, 1992: p.144).

com sua irmã (MAGALHÃES, 2013: p.71). Dona de um porte altivo, bela e elegante, é vista ao lado de Rui Barbosa nas fotografias em viagens e comemorações oficiais (Figura 35).

Figura 35: Rui Barbosa, Maria Augusta e a filha Maria Adélia. Campanha Civilista, 1909.



Fonte: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Maria Augusta viveu num período em que ocorreu uma redefinição do papel da mulher na sociedade. Antes, a mulher estava restrita ao espaço privado do ambiente doméstico e ao cuidado com os filhos. A partir de meados do século XIX com o crescimento dos centros urbanos e a ascensão da burguesia e o surgimento de alternativas para a convivência social, a mulher passa a ser valorizada ao lado do homem, recebendo também os olhares desta sociedade. Espera-se que essa “nova” mulher cumpra um papel na formação de um sólido núcleo familiar, através da maternidade, na criação e educação dos filhos¹⁷⁶, promovendo a harmonia no lar (D’INCAO, 1997: p.223). Desse modo, permanece a velha ideia de destinar a atuação da mulher ao ambiente doméstico e à preservação da família, valorizando a maternidade e a dedicação ao marido. No entanto o papel de uma senhora burguesa, também se estende à administração da residência e dos criados, na organização das eventuais reuniões, jantares e saraus, além de estar ao lado de seu esposo na vida social, acompanhando-o a bailes e ao teatro. De acordo com Maria Ângela D’ Incao:

¹⁷⁶ A taxa média de filhos por família, entre 1840 e 1900, passou de cinco para sete (PERROT, 1992: p.142). A família Rui Barbosa era composta de cinco filhos: Maria Adélia, Francisca, Alfredo Rui, Maria Luisa Vitória (Baby) e João Rui.

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido (D'INCAO, 1997: p.229).

Maria Augusta representa essa nova mulher que exerceu esse papel de mediação entre o espaço público e o privado, encarregada de organizar as relações de sociabilidade da família com o mundo exterior e ao mesmo tempo sendo capaz de apaziguar os ânimos tempestuosos de um Rui Barbosa sempre envolvido em contendas políticas (MAGALHÃES, 2013: p.72). À Maria Augusta coube também a participação na difícil construção da imagem social da família de um advogado que passou por um processo de ascensão social vertiginoso através do trabalho e do esforço pessoal. Não podemos esquecer que em 1876, época de seu casamento, Rui Barbosa ainda era um modesto e desconhecido advogado (MAGALHÃES, 2013). Não era pouco para a mulher que o acompanhou. Num espaço dominado pela figura masculina que detinha o poder também sobre o espaço doméstico, pouco se fala das mulheres que os acompanharam. Resta-nos a imagem de Maria Augusta: uma elegante dama ao lado de Rui Barbosa a figurar junto ao universo masculino da política.

Figura 36: Maria Augusta Rui Barbosa, 1907.



Fonte: Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

3.4.5 A Restauração da Memória

Cesare Brandi refletindo sobre o conceito de restauração, entende o restauro como voltado a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana, fato que o faz incluir além da obra de arte os chamados “manufatos”, artefatos industriais ou artesanais. A reparação ou restituição a um estado anterior é permitida em relação aos manufatos industriais, devendo o restauro atuar no restabelecimento de sua unidade potencial para que seu reconhecimento possa ser possível. Lembrando Dewey, “[...] a obra de arte é recriada todas as vezes que é experimentada” (BRANDI, 2004: p.28), ou seja, seu reconhecimento como obra se dá através da fruição. De acordo com Brandi a instância de historicidade provém do fato de insistir no presente de uma consciência, referindo-se ao tempo e lugar em que está naquele momento, portanto, o reconhecimento se manifesta através da consistência material da imagem. A sua concretude traz para o indivíduo, a possibilidade da sua compreensão como um todo e consciência da sua conservação futura. A experiência de fruição é fundamental e fator que concorre para a conservação do bem cultural. A visita a um museu-casa promove o contato entre observador e o espaço musealizado para o exercício da memória e de recriação histórica do passado. Brandi fala sobre o museu como lugar arquitetônico que foi reconstruído como ambiente:

A Museografia como restauração preventiva: eis, pois, nosso axioma. Como restauração preventiva entenda-se predispor as condições mais adequadas para a conservação, a visibilidade, a transmissão da obra para o futuro; mas também como salvaguarda das exigências figurativas que a espacialidade da obra produz no que concerne à sua ambientação (BRANDI, 2004: p.218).

Notamos a importância e reconhecimento da salvaguarda da ambientação para Brandi nos lugares arquitetônicos de um museu e sua transmissão para o futuro. Walter Benjamin apresenta outro ponto de vista em relação à história.

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. (...) Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la (BENJAMIM, apud LÖWY, 2005: p.65).

Para Benjamin é preciso dar sentido a outras realidades e manter um olhar crítico voltado para a história, ou seja, subverter a visão tradicional da história oficial e

restituir o ponto de vista dos esquecidos (LÖWY, 2005: p.66). Propondo na tese VII, “escovar a história a contrapelo”, ele denuncia o conformismo de uma história oficial que sempre favorece as classes dominantes.

Ouvir Benjamim é nadar contra a corrente e fazer uma tentativa de resgatar a vivência dos esquecidos. Neste caso por que não cultivar a memória daqueles personagens e lugares que deram apoio e sustentação para essa residência oitocentista de Rui Barbosa e sua esposa Maria Augusta?

3.4.5.1 Pensando a museografia

Lembramos que o jardim é o espaço museológico do Museu Casa de Rui Barbosa mais visitado pelo público. A musealização das dependências de serviço externas, da cozinha, assim como dos alojamentos dos criados, é um caminho para a restauração da memória não só dos personagens que trabalhavam e davam vida a estes locais, mas, sobretudo, de uma recuperação dos aspectos funcionais das atividades de trabalho necessárias à sustentação de uma residência de elite da época em que Rui Barbosa viveu. Restituir a memória é uma atitude de criação e de conservação.

É importante notar que várias realidades se interpenetram no espaço e no tempo da Casa de Rui. A decoração da casa tem a intenção de conservar a memória de Rui e de sua família, como viveram e receberam convidados em festas divulgadas na imprensa. No entanto, na cozinha e em outras dependências de trabalho a conservação da memória está ausente: o passado se converteu numa forma de esquecimento para o presente. No quarto da *nurse*, nada remete ao antigo quarto onde os filhos de Rui Barbosa dormiam com suas babás até a idade de cinco anos. O mesmo acontece nos ambientes fechados ao público ou naqueles ocupados pela administração do Museu. De acordo com Benjamim (LÖWY, 2005: p.79), não é conhecendo o passado tal qual ele foi, mas dar voz a outros lugares e personagens que viveram na sombra e foram relegados ao esquecimento.

Ainda que tenhamos a identificação de algumas áreas, como na bomba d'água, no tanque e na cavaliariça, falta uma melhor contextualização. O galinheiro e o forno doméstico se encontram como apêndices externos destituídos de identificação, carentes de significação e compreensão para o visitante. Faltam elementos de comunicação, como infografia e detalhes cenográficos, que ajudem a configurar a relação entre as áreas de serviço e a cozinha na casa de Rui Barbosa.

A recriação da ambiência destes lugares nos ajudaria a ter uma compreensão mais orgânica do funcionamento de uma residência de elite da época. É preciso resgatar a dimensão de vivência do cotidiano de um museu-casa, tornando a visita uma experiência mais rica através da criação de propostas museográficas que contemplem a experiência da memória, levando em conta a contextualização deste passado e sua recriação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

A poética da memória e o espaço cênico museal

O processo de institucionalização de uma antiga residência elevada a patrimônio histórico, transformada em monumento, acaba se distanciando da ideia de moradia como lugar da intimidade. A casa deixou de possuir uma dimensão privada, não sendo mais a moradia de uma família e de seu patrono – tornou-se um espaço público, é uma antiga residência tornada museu-casa. A sua musealização, no entanto, compreende e impõe uma sinalização de sua intrínseca relação com o que foi ali vivido e com a memória deste passado, vital para a sua existência de museu. O museu-casa é um testemunho de uma forma de morar. A interpretação do acervo de um museu-casa deve procurar dinamizar a relação entre passado e presente, tornando estes laços mais estreitos, trazendo a possibilidade de reimaginação deste passado. Se existe uma falta de dinamização entre essas duas esferas temporais, se o passado não estabelece uma comunicação através da sua presença narrativa e museográfica, ou seja, se não ocorre uma interpretação que o revitalize, que torne a sua apreensão uma experiência da memória, o acervo e os objetos ali expostos calam-se diante do observador. Um ambiente de museu preservado, porém distante do exercício da memória, distante do entendimento e reimaginação deste passado.

Os ambientes da residência de Rui Barbosa sofreram alterações ao longo de sua existência como museu, distanciando a decoração de suas características originais. Temos que levar em consideração a passagem do tempo, além do trabalho de interpretação realizado pelas diferentes gerações de museólogos que atuaram de acordo com uma visão museológica pertinente às perspectivas do período. No entanto, é desejável uma reavaliação da museografia destes ambientes, tendo em vista uma caracterização que reconsidere a composição original de sua decoração.

Como vivenciar as festas que aconteciam na casa de Rui Barbosa, as rosas, paixão do patrono, cultivadas e colhidas no jardim de sua casa? Os concorridos saraus na residência, alvo de atenção pela sociedade carioca na *belle époque*: o visitante do museu reconhece esta informação? Nesta ausência de interpretação museológica, a memória se afasta da imaginação. Reconhecemos na cozinha a experiência do cotidiano de trabalho na passagem do século XIX para o século XX? Raros utensílios são testemunhas mudas que não conseguem estabelecer uma linguagem de interpretação que os contextualize em seu universo doméstico. Vestígios preservados, porém, enclausurados na redoma do esquecimento da experiência do

trabalho. Espaço rico de vivências que, no entanto, não comunicam a sua memória. O que a experiência de visita, para um jovem observador nascido nos anos 2000 consegue apreender deste universo doméstico: uma representação parcial do cotidiano de uma casa de elite oitocentista. É preciso resgatar a dimensão de vivência do cotidiano de um museu-casa, tornando a visita uma experiência mais rica através da criação de propostas museográficas que contemplem a experiência da memória, levando em conta a contextualização deste passado e sua recriação.

Até que ponto o Museu Casa de Rui Barbosa encara a narrativa e representação de sua memória na interpretação de seu acervo? Os empregados que trabalharam nesta casa de elite e seus espaços de serviço poderiam ter lugar na narrativa museológica - os lugares constituem vivências de memória, mas também de silêncios, espaços de sociabilidade e de exclusão. Lugar de memória ou lugar do esquecimento?

Os objetos que expressam a intimidade com o patrono, Rui Barbosa, estão afastados do olhar do visitante. Lembramos aqui dos pequenos objetos, os objetos de uso pessoal que se relacionam com o cotidiano do personagem. O museu, preocupado em preservar seus preciosos objetos da exposição ao tempo, os acolhe com zelo, na segurança de uma reserva técnica, preservando-os, contudo, da experiência do olhar. Deixaríamos então uma narrativa museal por conta do mobiliário, das luminárias, das janelas, das pinturas decorativas, do ar que envolve estes elementos, mas, perderíamos a identidade da casa e de seu personagem principal, a mediação da vida que estes espaços poderiam sugerir através de sua interpretação. Vamos tomar como exemplo os objetos que poderiam fazer parte da escrivaninha de Rui: uma caneta, folhas de papéis, um tinteiro, livros, talvez uma xícara de chá, seus óculos – réplicas que auxiliariam na interpretação do gabinete.

Buscando uma poética da memória é necessário aqui diferenciar duas possibilidades: uma seria a reconstrução do cotidiano, a sua simulação do ponto de vista narrativo. Este não seria o nosso caso. A outra forma seria suscitar, iluminar e sugerir, provocando a lembrança do cotidiano através da memória, por meio de uma interferência no espaço: iluminando pontos e lugares do museu-casa com interferências cênicas que se dão a ver como experiências e vivências do cotidiano destes ambientes. Uma linguagem da interpretação da memória com o objetivo de sensibilizar o olhar do observador para um ato de memória, criando uma museografia que permita a concepção de um museu-casa que se dá a ver, cuja narrativa permita a leitura de sua interioridade, buscando ativar a comunicação a nível cognitivo, mas

também provocando a rememoração, os sentidos e as sensações do visitante que se converte num corpo sensível em contato com estes estímulos.

Consideramos que existe uma representação de uma residência do final do século XIX no Museu Casa de Rui Barbosa, na medida em que o seu acervo apresenta um rico e significativo conjunto de mobiliário e objetos de decoração. No entanto, a composição de sua ambiência e do espaço arquitetônico que o abriga, merece uma reavaliação. É chegado o momento também de repensar a interpretação museológica, de desenvolver a sua linguagem de museu, pois atualmente ela se furta a se pronunciar. Nesse sentido, à sua interpretação faltam não só elementos de informação que melhor contextualizem os objetos, mas, sobretudo, que possam provocar, através de interferências cênicas museais, as experiências de memórias que este museu muito possui e que se encontram no esquecimento. É necessário, pois, resgatar, neste cenário, o dia-a-dia da antiga residência, o cotidiano de Rui Barbosa, de sua família e de outros personagens que ali habitaram.

Se o museu é o lugar que cria a possibilidade de suscitar experiências de memórias, o museu-casa deve ser o lugar da reinvenção deste olhar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Roberto da Silva. **“Eu não sabia que podia entrar”**: com a palavra, o **visitante do Museu Casa Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: CPDOC – PPHPBC; Fundação Getúlio Vargas, 2009, Dissertação de Mestrado. CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <
<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4155/CPDOC2009RobertoSilvaAbreu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em jun. 2014.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e Vida Doméstica. In: SOUZA, Laura Mello. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa**, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ANDRADE, Bruno Oliveira. Imagem e Memória- Henri Bergson e Paul Ricoeur. **Revista de Estudos Filosóficos**: n.9/2012-DFIME-UFSJ, São João Del Rei, MG, p.136-150. Disponível em: <
http://www.ufsj.edu.br/portal2-epositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art10_rev9.pdf
>. Acesso em fevereiro 2015.
- ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida dos pobres do campo. In: SEVCENKO, N.(Org.). **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à era da Rádio**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARAGÃO, Solange de. A casa, o jardim e a rua no Brasil do século XIX. **Tempo de Histórias** : Publicação do Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UnB, n.12, Brasília, 2008, p.151-162. Disponível em: <
<http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/2599>>. Acesso em 04 mar. 2014.
- ARAÚJO, M.P. Nascimento; SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. História, Memória e esquecimento: implicações políticas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**: n.79, dezembro 2007: p.95-111. Disponível em: <
<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/79/RCCS79-095-111-MPNascimento-MSepulveda.pdf>
>. Acesso em janeiro 2015.
- ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BANDEIRA, Carlos Viana. **Lado a lado de Rui (1873-1923)**. Rio de Janeiro: Editora Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960.

BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas.** Disponível em: <
http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/Os_bruzundangas.pdf > Acesso em
 03/08/2014.

_____. **Triste Fim de Policarpo Quaresma.** São Paulo: Editora
 Brasiliense, 1959.

BASTOS, Maria Helena Câmara. Leituras das famílias brasileiras no século XIX: O
 Jornal das Famílias (1863-1878). **Revista Portuguesa de Educação:** vol.15, p.169-
 214, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2002. Disponível em: <
<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28236/000390843.pdf?sequence=1>
 >. Acesso em 04 dez. 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade de Baudelaire.** (Org.) Teixeira Coelho, Rio
 de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos.** São Paulo: Editora Perspectiva,
 2012.

BELLAIGUE, Mathilde. Memory's Freedom, **ICOFOM Study Series ISS 28**, 1997,
 p.147-149. Disponível em:
 <[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2028%
 20\(1997\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2028%20(1997).pdf) >. Acesso em 28 abr. 2015.

_____; DESVALLÉES, A.; MENU, M. Memories, **ICOFOM Study**

Series ISS 27, 1997, p.22-24. Disponível em: <
[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2027%20
 \(1997\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2027%20(1997).pdf) >. Acesso em maio 2014.

_____. **O Desafio Museológico**, In: CONFERÊNCIA NO V FÓRUM
 DE MUSEOLOGIA DO NORDESTE, Salvador, novembro de 1992, Tradução de
 Tereza Scheiner.

BENCHIMOL, Jaime L. Rio de Janeiro: da urbe colonial a cidade dividida. In:
 PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas (Org.). **Rio de Janeiro: cinco séculos de
 história e transformações urbanas**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza.** In: Obras Escolhidas, Vol.1. Magia e
 Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo:
 Brasiliense, 1987, p.114-119. Disponível em: <
[https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-
 e-pobreza.pdf](https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf) >. Acesso em fevereiro de 2015.

_____. **O narrador.** In: Obras Escolhidas. Vol.1. Magia e Técnica, Arte e
 Política, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BETHEL, Leslie. **Charles Landseer: desenhos e aquarelas do Portugal e do Brasil, 1825 - 1826**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As Práticas Modernas da Arte e da Modernidade. In: FRASCINA, Francis (et alii). **Modernidade e Modernismo - Pintura Francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.

BORGES, Luiz C. Museu como Espaço de Interpretação e de Disciplinarização de Sentidos. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio/MAST - vol. 4 no. 1 – 2011, p.37-62. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/197/150>>. Acesso em 17 de maio 2015.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**, São Paulo: Globo, 1989.

BRADLEY, Susan. Os objetos têm vida finita? In MENDES, M.[Org. et al]. **Conservação: conceitos e práticas**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

BRANDÃO, Helena Câmara Lacé (et all). A história da iluminação elétrica nas residências cariocas no início do século XX registrada na moradia de Rui Barbosa. **Revista Escritos**: Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa p.213-228, 2015. Disponível em:<

http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_08_a%20historia%20da%20iluminacao.pdf>. Acesso em 06 out. 2015.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CABRAL, Magaly. **Educação em Museus-Casas Históricas**. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/paracrianças/arquivos/file/arg_textos/Educacao_em_Museus.pdf>. Acesso em 27 mar. 2015.

_____. Exhibiting and Communicating History and Society: Historic House Museums, **Museum International**, Vol. LIII, n.2, 2001, p.41-6. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001229/122989e.pdf>>. Acesso em 27 mar. 2015.

CAPLE, Chris. **Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making**, London: Routledge, 2003.

CARDOSO, Irene. Narrativa e História. **Tempo Social**: Revista Sociologia USP, São Paulo, 12(2): 3-13, novembro de 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v12n2/v12n2a2>>. Acesso em 12 fev. 2015.

CARELLI, Mário. **Culturas cruzadas: Intercâmbios culturais entre Brasil e França**. Campinas: Papirus, 1994.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**: Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. Rio Capital da Colônia. In: PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas (Org.). **Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio. A Nova Skyline da Avenida Beira Mar do Rio de Janeiro (1928-1950). **História Oral**: v.2, n.14, p.63-88, jul. a dez. de 2011.

Disponível em: <

[http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path\[\]=232&path\[\]=264](http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path[]=232&path[]=264)>. Acesso em outubro 2014.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. Luciano Vieira Machado (trad.). São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia R. Romeiro. **Os Arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CODEÇO, Fábio. Café com sossego. **Veja Rio**. Disponível em: <

<http://vejario.abril.com.br/materia/comidinhas/cristovao-cafe/> >. Acesso nov. 2014.

COELHO, Olívio Gomes. **Do Patrimônio Cultural**, Rio de Janeiro: edição do autor, 1992.

CONDURU, Roberto. Exposições como Discurso in *Discutindo Exposições: conceito, discussão e avaliação*, **MAST Coloquia**, MAST, vol.8, 2006, p.61-68. Disponível em:

<http://mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf>. Acesso em 12 set. 2015.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, Casa da Palavra, 2000.

DECAROLIS, Nelly. Symposium: The Language of Exhibitions. **ICOFOM Study Series 19**, 1991, p.33-36. Disponível em: <

[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2019%20\(1991\)+later%20papers\(FINAL\).PDF](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2019%20(1991)+later%20papers(FINAL).PDF) >. Acesso em 15 out. 2015.

- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**, São Paulo: Editora Nobel, 1987, p.28-66.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (Orgs.). **Conceitos-Chave de Museologia**, ICOM: Rio de Janeiro, 2010.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto/Ed.UNESP, 1997.
- EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ENNES, Elisa Guimarães. **O Espaço construído: O Museu e suas exposições**. Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, 2008. Disponível em <http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/dissertacao_elisa_ennes.pdf> Acesso em 19/10/2015.
- FABRIS, Annateresa. Arquitetura Eclética no Brasil. **Anais do Museu Paulista Nova Série**: Número 1, São Paulo, 1993. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5279/6809>>. Acesso em 03 ag. 2014.
- FAJARDO, Washington (Coord.). **Guia do Patrimônio Cultural Carioca: Bens Tombados**. Rio de Janeiro, Instituto Rio Patrimônio, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, **Aura e Rememoração: ensaios sobre Walter Benjamim**, São Paulo: Editora 34, 2014.
- GALLOIS, Catherine Jacqueline Suzanne. **Elementos Integrados em Argamassa em Jardins Históricos (Rocaille) no Rio de Janeiro: conservação e capacitação**. 3 Colóquio Ibero-Americano-Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, Belo Horizonte, 15 a 17 de setembro, 2014. Disponível em: <<http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2014/trabalho/369/elementos-integrados-em-argamassa-em-jardins-historicos-rocailles-no-rio-de-janeiro-conservacao-e-capacitacao>>. Acesso em janeiro 2015.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: Reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. In: **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**, Rio de Janeiro: MinC, IPHAN, DEMU, 2007.
- _____. Os Museus e as Cidades. In: **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**, Rio de Janeiro: MinC, IPHAN, DEMU, 2007.

_____. Teorias Antropológicas e Objetos materiais.

In: **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**, Rio de Janeiro: IPHAN, DEMU, 2007.

GORGAS, Mônica Risnicoff de. Reality as Illusion, the historic houses that become museums. **Museum International**, Vol. LIII, n.2, 2001, p.9-14. Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001229/122989e.pdf> > Acesso em 27 mar. 2015.

HEUGEL, Inès. **Laying the Elegant Table**. New York: Rizzoli International Publications, 2006.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete Paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAMOUNIER, Bolívar. **Rui Barbosa**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

_____. Memória in **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol.1, Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

LEMOS, Carlos. Espaços à volta das casas brasileiras. **II Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas: Jardins Privados do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p.47-70, 2010. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/anais/FCRB_Anais_II_Encontro_Luso_-_Brasileiro_de_Museus_Casas.pdf >. Acesso em dezembro de 2015.

LEMOS, Fernando Cerqueira. **O Ferro de Passar, passado a limpo: anotações em torno de uma coleção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Museu Paulista da USP; Imprensa Oficial do Estado, 2003.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller, São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALHÃES, Aline M. **Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)**. Dissertação de Mestrado – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de

Janeiro, 2004. Disponível em < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp000017.pdf>>

Acesso em 24/11/2015.

MAGALHÃES, Rejane M. Moreira. **Rui Barbosa: Cronologia da vida e da obra**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

_____; SENNA, Marta de. **Rui Barbosa em perspectiva: seleção de textos fundamentais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

_____. **Rui Barbosa na Vila Maria Augusta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. Disponível em:<

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/edicoes_online/FCRB_RejaneMagalhaes_RuiBarbosa_na_VilaMariaAugusta.pdf>. Acesso em 03 dez. 2015.

MAIRESSE, François e RAGNI, Fabrizio. Préservation ou Mémoire. Université Libre des Bruxelles et FNRS, Belgique: **ICOFOM Study Series ISS 27**, p.72-76, 1997.

Disponível em: <

[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2027%20\(1997.pdf\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2027%20(1997.pdf).pdf)>. Acesso em maio 2014.

MALTA, Marize. Arte Doméstica: modos de morar em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a casa de Rui Barbosa. In: MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel M.G. (Orgs.). **Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, Lisboa: IHA-FSCH-UNL/CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014.

_____. Arte Doméstica e imagem da nação: um olhar sobre os museus-casa de Rui Barbosa e de Benjamim Constant. **Museologia e Interdisciplinaridade**:

Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, vol.1, número 1, jan./jul. de 2012. Disponível em: <

<http://www.red.unb.br/index.php/museologia/article/view/6852>>. Acesso em 15 abr. 2015.

_____. “A Casa está pelada!”. **I ENCONTRO DE GESTORES DE ACERVOS HISTÓRICOS DE TÊXTEIS DOMÉSTICOS**: IARA, Volume 6, Número 2, 2013. Disponível em: <

http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/09_IARA_vol6_n2_Resenha.pdf>. Acesso em 08 set. 2015.

_____. **O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2011.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do Mundo Feminino. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à era da Rádio**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrôpoles Brasileiras. In: SEVCENKO, N.(Org.). **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à era da Rádio**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAROEVIC, Ivo. The role of museality in the preservation of memory, University of Zagreb, Croácia: **ICOFOM Study Series ISS 27**, 1997, p. 120-124. Disponível em: < [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2027%20\(1997.pdf\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2027%20(1997.pdf).pdf) >. Acesso em maio 2014.

MARTINI, Yoli; BERLAFFA, Miriam; VILLA, Marta. Uma Mirada Histórico-Filosófica sobre El Concepto de Museo. **ICOFOM LAM 99, VIII Encontro Regional**, Museología, Filosofía e Identidad em América Latina y El Caribe, Coro, Venezuela, 28 nov. a 04 dez., 1999, p.86-90. Disponível em:

<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf >.

Acesso em 15 out. 2015.

MARTINS AFONSO, M.; PRIMON SERRES, J. Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**: Noviembre 2014. Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-museu.html>>. Acesso em 09/04/2015.

MARTINS, J.M. **A Escola dos Annales: histórias e revoluções historiográficas**. Publicação organizada com apoio do Grupo de Pesquisa Arqueologia Histórica da Unicamp, atualizado em 04/11/2008. Disponível em: < <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=53> >

. Acesso em 27 abr. 2015.

MARSTINE, Janet. **New Museum Theory and Practice**, Malden: Blackwell Publishing, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e Auto - Imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, L.F. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de Experiência em Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Orientação Profa.Dra.Kathrin Holzermayr Rosenfield, Porto Alegre, 2008. Disponível em <

<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15305> > Acesso em fevereiro/2015.

MELLO, Maria Lúcia Horta Ludolf; MENDONÇA, Lúcia Maria V.O.R.; MOURA, Leila Estephânio. **O Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1997.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**: São Paulo, v.2, p.9-42, jan./dez.1994. Disponível em: <

<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acesso em 27 mar. 2015.

MERCHÈR, Leonardo. Belle Époque Francesa: a Percepção do Novo Feminino na Joalheria Art Nouveau. **VI Simpósio Nacional de História Cultural**, Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

Disponível em:

<<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Leonardo%20Mercher.pdf>>. Acesso em 13 mar. 2014.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, Eduardo Jardim. Modernismo Revisitado. **Estudos Históricos**: Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1998. Disponível em: <

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2165>>. Acesso em 17 nov. 2015.

MOREIRA, Daniel Lopes. A caracterização dos ambientes internos dos museus casas: um estudo dos revestimentos do Museu Casa de Rui Barbosa. In: PESSOA, Ana; RANGEL, Aparecida (Orgs.). **Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: espaço, memória e representação**, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

MOREIRA, Marta Rocha. **Da Casa ao Museu: adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal**, Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto, 2006. Disponível em: <

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/53514> >. Acesso em 10 abr. 2015.

MUSEU CASA DE RUI BARBOSA, **Museu Casa de Rui Barbosa**, São Paulo: Banco Safra, 2013.

NEEDELL, Jeffrey. **A Tropical Belle Époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro**. New York: Cambridge University Press, 1987.

Disponível em: <

<https://books.google.com.br/books?id=GFLYjEmluGYC&printsec=frontcover&dq=a+tropical+belle+epoque&hl=pt->

[BR&sa=X&ved=0ahUKEwjH7ciy8cXJAhXHvJAKHcT0DvcQ6AEIHDA#v=onepage&q=a%20tropical%20belle%20epoque&f=false](#) >. Acesso em 05/12/2015.

NEIRA, Luz García. Tecidos Decorativos e Interiores Domésticos oitocentistas na literatura prescritiva inglesa e norte-americana. **Anais do Museu Paulista**: São Paulo, v.22, n.1, p.199-216, jan.-jun. 2014. Disponível em: <

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142014000100199&script=sci_arttext>.

Acesso em 01 dez. 2015.

_____. Têxteis Decorativos: trajetória e sentido dos têxteis no Museu Casa de Rui Barbosa. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio/MAST – vol.6, n.2, 2013. Disponível em<

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/235/255>>. Acesso em 10 set. 2015.

NETO, Joachin de Melo Azevedo. Nos Interstícios da memória e do Esquecimento:

Paul Ricouer e a Escrita da História. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312993357_ARQUIVO_JoachinMeloartigoanpuh2011.pdf >. Acesso em janeiro de 2015.

NICOLAEFF, Alex. Considerações sobre o Ecletismo. **Revista Arquitetura**: n.4, 1986.

NUNES, Hélio Alvarenga. **Jardins sem muros: longo século XVIII e a paisagem**.

EBA- UFMG, 2004. Disponível em: <

https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/biblio/semmuros/i_sm.htm>. Acesso em agosto 2015.

OLIVEIRA, José Cláudio. Democracia da Memória e da Informação: Os Museus virtuais totais. **III Seminário de Ciberpesquisa**, UFBA, Salvador, 2002. Disponível em:

<<http://www.arabworldbooks.com/bibliothecaAlexandrina.htm>>. Acesso em 06 jun. 2014.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. Revista do Programa de Estudos e Pós-Graduação em História, PUC-SP, n.10, p.7-28, 1993.

PAVONI, Rosanna. Towards a definition and typology of historic house museums.

Museum International, Vol. LIII, n.2, 2001, p.16-21. Disponível em: <

<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001229/122989e.pdf> > Acesso em 10/04/2015.

PEREIRA, Angelina Gonçalves de Faria. **A Construção do Imaginário do Museu-Casa Guimarães Rosa e os Impactos na Apropriação do Espaço Social**. Mestrado

em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2013.
Disponível em: <

http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao_PereiraAG_1.pdf

<. Acesso em 17 maio 2015.

PEREIRA, Margareth da Silva. O Rio de Janeiro no século XIX: cenários, formas e virtudes de uma cidade capital. In: **PINHEIRO**, Augusto Ivan de Freitas (Org.). **Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas**, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

_____. **A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

PERROT, Michelle. Figuras e Papéis. In: PERROT, M.(Org.). **História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PESSANHA, José Américo Motta. A Retórica dos Museus. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09/07/1988, Ideias, p.08. Disponível em: <

<http://pt.scribd.com/doc/57335362/Pessanha-a-Ret-d3rica-Dos-Museus#scribd>>

. Acesso em fevereiro/ 2015.

PESSOA, Ana. **De Caixeiro a Barão**. Fundação Casa Rui Barbosa, 2011.

Disponível em:< http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_AnaPessoa_De_caixeiro_a_barao.pdf>. Acesso em 13 nov. 2015.

_____. **Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny (1816-1850)**.

Fundação Casa Rui Barbosa, Programa de Iniciação Científica, 2011/12. Disponível em: < <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/ii%20-%20GrandjeandeMontigny.pdf> > . Acesso em 16 nov. 2015.

_____. **História de um jardim: de chácara a bem cultural**. Comunicação apresentada no I Colóquio Ibero-americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, UFMG, 2010. Disponível em: <

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_AnaPessoa_Historias_de_um_jardim.pdf > . Acesso em janeiro 2015.

_____. **Natureza e Artifício: o gosto por jardins**. Fundação Casa Rui

Barbosa, 2012. Disponível em:< <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/m%20-%20AnaPessoa.pdf>>. Acesso em 15 nov. 2015.

_____. **Natureza e Artifício: o gosto por jardins**. Fundação Casa Rui Barbosa, 2012. Disponível em:< <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/m%20-%20AnaPessoa.pdf>>. Acesso em 15 nov. 2015.

- _____ ; REIS, Cláudia. Um jardim em três tempos: do barão, do comendador e do advogado. **II Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas: Jardins Privados do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p.161-171, 2010. Disponível em:< http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/anais/FCRB_Anais_II_Encontro_Luso_-_Brasileiro_de_Museus_Casas.pdf >. Acesso em maio de 2015.
- PLATÃO, Teeteto. (Org.) SANTOS, José Trindade, tradução de Adriana M. Nogueira e Marcelo Boeri, Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa. Disponível em: < <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Teeteto-Plat%C3%A3o.pdf> >. Acesso em 22 abr. 2015.
- POLIZZO, Ana Paula. **A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx**. Rio de Janeiro. PUC-Rio, Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em< http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17068/17068_1.PDF >. Acesso em julho 2015.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, tradução de Dora Rocha Flaksman, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15. Disponível em: < http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf >. Acesso em fevereiro 2015.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol.1, Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- PONTE, Antônio da. **Casas-Museu em Portugal**, Mestrado em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008. Disponível em < <https://antonioponte.wordpress.com/tese/>>. Acesso em 24 mar. 2015.
- PONTES, António. Casas museus: espaços privados versus espaços para públicos – a problemática da reconstrução da Casa de José Régio de Vila do Conde. In: PESSOA, Ana; RANGEL, Aparecida (Orgs.). **Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: espaço, memória e representação**, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- PROUST, Marcel. **O Caminho de Swann**, tradução de Fernando Py, 2012. Disponível em: < <https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf> >Acesso em 18 maio 2015.
- QUEIROZ, Eça de. **A Cidade e as Serras**. São Paulo: Hedra, 2000.
- RABHA, Nina M.C.E. **Planos Urbanos – Rio de Janeiro – O Século XIX**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2008.

RADU, Stephanie Karen. **Making Ourselves at Home: Representation, Preservation and Interpretation at Canada's House Museum**, Art and Visual Culture, Doctor of Philosophy, The University of Western Ontario, 2014. Disponível em: < <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3719&context=etd> >. Acesso em 30 março 2015.

RAEDERS, Georges. **O Conde de Gobineau no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RANGEL, Márcio. Museologia, a Poesia da Filosofia, **ICOFOM LAM 99, VIII Encontro Regional**, Museología, Filosofía e Identidad em América Latina y El Caribe, Coro, Venezuela, 28 nov a 04 dez., 1999, p.115-118. Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf>.

Acesso em 15 out. 2015.

_____. Políticas públicas e museus no Brasil. **Mast Colloquia**: v. 12: O Caráter Político dos Museus. RJ: MAST, 2010, v. 12, p. 117-135. Disponível em: http://www.mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia12.pdf >. Acesso em nov. 2015.

RAPHAEL, Dalton A. **Glossário Arquitetura Colonial**, PUC- Rio, 2009.

REIS, Cláudia Barbosa. **A Pesquisa Museológica no Museu Casa Rui Barbosa**. Disponível em: < http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_ClaudiaBarbosaReis_A_pesquisa_museologica_no_museu_casa_de_RuiBarbosa.pdf >. Acesso em 18 abr. 2015.

_____. **Memória de um Jardim**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2011.

_____. **Viaturas**, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

REIS FILHO, Nestor G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 12 edição, 2013.

RICOEUR, Paul. **A História, a Memória, o Esquecimento**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

RIO, João do. **A Alma Encantadora das Ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. **TransInformação**: Campinas, 24(3): 157-164, set/dez, 2012.

Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>>. Acesso em 28 jun. 2015.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SÁ, Marcos M.de. **A Mansão Figner: o ecletismo e a casa burguesa no início do século XX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

SALZMANN, Han Ariel. **Reading Historic Sites: Interpretive Strategies at Literary House-Museums**, Historic Preservation, Master of Science, University of Pennsylvania, 2004. Disponível em:<

http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=hp_theses>.

Acesso em 30 mar. 2015.

SAMPAIO, Ana Cristina de Oliveira. **Do Monumento ao Fragmento: o jardim de passados do Museu Casa de Rui Barbosa**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

Disponível em:<

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/53/42>

>. Acesso em outubro de 2014.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, Myriam Sepúlveda. **A Escrita do Passado em Museus Históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SCHEINER, Tereza Cristina. As Bases Ontológicas do Museu e da Museologia. **ICOFOM LAM 99, VIII Encontro Regional**, Museología, Filosofía e Identidad em América Latina y El Caribe, Coro, Venezuela, 28 nov a 04 dez., 1999, p.133-164.

Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf>.

Acesso em 15 out. 2015.

_____. Criando Realidades através de Exposições in *Discutindo Exposições: conceito, discussão e avaliação*, **MAST Coloquia**, MAST, vol.8, 2006, p.07-37. Disponível em:

<http://mast.br/publicacoes_museologia/Mast%20Colloquia%208.pdf>. Acesso em 12 set. 2015.

_____. Museum and Memory: Expressions of the past, images of the future, University of Rio de Janeiro UNI-RIO, Brazil, **ICOFOM Study Series ISS 28**, 1997, p. 133-140. Disponível em: <

[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2028%20\(1997\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2028%20(1997).pdf) >. Acesso em 28 abr. 2015.

_____. **Imagens do Não-lugar: comunicação e os “novos patrimônios”**. Tese de Doutorado, Orientador: Priscila Kuperman. RJ: ECO/UFRJ, 2004.

_____. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012. Disponível em: <

<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>>. Acesso em 26 nov. 2015.

SECKLER, Jurema. **"Entre que a casa é sua!"**. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em:

<<http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/l%20-%20JuremaSeckler.pdf>>.

Acesso em 08 set. 2015.

_____. Museu Casa de Rui Barbosa, 80 anos: pesquisa e renovação. In: PESSOA, Ana; RANGEL, Aparecida (Orgs.). **Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: espaço, memória e representação**, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. Brasiliense: São Paulo, 1983.

_____. O Prelúdio Republicano, Astúcias da Ordem e Ilusões do Progresso. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à era da Rádio**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SILVA, Eduardo. **As Camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura**. Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <
http://www.miniweb.com.br/Historia/artigos/i_contemporanea/pdf/camelias_leblon.pdf>.

Acesso em 26 ago. 2015.

SILVA, João Luiz Máximo da. **Cozinha modelo: o impacto do gás e da eletricidade na casa paulistana (1870-1930)**, São Paulo: Edusp, 2008.

STUMPF, Elisabeth; BARBIERI, Rosa. Origem, Evolução e História das Rosas Cultivadas. **Current, Agricultural Science and Technology (CAST)**, ISSN 2317 2436, Vol.11, N.3, 2005. Disponível em:<

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/CAST/article/view/1259/1050>>. Acesso em 05 jan. 2016.

STAROBINSKI, Jean. **A Invenção da Liberdade: 1700-1789**. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

TERRA, Carlos. **Paisagens Construídas: jardins, praças e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

THOMPSON, Jeffrey E. **At Home with the Impressionists**. New York: Universe Publishing, 2001.

TOUSSAINT- SAMSON. **Uma Parisiense no Brasil**. tradução de Maria Lúcia Machado, São Paulo: Editora Capivara, 2003.

TURAZZI, Inês. Prefácio. In: TOUSSAINT-SAMSON. **Uma Parisiense no Brasil**. tradução de Maria Lúcia Machado, São Paulo: Editora Capivara, 2003.

UZEDA, Helena Cunha de. **Museologia e Comunicação I - Museus-Casa**, UNIRIO, 2010.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos**. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.

VESPUCCI, Ana Cândida. **A Evolução da Cozinha no Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

WISSENBACH, Maria Cristina C. Da Escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, N. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à era da Rádio**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Periódicos

Revista Paratodos, 1923, n.221. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=W00009&pasta=ano%20192&pesq=1923>>. Acesso em 30 nov. 2015.

Conhecendo um pouco o museu. Ministério da Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em:< http://www.casaruibarbosa.gov.br/paracrianças/interna.php?ID_M=29>. Acesso em dezembro 2015.

ANEXOS

