

Cristiane Alves, Mirtes Marins de Oliveira *

A tipologia Casa Museu e a passagem do privado ao público: a Casa Museu Ema Klabin e a exposição Mesa (Ex) Posta

*

Cristiane Alves é mestranda no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Possui Pós-graduação em Arte Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Educação em Museus pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. É graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade São Judas Tadeu (USJT).
<crisalves1970@yahoo.com.br>
ORCID: 0000-0002-1110-4783

Mirtes Marins de Oliveira é mestre e doutora em Educação: História e Filosofia e Pesquisadora Colaboradora na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP, 2020). É docente e pesquisadora na Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi e Pós-Doutora pela FE-USP.
<mirtescmoliveira@gmail.com>
ORCID: 0000-0000-0000-0000

Resumo O presente artigo pretende investigar a tipologia Casa Museu e especificamente a Casa Museu Ema Klabin, uma casa museu de colecionador que devido aos aspectos institucionais evoca a memória dos ambientes domésticos, dos fazeres e saberes ali vividos ao mesmo tempo que apresenta objetos e artefatos de uma coleção de interesse cultural que testemunha epistemologias a partir da cultura material. Para tal o presente artigo investiga o ambiente da Sala de Jantar e a exposição Mesa (Ex) Posta realizada desde 2014 em edições semestrais como estudo de caso e busca compreender as articulações que operam por meio do design expositivo, entendido como parte do projeto. O artigo se apoia no campo do colecionismo privado para fazer uma breve apresentação das origens históricas da tipologia Casa Museu e se ancora em autores fundamentais do campo do design, Rafael Cardoso e Igor Kopytoff para compreensão do design expositivo.

Palavras-chave Design Expositivo, Casa-Museu, Público e Privado, Cultura Material.

The Museum House typology and the passage from the private to the public: the Ema Klabin House Museum and the Mesa (Ex) Posta exhibition

Abstract *This article intends to investigate the House Museum typology and specifically the House Museum Ema Klabin, a collector's house museum that, due to its institutional aspects, evokes the memory of domestic environments, of the practices and knowledge, lived there, at the same time that it presents objects and artifacts of a collection of cultural interest that testifies to epistemologies based on material culture. To this end, this article investigates the environment of the Dining Room and the Mesa (Ex) Posta exhibition held since 2014 in biannual editions as a case study and seeks to understand the articulations that operate through exhibition design, understood as part of the project. The article is based on the field of private collecting to make a brief presentation of the historical origins of the House Museum typology and is anchored in fundamental authors in the field of design, Rafael Cardoso and Igor Kopytoff, for understanding exhibition design.*

Keywords *Exhibition Design, House-Museum, Public and Private, Material Culture.*

La tipología del Museo Casa y el paso de lo privado al público: Casa Museum Ema Klabin y la exposición Mesa (Ex) Posta

Resumen *Este artículo tiene la intención de investigar la tipología del Museo Casa y específicamente el Museo Casa Ema Klabin, una casa del museo de coleccionistas que, debido a los aspectos institucionales, evoca la memoria de los entornos domésticos, las actuaciones y el conocimiento experimentados allí al presentar objetos y artefactos de una colección de culturales de cultura. interés que es testigo de epistemologías de la cultura material. Con este fin, este artículo investiga el entorno del comedor y la exposición de la Mesa (Ex) Posta establecido desde 2014 en ediciones semestrales como un estudio de caso y busca comprender las articulaciones que operan a través del diseño expositivo, entendida como parte del proyecto. El artículo se refiere al campo de la recolección privada para hacer una breve presentación de los orígenes históricos de la tipología y anclajes del museo casa en autores fundamentales del campo del diseño, Rafael Cardoso e Igor Kopytoff para comprender el diseño expositivo.*

Palabras clave *Diseño Expositivo, Museo de la Casa, Público y Privado, Cultura Material.*

Introdução – Origens da tipologia Casa Museu de Colecionador

A tipologia denominada Casa Museu tem suas origens nas práticas de colecionismo privado, que desde a Antiguidade são conhecidas, havendo vestígios desde o Egito do hábito de colecionar objetos na esfera privada que depois, eram exibidos como demonstração de poder ou notoriedade. (ALMEIDA, 2001)

Segundo Almeida (2001), o gosto e a valorização das práticas de colecionismo privado podem ser vistos na civilização grega de forma recorrente, principalmente no período helenista, como o caso da coleção de arte formada por pinturas e esculturas de Atalo I, localizada na Acrópole do Pérgamo e, portanto, destinada a ser vista pelos passantes. O autor aponta a significativa expansão das práticas de colecionismo em Roma “apoiadas pelo aparato estatal que utilizava a imagem como meio de propaganda e informação”. (ALMEIDA, 2001, p. 127)

No contexto da civilização romana e seu apogeu militar, a apropriação de objetos foi amplamente estimulada nas campanhas militares. Esses espólios de guerra, muitos acumulados pelos generais romanos eram apresentados em locais públicos fazendo com essas coleções particulares conferissem aos comandantes romanos o prestígio público. É também em Roma que uma espécie de comércio destinado a esses objetos começa a ser praticado. (ALMEIDA, 2001)

A Igreja Católica, durante as Cruzadas (século XI a século XIII), exerceu uma prática similar de legitimação de poder e autoridade religiosa dedicando-se ao colecionismo de itens considerados raros, exóticos, relíquias de santos e outros “tesouros”, tornando-se a grande detentora de objetos acumulados durante suas expedições militares, além dos muitos itens recebidos em doação pela nobreza. (AFONSO; SERRES, 2014)

No Renascimento, a expansão territorial e os processos colonizatórios colocaram navegantes europeus em contato com culturas de povos até então (por eles) desconhecidos. Esse impacto com ecossistemas e civilizações diferentes do até então conhecido no mundo ocidental e visto sob a categoria de exótico, despertou o interesse pelo extrativismo de espécies naturais de flora, fauna e minérios categorizados como *naturallias*¹, entre os quais também se encontrava conchas, animais empalhados e plantas. A esses juntavam-se os instrumentos científicos relacionados as novas tecnologias desenvolvidos a partir das viagens marítimas como globos, compassos, telescópios e ainda outros objetos de interesse histórico ou artístico relacionados a culturas antigas ou ainda, que evidenciavam o legado da cultura helenística, como moedas, bustos, brasões, escudos, além de objetos considerados raros que compunham as *mirabilias* despertando o interesse científico e o gosto pela extraordinário.

Os Gabinetes de Curiosidades se espalharam nas casas nobres e de abastados mercadores disseminando a prática de colecionismo privado. Estes cômodos se organizavam na profusão de caixas, nichos, prateleiras, as quais demonstravam uma ordenação interferente para ultrapassar a ideia de

“caos do mundo, impondo sistemas - ainda que arbitrários, de simetria e hierarquias [oferecendo] um inexaurível suprimento de fragmentos e relíquias meticulosamente encaixadas no espaço escolhido, carregando do significado de uma sala secreta”. (MAURIÈS, 2002, p. 12)

Segundo Patrick Mauriès (2002), os gabinetes de curiosidades compunham uma espécie de “teatro do mundo” justificando-se menos por interesses cientificistas, mas sobretudo por reunir imagens do mundo, miniaturas universais de texturas, cores, materiais e uma multiplicidade de formas. (MAURIÈS, 2002, p. 12)

Assim, os aspectos apresentados evidenciam relações estabelecidas entre os primórdios do colecionismo privado e a criação dos museus, considerando a dimensão histórica dos hábitos de colecionismo, a perspectiva de contextos sociopolíticos que favoreceram a aquisição de itens de interesse, as práticas de acumulação e agrupamento dos objetos e o caráter social que mobilizou interesses particulares de colecionismo a partir dos critérios mais variados, desde interesse científico, de pesquisa, valor simbólico, herança histórica e senso estético.

Os museus têm sua origem nas coleções privadas, sendo o primeiro museu inaugurado em 1683, o *Ashmolean Museum* constituído a partir da doação de Elia Ashmole, colecionador britânico, a Universidade de Oxford. Esta, interessada na transformação do sistema de ensino buscava com essa iniciativa propiciar contato direto de estudantes e pesquisadores com os objetos de interesse científico e itens que se convertiam em testemunhos do conhecimento.

Se os Gabinetes de Curiosidade eram destinados a apreciação de seus colecionadores e convidados destes, a criação do *Ashmolean Museum* deu um passo a mais na direção do acesso ao público,² já que embora não fosse aberto ao público era destinado ao estudo e a pesquisa.

Apenas em 1793 o museu se torna público, com a criação do Museu do Louvre, consolidando os ideais republicanos de acesso aos bens culturais a partir da difusão do Iluminismo. (JULIÃO, 2006)

Nesta perspectiva de criação e consolidação da instituição museológica, podemos considerar que os Gabinetes de Curiosidades são o auge do colecionismo privado com coleções de caráter diverso, reunidas, organizadas e eventualmente apresentadas em cômodos de casas, palácios e palacetes pertencentes a esses colecionadores. Seriam a origem conceitual e etimológica dessa tipologia que recebe diferentes denominações, tais como Casa Museu, Museu Casa, Casas Históricas, conforme observamos nas diversas classificações existentes na catalogação realizada pelo DEMHIST - *Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas*.

A criação do DEMHIST - *Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas* comitê criado na 18ª Conferência Geral do ICOM - *Conselho Internacional de Museus*, no ano de 1998 em Melbourne, Austrália, marca a institucionalização dessa tipologia no âmbito mundial, estabelecendo parâmetros de gestão, conservação e conceituação desses museus que

“incluem informações históricas, arquitetônicas, culturais, artísticas e sociais”. (DEMHIST, ICOM)

O nome mantido do termo francês “*demeures historiques*”³ evidencia um aspecto que permeia a tipologia, uma casa de interesse histórico ou que evoca uma história de interesse público, podendo englobar nessa classe, especificidades que caracterizam as instituições de acordo com sua história, perfis de coleção, história de seus colecionadores e colecionadoras, contextos sociais e políticos que determinam a partir de características muito particulares, as denominações em uso.

Um ano após a criação do Comitê, Rosanna Pavonni, então ocupando o cargo de Secretária Científica do Comitê apresentou um trabalho de classificação das múltiplas tipologias de casas museus abertas ao público. Essa iniciativa contribuiu para ampliar a percepção acerca da existência dessa categoria e o conhecimento sobre suas especificidades. (PAVONNI, 2013)

O trabalho resultou na criação de uma classificação que ao mesmo tempo deu visibilidade às diferenças e particularidades que permeiam essas instituições, e também reuniu tipologias distintas em torno de um campo comum contribuindo com um sentido de pertencimento e reconhecimento internacional, facilitando a promoção de políticas patrimoniais, de conservação e difusão.

Esse esforço de classificação traça alguns parâmetros para observarmos essa tipologia no contexto nacional, a qual além da determinação arquitetônica mais generalista, casa, palacete, palácio também encontra outras características que abarcam realidades locais e outros espaços como sobrados e casas de características regionais.

Para além das características arquitetônicas dos espaços as classificações realizadas no âmbito do DEMHIST contribuem para compreendermos essa diversidade a partir de alguns critérios de classificação, como casas de personalidades, as quais guardam como principal interesse o registro e aspectos da vida dos moradores; casas cuja o principal interesse são os aspectos de sua arquitetura e paisagismo; casas dedicadas a eventos históricos, que marcam o espaço como palco de eventos de interesse histórico, social e cultural; casas comunitárias, espaços destinados a preservação da memória das comunidades; casas relacionadas a períodos históricos das comunidades como vilas, casas de campo, casas coloniais, fazendas, espaços que guardam a memória não apenas das arquiteturas e pessoas, mas também retratam contextos políticos, sociais e econômicos das comunidades; palácios reais, que guardam a memória da nobreza; casas religiosas, mosteiros, abadias, conventos e outras moradias e residências eclesiais; casas de caráter etno-antropológico que registram formas de morar pré industriais, técnicas construtivas vernaculares ou denominadas bio-construções; casas de colecionador, aquelas que tem como principal interesse a coleção apresentada. (PAVONNI, 2013, p. 243)

Essa última classificação é o caso específico da Casa Museu Ema Klabin.

A Casa Museu Ema Klabin, uma Casa Museu de Colecionador

A Casa Museu de Colecionador legitima-se pela coleção exposta, a figura do colecionador e a residência. (ARAÚJO, 2007)

A aquisição dos objetos que justificam esse espaço museológico cria uma amalgama com a própria história desse colecionismo, com a história do colecionador ou da colecionadora, no caso do Museu Ema Klabin e o universo da antiga casa. Dessa forma, percebe-se que sua coleção envolve escolhas subjetivas, cotidiano, objetos, personagens, espaços e tempos que criam uma rede de relações nas quais narrativas se entrecruzam de forma não linear.

A consolidação dos hábitos de colecionismo privado nas casas de elite reunindo coleções cada vez mais abrangentes e organizadas, consolidam modelos que expressam a crença no processo de conhecimento adquirido por meio de objetos expostos, reforçado pela perda de importância do mecenato religioso, pela difusão dos museus ao longo dos séculos XVIII e XIX e, por fim, a circulação do conhecimento devido a criação das Academias e o surgimento da crítica de arte, um contexto que decorre no aumento de um público apreciador de arte. (COSTA, 2007)

A crescente sociedade de consumo, resultado da expansão capitalista, “baseia seu conhecimento do mundo em bens materiais”. Assim, “cada nova geração irá incorporar novas categorias de objetos em suas coleções, sem, contudo, abandonar as categorias das gerações anteriores”. (COSTA, 2007, p. 35)

No Brasil os hábitos de colecionismo encontram incentivo na constituição de um mercado e a livre circulação de mercadorias impulsionado pela abertura dos portos, decorrente da transferência da Corte Portuguesa para o Brasil em início do século XIX, motivando o comércio de arte e produtos de luxo, que com o fim do monopólio colonial passam a ser adquiridos “renovando os padrões de consumo”. (KNAUSS, 2001, p. 24)

É nesse contexto, resultando em uma maturidade do colecionismo privado consolidado pela aquisição de bens acessíveis aos colecionadores e a crença na organização e demonstração de certo conhecimento amparado na empresa colonial, disponível no mundo por meio dos objetos culturais e das coleções apresentadas nos museus, que ao final do séc. XIX e começo do séc. XX aparecem as primeiras casas museus de colecionadores. (COSTA, 2007)

Segundo Costa (2007), no Brasil os primeiros museus casa de colecionador surgiram na década de 1960, em um processo impulsionado pelo Modernismo local, decorrente de uma geração formada por parte da elite brasileira interessada no movimento modernista além das famílias da aristocracia cafeeira em processo de declínio e a crescente elite formada pelos imigrantes que fizeram fortuna no período.

“... podemos citar o exemplo de Olívia Guedes Penteado, figura-chave do mecenato de um período marcado pela transição de uma elite cafeicultora, ainda presa a padrões passado, para uma nova elite industrial moder-

na, preocupada com formação de uma identidade nacional, que terá o seu próprio modelo de colecionar” (COSTA, 2007, p. 43).

Este é o caso da formação da Coleção Ema Klabin. A Coleção reunida por Ema Gordon Klabin ao longo de aproximadamente quarenta anos reflete esse contexto, sem perder de vista características que lhe são próprias.

Fruto de sua trajetória de vida, filiação, interesses pessoais, e ancorados na busca de experiências de conhecimento artístico e cultural que contribuíram para sua afirmação social, sua coleção descreve uma trajetória particular como colecionadora, a qual estão associadas, também, as atividades de mecenato e filantropia.

Ema Gordon Klabin (1907 – 1994) era a filha do meio do casal Hessel e Fanny Klabin, imigrantes lituanos que vieram para o Brasil na segunda metade do séc. XIX e fundaram a Klabin, Irmãos e Cia, se destacando à frente da indústria de papel e celulose durante as primeiras décadas do século XX, em um contexto social e econômico resultante do crescimento da cidade e a expansão industrial, fazendo com que muitas famílias de imigrantes acumulassem fortunas.

Ema Klabin dedicou-se a constituir sua Coleção a partir da década de 1940, ressaltando nessa decisão, aspectos que denotam seu interesse por arte e viagens presentes em sua formação.

Por um lado, esses interesses são bastante condizentes com um viés humanista de cultura geral, característicos de sua posição social, mas por outro demonstram uma independência em relação as expectativas geradas por seu círculo social e familiar no que se refere às mulheres de sua geração. Este comportamento independente pode ser observado quando consideramos sua busca por experiências culturais, muitas delas adquiridas nas inúmeras viagens que fez, a assunção de uma persona pública ligada a ação empresarial e ainda, o fato de escolher não contrair matrimônio – algo não usual para uma mulher em sua posição - fazem dela uma mulher com características independentes para sua época.

Em 1946, com o falecimento do pai, Ema Klabin assume seu lugar no conselho da Klabin, Irmãos e Cia e em 1947 inicia sua coleção com a aquisição da tela Ariadne, de Jean Baptiste Greuze.

Posteriormente, a partir dos anos 1950, inicia o projeto para a construção da casa que hoje abriga a Coleção, no terreno localizado no recente bairro do Jardim Europa. Entre os muitos partidos arquitetônicos para a escolha desse ambiente, Ema Klabin optou pelo projeto apresentado pelo engenheiro e arquiteto Alfredo Ernesto Becker, projeto arquitetônico que se alinha ao gosto da elite da época, combinando elementos clássicos e modernos, atualizados tecnologicamente. A referência veio do Palácio de Sanssouci, residência de Verão de Frederico II em Postdam, lugar ligado a memória familiar. No terreno de quase 4.000 m², o arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx, projetou o Jardim. (COSTA, 2014, p.10; p.34-37)

Além de uma participação ativa na vida cultural da cidade participando de conselhos de instituições como a Bienal de Arte de São Paulo

atuou como mecenas sendo responsável pela criação da Fundação Magda Tagliaferro, foi sócia da Sociedade de Cultura Artística e esteve na origem da criação da Fundação Orquestra Filarmônica de São Paulo. Apoiou como filantropa causas como a criação do Hospital Israelita Albert Einstein com a doação do terreno para sua construção.

Mas “suas maiores realizações pessoais foram, certamente, a nova residência e sua coleção de arte”. (COSTA, 2007, p. 82)

A característica da Coleção é a diversidade, com peças em diferentes tipologias, entre elas artes visuais, artes decorativas, mobiliário, objeto etnográficos e livros. Apresentando um caráter panorâmico com peças representativas de diversos contextos culturais, sociopolíticos e históricos, também podemos identificar estilos artísticos, técnicas e manufaturas diversas.

O conjunto apresentado, na perspectiva da cultura material, demonstra um campo projetivo diversificado para o estudo da cultura material encontrado nas sociedades e alçadas pela colecionadora que perfaz um arco temporal de aproximadamente trinta e cinco séculos.

Registrada como fundação desde 1978, iniciou o processo para a abertura ao público em 1997 com curadoria de Paulo de Freitas Costa que instaurou trabalho de catalogação e pesquisa da Coleção e dos demais acervos documentais e fotográficos, além do desenvolvimento de projeto curatorial e projeto de design expositivo que atendessem as premissas conceituais para a instituição e o adequação de espaços, outrora domésticos, para uma visitação pública a partir de 2007, quando aberto à visitação.

Casa Museu: do Privado ao Público

Podemos considerar a tipologia casa museu a partir da perspectiva que a torna única, um espaço destinado a moradia, portanto privado, e que se torna um espaço para visualidade e visitação, ou seja, público. Independente da política de visitação, mais ampla ou mais restritiva e mesmo as instituições nas quais a visitação se restringe a agendamento prévio, essa é uma característica primordial.

Na trajetória que descreve a passagem deste espaço de morar para o espaço de ver, a dimensão entre o espaço privado e o espaço público considera muitos elementos que despontam e precisam ser aprofundados rearticulando funcionalidades, contextos simbólicos, perspectivas em torno das subjetividades da casa as quais descrevem tempos, espaços e práticas em direção a novas camadas de percepção que irão gerar novas e múltiplas subjetividades ao se inscreverem em um espaço público.

A especificidade de uma Casa Museu de Colecionador, caso aqui destacado no presente artigo, envolve o tripé no qual assenta a casa, colecionador e colecionadora e coleção. Mas os entremeios de cada um dos elementos descreve uma rede de relações, práticas e subjetividades, contextos sociais e simbólicos que nos abrem um universo que a partir do pensamento de Antônio Ponte, “fazem com que os visitantes se apropriem de todas as infor-

mações que a casa lhes transmite, as quais são de dimensão material, através das coleções, mas também de caráter imaterial”. (PONTE, 2018, p. 118)

Ainda partindo da reflexão de Ponte (2018), a dimensão da imaterialidade da casa museu permite a identificação de saberes e fazeres, de gostos associados a determinadas comunidades ou dos seus patronos, a gastronomia praticada, a percepção de comportamentos e hábitos.

E ainda na esfera mais privativa os aspectos da vivência pessoal, os reflexos que nos permitem saber ou intuir a personalidade, profissões destacadas no âmbito das atividades exercidas pelo seu patrono, mas também as profissões que permeiam e atividades realizadas na casa na esfera do cotidiano e manutenção que gerem um lar.

Nessa perspectiva a dimensão privada que se opera na casa descreve os espaços íntimos de práticas que se tornam públicos por aquiescência do proprietário e na medida em que ele determina, porém ao tornar esse espaço de total intimidade público, faz com que todo e qualquer visitante entre em contato com essa dimensão, até então privada.

Segundo Marion Segaud (2016), as dinâmicas de penetração e trocas entre o espaço privado e público diferem de acordo com os contextos. A separação radicalmente demarcada entre o espaço privado da casa e seu fechamento a todos os que estão fora e o espaço público, designado pela rua, emergiu na sociedade com a modernidade e consolidou-se como um valor a ser mantido com a urbanização. (SEGAUD, 2016, p. 134)

Assim, entrar em um espaço até então privado pode suscitar uma mística que leva os visitantes a serem envolvidos por sensações e a lembranças que outros espaços museológicos não despertariam. (AFONSO; SERRES, 2014)

Essa percepção é ainda mais presente quando o espaço e a alusão das memórias da vida cotidiana ativam a imaginação dos públicos quanto a pressupor possíveis cotidianos, intenções ou escolhas subjetivas por parte do seu proprietário, das comunidades que transitaram ou acontecimentos que se desenrolaram.

Em outra perspectiva, adentrar em um espaço privado no qual a intimidade está aludida ativa múltiplas presenças, a dos habitantes que não estão mais, tantas outras que permeiam os objetos expostos, aquelas que dizem respeito as práticas e hábitos cotidianos e que vão desde as empregadas até personalidades e grupos da comunidade envolvidos com o patrono e sua rede de relações.

Essa presença é ausência física, mas é memória preservada ou ainda imaginação ativada que permite identificações, empatias ou antipatias capazes de ativar a percepção dos visitantes para além do aspecto cognitivo, inclusive não sendo este o primeiro a ser convocado em uma visita a casa museu, como comumente se verifica em outros espaços museológicos, já que esta tipologia de espaço desperta outros interesses e percepções que despontam a partir de enfoques subjetivos, sensoriais, sentimentais aos quais o espaço privado que se torna público é capaz de convocar no visitante.

Aqui citamos António Ponte: “[...] nesta apropriação verifica-se a mutação do espaço privado em espaço público, capaz de transformar a memória pessoal numa memória de identificação coletiva”. (PONTE, 2018, p.119)

Este conjunto cria uma rede epistemológica formada por múltiplos aspectos de interesse histórico, artístico, social, político e antropológico configurando terreno fértil de pesquisas, ao mesmo tempo que provê o visitante de experiências diversas de contato com o espaço.

Em uma perspectiva que considera a materialidade que compõem a casa museu, o conjunto de artefatos pertencentes a coleção pode ser percebido em uma perspectiva que considera as relações que se estabelecem entre os objetos, aspectos relevantes acerca da sua história, sua fabricação, a trajetória da sua circulação no mundo e por fim, a musealização do objeto, momento em que ele fica suspenso no tempo e espaço evocando usos e costumes e evidenciando uma aura de autoria e de historicidade.

Assim a coleção, propulsora da existência da casa museu, pode ser vista a partir da cultura material, que pode ser compreendida como “maneira de entender melhor os artefatos que produzimos e consumimos, bem como a maneira em que eles se encaixam nos sistemas simbólicos e ideológicos mais amplos”. (CARDOSO, 1998, p. 19, 20)

É possível localizar os objetos do museu a partir de sua biografia específica, objetos de uma coleção, porém que descrevem uma trajetória inserida no sistema de trocas e singularizações que ao atingir musealização é conferida a ele uma dimensão de sacralização a partir da qual o artefato sofre um processo de homogeneização, incidindo na diluição da percepção de sua biografia. (KOPPYTOFF, 2008)

Mas o espaço museológico da casa museu convoca múltiplas camadas de percepção que se sobrepõe em uma visita. As informações institucionais presentes na comunicação do museu por meio dos textos de paredes, catálogos e folders, a arquitetura e o território que contam a história de construção do edifício, mas também alude às referências construtivas e arquitetônicas inscritas em suas formas, biografias dos colecionadores, pessoas e comunidades a ele relacionadas, a história do cotidiano presente nos saberes, fazeres e práticas e, por fim, a coleção e seus artefatos, que vistos em uma perspectiva ampla nos permite apreender informações sobre sua trajetória como objetos musealizados, mas nos convidam a um aprofundamento que nos permite compreendê-los na perspectiva da cultura material.

A domesticidade privada da casa tornada própria e singularizada, construída conforme sentimentos e cultura própria, estudado como “estruturador da identidade dos indivíduos e componente imprescindível da personalidade” ao converter-se em um espaço museológico partilha dessa privacidade e individualidade com as mais diferentes pessoas. (SEGAUD, 2016, p. 99)

Ainda citando António Ponte:

“Neste âmbito, observamos a passagem de uma memória privada numa memória pública ou coletiva, em que os visitantes se apropriam de to-

das as informações que a casa lhes transmite, as quais são de dimensão material, através das coleções, mas também de caráter imaterial, que se situam na relação de vivência do patrono ou comunidade com os objetos numa simbiose de influências, em que coleção e personalidade se relacionam de forma verdadeiramente exemplar e determinante, permitindo processos complexos de comunicação com o público”. (Ponte, 2018, p.118)

A seguir propomos um estudo de caso que permite abriremos possibilidades de refletir a partir de um ambiente da Casa Museu Ema Klabin, caso específico desta instituição, as articulações presentes no Sala de Jantar, espaço expositivo que pode nos permitir identificar as questões aqui apresentadas.

A Sala de Jantar e a Exposição Mesa (Ex)Posta

A exposição “Mesa (Ex) Posta” com curadoria de Paulo de Freitas Costa, é realizada semestralmente desde 2014.

A cada edição, um serviço é exposto com as peças do jogo ou combinadas com outras peças de acordo com os registros de uso, acompanhadas de toalha de mesa pertencentes a Coleção na mesa de jantar, mobiliário que se converte em suporte expositivo da mostra.

A proposta curatorial desenvolve uma narrativa que evoca a presença e a vivência da casa, dos jantares, das dinâmicas de usos e costumes praticados no cotidiano doméstico. De forma a construir essa narrativa um elemento importante da exposição é o *Caderno de Recepções* no qual a anfitriã descrevia cada jantar ou evento, registrando os convidados e o planejamento da recepção, sua organização, os pratos a serem servidos, bebidas, o serviço de mesa que deveria ser utilizado, as toalhas e o mapa da mesa com os lugares demarcados a cada convidado.

Por meio das narrativas curatoriais a mostra promove não apenas a evocação de memórias da casa, mas também o desenvolvimento de novas narrativas com recortes curatoriais que oportunizam a exposição de itens da Coleção que não estão presentes na exposição permanente, serviços de jantar, jogos de porcelana, utensílios de prata, jogos de copos e talheres, jogos de chá, travessas, marcadores mesa, entre outros.

Esses objetos acondicionados em reservas técnicas não encontram lugar no conjunto da exposição permanente, essa distribuída pelos cômodos obedece a uma lógica de decoração que mantém o registro da casa.

Assim, com a exposição temporária, a curadoria promove recortes narrativos que apresentam esse rico e interessante conjunto da coleção privilegiando aspectos que atestam sua importância artística e cultural, mas também em uma visada que permite compreendê-los em uma perspectiva da cultura material e da sociedade paulistana no período

Conforme já apontado, os cômodos, em sua proposta curatorial e

expositiva preservam um registro de casa permitindo aos públicos intuir uma intimidade de casa, evocar a domesticidade que está presente no espaço expositivo e ao mesmo tempo ter a experiência da visita a um espaço museológico.

Essas três dimensões se articulam e intercambiam de forma em que a percepção do visitante se fixa nas dimensões ora da intimidade, ora da domesticidade, ora na do espaço museológico e ora e em todas ao mesmo tempo.

O sistema expositivo que define a relação entre sujeitos, objetos, estruturas e ideias na materialidade deste espaço expositivo, permite discriminar essa articulação e as diferentes dimensões que configuram a singularidade deste espaço museológico.

A Sala de Jantar, cômodo que como todos os outros de natureza social, tem entrada voltada ao corredor, espaço de ligação entre os ambientes sociais da casa e os ambientes privativos.

O visitante, não aquele que vem ao museu – este adentra ao museu pela entrada institucional, mas aquele que visitava a casa de Ema Klabin, atravessava o corredor, espaço no qual estava exposta (e ainda está) boa parte da coleção de arte europeia, para poder acessar a Sala de Jantar, contígua a sala de estar. Assim, o acesso a esse cômodo se dá percorrendo o corredor, espaço identificado com a origem da galeria de arte, no qual eram apresentadas aos convivas os “melhores” itens de uma coleção privada.

Cabe aqui ressaltar que a entrada de visitantes ao museu não privilegia esse percurso, este se explicita nos diálogos da mediação realizada pelo setor educativo com os públicos, e também pode ser percebido pela arquitetura ao percorrer o trajeto ao longo do corredor.

Único cômodo da casa que não tinha vista para o jardim, a Sala de Jantar sofreu uma intervenção na planta e a inserção de um pátio interno a fim de, como acontece com outros cômodos, também ter uma vista natural.

A mesa de jantar ocupa o centro da sala, espaço simbólico de poder, partilha, comunhão, acordos sociais ou políticos, celebrações, entre outras. Destina lugar privilegiado, a cabeceira da mesa em frente a porta, ao anfitrião. Porém aqui vemos uma subversão das convenções, já que há registros de que a colecionadora se sentava na outra ponta da cabeceira, de costas para a porta de entrada a fim de estar de frente para o pátio.

Ainda sobre o conjunto da sala de jantar, de madeira com acabamento em laca preta é composto por uma mesa com dois módulos e partes desmontáveis acompanhada por oito cadeiras cujas formas nos recordam o estilo *Diretório*, deixando dúvidas quanto sua procedência e estilo artístico.

Ao lado do conjunto, porém um pouco mais recuado, estão dispostos um par de cadeiras, uma em cada lado do aparador, estas de origem francesa, em estilo *Diretório* com pernas de sabre nos revelam as referências artísticas que originaram o conjunto. (BRANDÃO, 2017, p. 71)

A mesa e cadeiras da Sala de Jantar foram desenhadas por Lottieri Lotteringhi Della Stufa (1919 – 1982), conhecido como Terri Della Stufa. Italiano, de Florença, chegou ao Brasil na década de 1950, onde começou

exercer a atividade de decorador. Foi a partir da aquisição deste conjunto por ele desenhado que a colecionadora Ema Klabin o contratou para contribuir na decoração da sua residência, que viria a se tornar a Casa Museu. (COSTA, 2014, p. 47)

A reconstituição imagética de memórias da casa e a alusão a eventos os quais esse espaço foi palco (como a celebração de acordos comerciais e diplomáticos, reuniões sociais e familiares, atividades de mecenato ou filantropia, fazem com que os artefatos expostos assumam uma posição de vetores das memórias de usos e costumes que se praticavam na casa, dos personagens que frequentaram, das situações sociais e ocasiões vividas. Mas em outro aspecto, esses objetos convertidos em suporte da memória, assumem também o papel de evocar as memórias dos visitantes a partir de suas próprias experiências.

A exposição traz o *Caderno de Recepções* que registrava as atividades sociais relacionadas a Sala de Jantar ao mesmo tempo que nos informa sobre as práticas relacionadas aos hábitos sociais de uma determinada elite nesse período: acordos diplomáticos, comerciais, representação de poder e distinção social.

Esse conjunto expositivo também comunica esse aspecto ao informar detalhes os quais se inscrevem a partir da trajetória dos objetos, sobre quem visitou a casa, em qual ocasião, as pessoas que acompanharam, e mais, seus lugares à mesa devidamente apontados por indicadores (muitas vezes também expostos), mostrando sua posição na mesa em relação a colecionadora e ainda, os pratos servidos, com detalhes da bebida e sobremesa.

Na arquitetura da sala, o vestígio do serviço de mesa à francesa praticado, aspecto revelado por meio da porta quase camuflada na parede, dando acesso a cozinha e áreas de serviço – hoje a recepção do museu – por onde o jantar era servido. Hoje essa porta é representativa desse funcionamento dos serviços da casa e ajuda nas atividades de mediação realizadas pelo setor educativo junto aos públicos, a trazer aspectos acerca do cotidiano da casa, das áreas de serviço e funcionários.

No canto próximo a porta, uma caixa de madeira ornamentada. A observação mais superficial não nos permite obter informações sobre sua função, período, procedência ou motivos pelos quais está exposta nesse cômodo.

No entanto, esse objeto descreve uma biografia que informa funcionalidades e revelam sua inserção nos sistemas de circulação. Sabemos que se trata de uma peça de Estilo Rococó e ao percebermos as alças laterais, a confirmação de que se trata de uma caixa, vemos as dobradiças no meio da peça confirmando a abertura, não em cima, mas no meio.

Esse objeto tão recuado do nosso cotidiano é uma caixa faqueiro que, a partir de uma perspectiva nos conta sobre o hábito de guardar os talheres, utensílios ricos, exclusivos e refinados, em caixas decoradas. Inclusive sua escassez conferia a especialidade em possuir esse tipo de artefato, já que seu material, geralmente prata, fazia com que os talheres fossem derretidos em períodos de crises sociais como guerras e miséria.

Por quantas casas esse objeto passou até chegar aonde está hoje? Quem o fez? Como esse objeto foi feito? Quais ferramentas? Quais aprendizados para o desenvolvimento do projeto desse objeto? Para quem? Quem pôde ostentar possuir tal objeto? Qual sua trajetória até chegar a Coleção Ema Klabin?

É interessante lembrarmos que antes desse objeto tornar-se uma peça da Coleção de uma museu, ele foi um objeto da Sala de Jantar. Ema Klabin o adquiriu devido sua importância cultural e artística como uma peça de mobiliário, mas o objeto esteve presente em sua casa, incorporando um status decorativo e localizador de seu poder econômico e social.

A Sala de Jantar é um ambiente que nos apresenta uma diversidade de peças, como é característico da Coleção.

Dentre as pinturas vemos a tela “*Natureza Morta com Limões e Xícara*”, de Pierre-Auguste Renoir (França, 1910), acima desta “*Vaso com Flores*”, tela de Maurice de Vlaminck (França, século XX). Acima do aparador onde fica exposto o *Caderno de Receções*, está a pintura “*Natureza Morta com Frutas*”, de Lasar Segall (Brasil, 1938). Ao lado da mesa, uma tela de grandes proporções de Abraham Bruegel, “*Natureza Morta, Com Flores, Frutas e Cachorro*” (Itália, 1677).

Nesta descrição podemos ver a predominância de obras do gênero natureza morta e temas relacionados. Ao observarmos mais atentamente o conjuntos da Sala de Jantar podemos ver que o tema está não só nas pinturas, mas também no lustre de cristal em estilo Luiz XV (França, XIX) formado por peças em forma de frutas. Em cima do aparador molheiras em forma de peixe e sopeiras de porcelana com pegadores em formato de peixe.

O conjunto de obras de arte que compõe a Sala de Jantar organizados e apresentados segundo seu design expositivo informa, ao mesmo tempo, a domesticidade do cômodo e a trivialidade de uma decoração condizente com uma sala de jantar por meio de uma temática que norteia a escolha dos objetos, mas também evidencia o espaço expositivo no qual uma rica coleção de arte está exposta.

A fim de fecharmos essa análise, outro aspecto predominante na Sala de Jantar merece reflexão, a presença de peças do Barroco Brasileiro, legitimado no discurso modernista como estilo genuinamente brasileiro, era presença marcante em boa parte das coleções privadas brasileiras. (COSTA, 2007, p. 108)

O interesse de Ema Klabin por peças do Barroco Brasileiro é registrado desde as comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954 quando a colecionadora visitou as exposições no Parque do Ibirapuera. Também esteve presente na exposição “Barroco no Brasil”, em 1961, evento que inaugurou o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado. Fatos que evidenciam o interesse da colecionadora e somam-se ao gosto tanto da elite da época em ter peças do Barroco em sua decoração, quanto a já citada presença em coleções.

Na Sala de Jantar, destacam-se as talhas do escultor, entalhador e urbanista brasileiro, Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim (1750

– 1813). As talhas do artista, provenientes da Igreja São Pedro dos Clérigos, demolida no Rio de Janeiro em 1943, foram adaptadas a decoração da sala e aplicadas na forma de aparador, console e com grande destaque, duas placas misulares foram aplicadas ao fundo da sala.

Ainda de forma destacada na Sala de Jantar, ao lado da caixa faqueiro, um armário adaptado por Lottieri Lotteringhi (Terri) Della Stufa com fragmentos de talhas de Mestre Valentim abriga boa parte da coleção de Imaginária Sacra Brasileira.

A partir do exposto até aqui, percebemos o dispositivo que articula os elementos da Sala de Jantar em seu sistema expositivo, demonstra a invenção de narrativas que ao mesmo tempo que evidenciam a domesticidade de uma casa, nos faz lembrar a especificidade desta casa e a presença da colecionadora, mas também fortalece a percepção de estarmos em um espaço expositivo, nos convidando visualidade e a vivência com a arte.

Ao mesmo tempo o espaço evidencia uma perspectiva que percebe os objetos partir da cultura material, essa dimensão está presente nos discursos que o museu faz e linha curatorial pretendida e que norteia a comunicação das exposições do museu.

Conclusão

Os aspectos históricos do Coleccionismo privado aqui apresentados evidenciam origem da criação dos museus e da tipologia que dentre muitas nomenclaturas chamamos de Casa Museu, analisando as especificidades que legitimaram a tipologia no campo museológico. A fundamentação teórica aqui apresentada permitiu percorrer uma breve trajetória que definiu aspectos relevantes para a consolidação da tipologia e apresentou o objeto de estudo, a Casa Museu Ema Klabin, catalogada como casa museu de colecionador, como um campo profícuo para investigação do campo do design expositivo, permitindo incorporar epistemologias a partir da cultura material e entender como um espaço privado destinado a habitação se converte em um espaço museológico público.

A compreensão de passagem do privado para o público nesse espaço que abriga uma coleção diversificada de artefatos que nos apresenta epistemologias a partir da cultura material evidencia a importância da análise do design expositivo entendido como parte do projeto que articula a organização das exposições. A análise das questões aqui propostas aplicadas ao estudo de caso, a Sala de Jantar, ambiente da Casa Museu Ema Klabin pode demonstrar as questões propostas pelo campo de estudo.

Notas de fim

1. Estas câmaras das maravilhas buscavam alcançar um teatro do mundo, uma ambição de alcance universal de itens destinada ao conhecimento, e

a sabedoria e podiam ser medidos em duas grandes categorias: *naturalias* (itens coletados no mundo físico e natural) e *artificialia* (aquilo feito pelas mãos humanas). (MAURIÈS, 2002)

2. Embora já se pudesse falar sobre uma audiência, no século XVI e XVII o termo museu precede o termo público. Este só teria a acepção de vínculo e intersecção com o museu no século XIX.

3. O comitê mantém a abreviação do francês “demeures historiques”, ou seja, “residências históricas”.

Referências

AFONSO, M. M.; SERRES, J. C. P. **Casa-Museu, Museu-Casa ou Casa Histórica? Uma Contro-versa Tipologia Museal**. Contribuciones a las Ciencias Sociales, Edumed.Net Enciclopédia Virtual, número 26, Espanha, Noviembre 2014, Disponível em: <https://bit.ly/3qbhSK7>. 01 dez. 2022. Acesso em: 01 dez. 2022.

ALMEIDA, C. A. F. **O Coleccionismo Ilustrado na Gênese dos Museus Contemporâneos**. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 33, p. 123-140, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3zDQAAh>. Acesso em: 01 dez. 2022.

BRANDÃO, A. **Uma História do Mobiliário na Coleção Ema Klabin**. In COSTA, P. de F. (Org.). A Coleção Ema Klabin. São Paulo 1. ed., Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, p. 63-77, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3xD87Hc>. Acesso em: 01 dez. 2022.

CARDOSO, R. **Design para um Mundo Complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARDOSO, R. **Do fetichismo dos objetos à semântica do produto, e além**. Arcos: Design, cultura material e visualidade, v. 1, número único, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/3gTp-9tU>. Acesso em: 01 dez. 2022.

COSTA, P. de F. **A Rua da Casa Portugal**. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014.

COSTA, P. de F. **Sinfonia de objetos: A Coleção de Ema Gordon Klabin**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007.

DATJournal Vol. 4 No. 2 **Design and Activism**. Priscila Arantes e Mirtes Marins de Oliveira (org), 2019.

JULIÃO, L. **Apontamentos sobre a história dos museus**. Caderno de Diretrizes Museológicas 1, Superintendência de Museus/Secretaria de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3xy5E00>. Acesso em: 01 dez. 2022.

KNAUSS, P. **O Cavalete e a Paleta. Arte e Prática de Coleccionar no Brasil**. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3zDQA-Ah>. Acesso em: 01 dez. 2022.

KOPYTOFF, I. **A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo.** In APPA-DURAI, A. A vida social das coisas. Niterói: EDUFF, 2008.

LA FERLA, J. (2021). **Arte, Design, Mídia: Memoriais da América Latina.** DAT Journal, 6(4), 26–47. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v6i4.489>

MAURIÈS, P. **Cabinets of Curiosities.** United Kingdom, Thames & Hudson Ltd, 2002.

PAVONNI, R. **Casas Museo: Perspectivas para um Nuevo Rol em la Cultura en la Sociedad.** In Casa Museo: Museología y Gestión. Actas de los Congressos sobre Casa Museo (2006, 2007, 2008). Ministerio da Educación, Cultura y Desporto, p. 241-2512013. Disponível em: <https://bit.ly/35Fp9bu>. Acesso em: 01 dez. 2022.

PONTE, A. **Casas-museu – Locais onde o Patrimônio Material e Imaterial Confluem numa Comunicação Orquestrada.** In Anais do Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas 2014 – 2017, São Paulo, v.4, p. 114-125, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3cWeHQR>. Acesso em: 01 dez. 2022.

ZEPEDA Arias, N. (2020). **Compartilhe a mesa. Design centrado nas pessoas para recursos educacionais em museus.** DAT Journal, 5(2), 129–139. <https://doi.org/10.29147/dat.v5i2.198>.

Recebido: 07 de outubro de 2022.

Aprovado: 25 de outubro de 2022.