

## CENÁRIOS DOMÉSTICOS CASA-MUSEU – ACUMULAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO

MARTA ROCHA

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

A história do museu coincide com o relato entusiasta da sua lenta, progressiva e dupla transformação em construção autónoma e instituição pública, independente do espaço e propriedade privados. As narrativas sobre a arquitectura do museu <sup>1</sup>assentam, aliás, nos méritos dessa emancipação e as origens da instituição revelam uma gradual transição das colecções da esfera privada para a esfera pública <sup>2</sup>.

No âmbito museológico, casa e museu nem sempre foram lugares radicalmente incompatíveis. Ainda que o conceito de casa-museu pareça ter surgido apenas no momento de separação oficial e formal dos dois lugares, como continuidade de uma história comum que seguiu rumos diferentes a partir do final do século XVIII, início do século XIX, é possível, avançando contracorrente, ou não, identificar momentos, factos, colecções, espaços e edifícios em que casa e museu se cruzam, confundem e auto alimentam. No entanto, essa mútua contaminação não se limitará à evolução das colecções privadas e dos espaços domésticos que as acolhem, inspiradores do museu moderno.

Na sequência das grandes transformações provocadas pela Revolução Industrial e do rápido desenvolvimento de todas as áreas do conhecimento, a casa e os modos de habitar de culturas diversificadas tornam-se objecto de estudos históricos, sociológicos, arqueológicos, antropológicos, etnográficos, filosóficos, arquitectónicos e outros, enquadrados pela emergência de uma variada sensibilidade patrimonial.

A casa-museu, que se desenvolve nos limites da existência da instituição museológica, espelha as reflexões que desde o romantismo até aos nossos dias influenciaram a concepção da habitação das diferentes classes sociais, desde a alta burguesia recentemente enriquecida ao humilde operário ou camponês que luta por melhores condições de vida..

---

<sup>1</sup> “O início e a evolução dos museus ao longo da história definem a sua própria essência: a diversidade. Diversidade de origens, diversidade crescente com a passagem do tempo. [...] No final do século XVIII, início do século XIX, todos os espaços experimentados ao longo dos séculos e relacionados com o corpo do coleccionador e com os objectos da sua colecção, articularam-se num modelo unitário [...]. As partes – galerias, salões, salas sucessivas, rotundas, cúpulas, pátios, pórticos e escadarias pomposas provenientes dos espaços das villas e palácios [...] dos coleccionadores – precedem o todo, articulando-se por fim numa tipologia arquitectónica coerente.” - MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 6-7]

<sup>2</sup> Krzysztof Pomian no seu livro *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle* identifica quatro modelos de formação do museu: o modelo *tradicional* representado pelas colecções de monarcas; o modelo *revolucionário*, descendente da Revolução Francesa, que corresponde à criação de museus por decreto, confiscando obras de arte e propriedades junto dos seus ricos proprietários; o modelo do *benfeitor* que oferece as suas colecções ao poder público, fomentado pela liberdade democrática; e o modelo *comercial* quando uma instituição adquire a terceiros, privados ou públicos, as peças das suas colecções.

O mito da cabana primitiva e a crença na casa do futuro, a reflexão sobre a essência da casa e da sua apropriação pelo habitante, a nostalgia de uma vida elementar perto da natureza, a procura de harmonia com as exigências da nova vida urbana, a multiplicação dos rituais familiares e dos códigos da vida social, a valorização da intimidade, o desejo de personalização do interior doméstico, o crescimento da classe média, o exponencial crescimento da vida cultural e artística, a evolução da noção de conforto, a reorganização funcional e técnica da habitação e a utilização de novos materiais e técnicas construtivas, entre outros, que caracterizaram a *casa* ao longo dos últimos dois séculos, contribuíram fortemente para que o habitat humano fosse, e seja, matéria de inúmeras experiências e interpretações museológicas, entre as quais diferentes categorias de casas-museu.

A lista de palavras e expressões <sup>3</sup>, que isoladas ou recombinadas entre si ilustram um conjunto alargado de conceitos e ideias associados à casa-museu, demonstra a amplitude e a diversidade, ou incerteza, do significado do binómio. O peso de cada um dos dois termos é dificilmente determinável. Na ausência de uma definição assaz abrangente e difundida por organismos oficiais, uma enorme variedade de situações parece ter como ponto de convergência a ambígua designação, atribuída com toda a liberdade e, não raras vezes, sem quaisquer escrúpulos, dentro e fora do âmbito museológico. Para alguns a casa-museu é uma preciosidade cuja raridade justifica a devoção, a exposição e o investimento, para outros é um museu menor de futuro duvidoso que reúne peças desiguais de forma incoerente e, ainda, para outros, não menos raros, é um mero capricho que não deve ser apreciado enquanto museu. Entre estes e aqueles, a efectiva e crescente existência destas entidades tem fomentado o debate sob a natureza da casa-museu junto de investigadores que recorrem a classificações, descrições e sínteses, provisórias e parciais, para estudar e gerir algumas das variantes mais correntes.

No entanto, o carácter enigmático da designação não impediu que, em 1998, o *Conselho Internacional de Museus* • ICOM instituisse o *Comité Internacional para as Casas Históricas – Museus* • DEMHIST, reconhecendo uma categoria particular de museus <sup>4</sup> e desencadeando um processo de reflexão internacional sobre um amplo e heterogéneo universo, inserido em contextos sociais, culturais, políticos e económicos muito variados, cujos significados e valores patrimoniais peculiares implicam a utilização de métodos e meios museológicos e museográficos algo diferentes dos aplicados noutros museus.

O objectivo deste ensaio é esclarecer como a originalidade das casas-museu biográficas surge da introdução progressiva de espaços domésticos nos circuitos expositivos destas instituições museológicas,

<sup>3</sup> Casa, paço, palácio, castelo, solar, mansão, villa, vivenda, apartamento, cabana, refúgio; Casa de ferreiro, padeiro, agricultor, artista, escritor, escultor, pintor, músico, médico, sacerdote, político, soberano, colecionador de arte ou de tudo e nada; Casa dos antepassados, avós, pais, tios, amigos, admiradores; Casa onde nasceu, onde viveu, onde morreu; Casa de férias, casa onde passou uns dias, semanas, meses ou pernoitou; Casa descrita, sonhada, imaginada; Casa urbana, rural, de campo, agrícola, quinta; Casa típica, rara, invulgar, única; Casa, atelier, oficina, laboratório, galeria, biblioteca, escritório, gabinete, quarto, alcova, sala de jantar, sala de estar, cozinha, jardim; Casa que parece um museu, museu que parece uma casa; Museu com casa, museu e casa, museu na casa; Museu privado, público, colecção particular, colecção visitável; Câmara de Tesouros, Gabinete de Curiosidades, Galeria Privada, *Period Room*; Museu que descreve uma vida, um modo de habitar, um estilo decorativo, uma época; Museu com origem numa doação privada, monográfico, biográfico, etnográfico, especializado, de artes decorativas; Instituição cultural acolhedora como uma casa e/ou cativante como um museu...

<sup>4</sup> Como os critérios de classificação das *casas históricas – museu* não se encontram definidos com suficiente precisão e lógica, sobretudo devido à sua origem marcadamente privada, ao seu funcionamento individualizado e distante de outros casos do mesmo tipo e à diversidade de situações que representam, as acções de investigação e de intervenção válidas para o conjunto encontram-se, muitas vezes, condicionadas à partida. Desde a sua criação, o DEMHIST tem procurado depurar a definição de *casa histórica – museu*, admitindo que a expressão representa um conjunto alargado de instituições museológicas. Sobre tentativas de classificação das casas-museu ver "Definição" in ROCHA, Marta, *Da casa ao museu: adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006 (Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico); p. 15-20

contribuindo para a acumulação de objectos arquitectónicos, objectos artísticos e objectos quotidianos cuja exposição simultânea consolida uma postura de experimentação na inserção da domesticidade no seio do museu público.

### 1. Recepções, Tertúlias e Festas

Pausânias, Estrabão e Vitruvius evocam três exemplos que associam a *casa* ao *museu* na sua dimensão de lugar de recepções, tertúlias e festas.

O primeiro, conta-nos que entre os séculos III e I a.C., os habitantes da Beócia na Grécia reservaram um cantão em volta da floresta sagrada do monte Hélicon para morada das Musas às quais dedicavam, de cinco em cinco anos, uma grandiosa festa. As nove Musas, filhas de Zeus e de Mnemosine, inspiradoras dos poetas e dos sábios dedicavam-se às artes: Calíope à poesia épica e à eloquência, Clio à história, Euterpe à poesia lírica, Polímínia ao cântico religioso, Erato à poesia amorosa, Tália à comédia e ao teatro, Melpómene à tragédia, Urânia à astronomia e Terpsícore à dança.<sup>5</sup> Não existindo Musa para as artes plásticas, consideradas habilidades artesanais, a arte era um meio erudito de expressão e de relação entre deuses e homens.

O segundo, na sua Geografia, descreve o palácio real de Ptolomeu I<sup>6</sup> em Alexandria e o seu Mouseion, lugar de encontro e de debate intelectual onde os Ptolomeus recebiam e alojavam ilustres matemáticos, astrónomos, geógrafos ou poetas, financiando os seus estudos e criando espaços necessários para o desenvolvimento das suas reflexões, como a vasta biblioteca, os jardins botânico e zoológico, o observatório astronómico e o laboratório de anatomia.

O terceiro, no sexto livro do seu *De Architectura*, descreve os diferentes compartimentos da casa romana distinguindo-a da casa grega pela importância dos espaços de recepção das visitas.

*“As pessoas de condição mais elevada, que ocupam cargos importantes de magistratura ou cargos superiores no domínio dos negócios, devem, para receber o público, ter vestibulos magníficos, grandes salas, peristilos espaçosos, jardins com longos alinhamentos de árvores, e é necessário que nas suas casas tudo seja belo e majestoso. Elas devem ainda ter bibliotecas, galerias de quadros e basílicas, que rivalizem em magnificência com as dos edifícios públicos, porque nestas casas realizam-se com frequência assembleias, quer de domínio público, quer julgamentos e arbitragens, de carácter privado.”<sup>7</sup>*

Estes três episódios remetem para a colecção nas suas formas iniciais – acumulação de objectos de carácter religioso, histórico, científico, político e social –, mas aqui interessam-nos sobretudo por evocarem a dimensão pública e cultural dos espaços domésticos.

No século XIX, na casa da alta burguesia europeia também os espaços de recepção rivalizavam com os edifícios públicos dedicados à cultura, ganhando dimensão e independência no interior da habitação ao serem isolados dos espaços de vida familiar e de serviço. Vestibulos, antecâmaras, galerias, bibliotecas, antecedem e envolvem amplos salões. Teatro de códigos e etiquetas sociais, lugar de festas e jantares

<sup>5</sup> SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris: Gallimard, 1993, p. 14-15

<sup>6</sup> Ptolomeu I governou entre 305 e 285 a.C. um território no Egipto.

<sup>7</sup> VITRUVIO, Marco Pólion, *Les Dix Livres d'Architecture*, Paris: Editions Errance, 1986, p.161

frequentes, de concertos e bailes, de reuniões e tertúlias, os muito ricos reservavam estes espaços, ao acolhimento deslumbrante dos seus pares.

*“Mil vezes ilustrada em quadros e gravuras, a felicidade familiar é célebre, mas as plantas das casas burguesas e os tratados de arte de bem viver mostram igualmente a atenção extrema dedicada à vida de relações que estruturava os diferentes estratos da burguesia. [...] A abertura e a articulação dos espaços de recepção vão caracterizar primeiro as habitações luxuosas dos grandes burgueses com gosto pela vida mundana e pelas grandes festas. A valorização dos grandes volumes interiores também nasce desse desejo de ostentação; o hall, imitado de Inglaterra, permite recepções brilhantes, onde o jogo de luz e as plantas ornamentais são muito apreciados. [...] Os lugares de luxo e de prazer multiplicam-se, quer estejam ligados aos privilégios masculinos como o fumoir ou a sala de bilhar, ou a tipos de sociabilidade individual reconhecidos, como o boudoir, que reaparece, ou ainda ao prazer intelectual como a biblioteca na burguesia ou a sala de leitura nas classes populares. Estes lugares de encontro classificam a classe da habitação e os seus ocupantes.”*<sup>8</sup>

A visita constante de espaços de recepção nas casas-museu remete para tempos áureos de recepções memoráveis e de vida boémia repleta de acontecimentos públicos, mas também para a casa como lugar de reuniões mais íntimas e inspiradoras como, por exemplo, na Casa de George Sand (1804-1876) em Nohant onde Balzac, Delacroix, Liszt, Chopin, Gautier, Flaubert ou Viardot encontravam sempre o seu lugar preparado na mesa da sala de jantar.<sup>9</sup>

Talvez porque os espaços de recepção transmitem melhor que outros os modos e as modas do habitar, a domesticidade e o carácter semipúblico da casa, a sua presença quase obrigatória nas casas-museu ultrapassa frequentemente o valor dos objectos e das colecções que neles se expõem, definindo o primeiro nível de aproximação ao conceito: a casa como lugar de encontro social e cultural.

## 2. As colecções das elites

A associação da *casa* com a *colecção* remonta a tempos longínquos.

O estudo de habitats primitivos revela que desde a pré-história o Homem acumulou à sua volta inúmeros objectos, modificando-lhes o sentido e o uso, e ordenando-os com o espírito de um coleccionador.

Na Antiguidade, o estatuto de coleccionador é atribuído aos sacerdotes e governantes que nos seus templos-palácios reuniam objectos transcendentais e sagrados com objectivos litúrgicos; aos sábios e eruditos que nas academias desenvolvem um gosto especial pelo estudo do passado e da natureza; e aos dirigentes militares, políticos e ricos cidadãos que a partir dos saques das conquistas gregas e romanas exportavam e importavam grande quantidade de *obras de arte*, arrancadas aos seus lugares de origem, para as expor como troféus de guerra nos pórticos, praças, templos e termas públicos das suas cidades, tal como nas suas casas e propriedades.

Os tesouros dos antigos templos-palácios, dos mosteiros e igrejas medievais, e dos castelos dos príncipes feudais antecedem o coleccionismo moderno. No entanto, o verdadeiro mercado da arte, que enaltece o valor artístico para lá do valor da matéria e da antiguidade, surge no século XV com a propagação das

<sup>8</sup> ELEB, Monique e DEBARRE, Anne, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, [ ]: Éditions Hazan e Archives d'Architecture Moderne, 1995, p.63

<sup>9</sup> CLÉMENT, M.C. e D.; LUBIN, G.; MARTIN, A. e SAND, C., *À la table de George Sand*, Paris: Éditions Flammarion, 1993

colecções particulares inicialmente dedicadas à recolha vestígios da antiguidade romana, aos quais os humanistas dedicaram um intenso culto.

*“Depressa, nas cidades como Florença, Roma ou Mantua, o prestígio que se atribui às «antiguidades» torna-se numa tal paixão colecionadora que atinge outras pessoas para lá dos eruditos. Os príncipes enriquecem os seus «tesouros» dinásticos, ou seja, as suas reservas, de peças de ourivesaria antiga, como Lorenzo de Médici, um dos compradores mais obstinados. Mas, no fim do século XV e na primeira metade do século XVI, são as estátuas desenterradas do solo de Roma que suscitam as mais severas competições entre as ricas famílias aristocratas. Médici, Borguês, Farnês disputam-nas e dispõem-nas nos seus palácios ou nos jardins das suas «villas».”<sup>10</sup>*

O forte carácter social destas colecções, reunidas para serem exibidas nos salões, pórticos, loggias e jardins, faz com que ocupem de forma quase aleatória os espaços públicos da casa, ignorando, quase sempre, critérios de organização, iluminação e observação das obras de arte.

Mais tarde, as colecções guardadas em câmaras de maravilhas e gabinetes de curiosidades reúnem novos tipos de objectos recolhidas nos confins do mundo. Os propósitos de observação e estudo prolongados da colecção afastam-na dos lugares de recepção e dos critérios aleatórios da sua exposição. Um certo secretismo e misticismo remetem-na, no interior da casa e do palácio, para ambientes concebidos especificamente para os objectos que encerram. Protegida dos olhares estranhos, a colecção torna-se acessível apenas aos eruditos interessados pelas mesmas temáticas.

No entanto, o interesse pelo coleccionismo estende-se rapidamente a um grupo alargado de especialistas e amadores, alimentados pela emergência de uma literatura específica que os orienta; multiplicam-se os guias de viagens, as descrições de gabinetes e museus privados, os inventários de colecções, os trabalhos de investigação sobre história natural, as biografias de artistas e colecionadores, os catálogos de vendas de antiquários, os artigos de revistas sobre as raridades encontradas e adquiridas, os tratados e os manuais que revelam a existência de inúmeros espaços privados que acolhem as mais diversas raridades colecionáveis.

No século XVII, também a pintura e a escultura encontram o seu lugar privilegiado em extensas galerias dos palácios ladeadas por grandes arcadas ou janelas que iluminam as pinturas expostas na parede oposta. A organização da exposição de obras de arte torna-se mais racional e levantam-se questões fundamentais como a especialização e organização temática e temporal da exposição, o aproveitamento da luz natural, a definição dos percursos e ritmos de visita, ou a concepção de suportes das obras de arte, que a arquitectura e a museografia explorarão neste e noutros modelos de espaços expositivos até aos nossos dias.

O carácter e conteúdo de muitas das colecções privadas de ciência e de arte definiriam a sua transformação ou inclusão num museu público ou, em casos mais raros, determinaria o prolongamento da condição de *villa-museu*, como aconteceu na Casa-Museu Sir John Soane, em Londres, emblemática casa-museu europeia que ocupa três edifícios em Licoln’s Inn Fields.

Instrumento de trabalho e suporte pedagógico, a colecção do arquitecto John Soane (1753-1837) desenvolve-se a partir de 1806 quando integra o corpo docente da Royal Academy e decide abrir o seu atelier de trabalho aos alunos uma vez por semana. Entre 1792 e 1837, investe sucessivamente os três lotes <sup>11</sup>, instalando em

<sup>10</sup> SCHAER, Roland, *L’invention des musées*, Paris: Gallimard, 1993, p. 16-18

<sup>11</sup> As transformações decorreram em três fases principais: 1ª. O n.º 12 foi adaptado a casa e escritório entre 1792 e 1794; 2ª O n.º 13, adquirido em 1807, acolheu a extensão do atelier de trabalho e a colecção de gessos após obras realizadas entre 1808 e 1812; 3ª O n.º 14, adquirido em 1823, permitiu receber novos objectos da colecção e instalar o *Picture Room*.

todas as divisões inúmeras peças da sua colecção que invadem a totalidade dos espaços domésticos: fragmentos de arquitectura, maquetes dos seus projectos, antiguidades egípcias, clássicas, medievais e renascentistas, escultura dos séculos XVII e XVIII e neoclássica, moldes fabricados no século XIX, objectos orientais, relógios, mobiliário do século XIX entre outro, vitrais oriundos de mosteiros e conventos franceses destruídos durante a Revolução Francesa, pintura de Canaletto e Hogarth, pintura do início do século XIX, uma vasta biblioteca e arquivos com milhares de obras, manuscritos, desenhos, cadernos próprios e de outros arquitectos.

O ambiente fantástico e pitoresco de gabinete de curiosidades que se estende por toda a casa conjugava-se no entanto com o complexo tratamento, em planta e em corte, de cada divisão criando um trama de espaços, com formas e tamanhos muito diversos, enriquecidos pelas alternativas dos percursos e pelos inúmeros jogos de sombra e luz.

Em 1833, desapontado com a conduta dos seus dois filhos indiferentes à arquitectura, negoceia um Acto Parlamentar para transformar a casa em museu, prevendo o acesso exclusivo a amadores e estudantes de arquitectura, pintura e escultura pois entendia que a sua casa concebida como um auto-retrato, resumo do mundo e da história da arquitectura devia ser reservada a um grupo restrito de conhecedores. Mas, perante a raridade de tal tesouro e a evolução da museologia, a Casa-Museu Sir John Soane, tornou-se rapidamente acessível a um vasto e variado público internacional.

A maioria das villas-museu provenientes da tradição dos gabinetes de curiosidades e das galerias não teve o mesmo destino da casa de Lincoln's Inn Fields. Muitas das colecções dos grandes coleccionadores dos séculos XVIII e XIX foram adquiridas por outros dos seus pares, dispersas em sucessivas heranças, doadas ou adquiridas por museus públicos. O prestígio das colecções privadas de história natural e arte antiga decresce abafado pelo empenho científico, histórico e artístico dos museus públicos. Novas noções de património e sucessivas alterações de gosto também modificaram os interesses dos coleccionadores que reorientaram os seus investimentos para outros objectos e obras de arte, revelando enorme espírito criativo na instalação das colecções no interior dos espaços domésticos que ora se aproximou, ora se afastou, das principais linhas de experimentação museográfica.

No entanto, um dos aspectos mais importantes da formação e evolução do conceito de casa-museu tem sido a valorização da casa como espaço de acolhimento da colecção privada.

### 3. As artes decorativas

*“Uma direcção diferente, porventura mais importante, do estudo das colecções conduz à reconstrução do gosto dos seus proprietários, legível na escolha dos objectos que desejaram possuir. Este gosto, as colecções não são as únicas a revelar. Dele testemunham as encomendas feitas aos artistas. E também a decoração interna e externa: elementos de arquitectura, quadros, frescos, estuques, esculturas, móveis, tecidos, cerâmicas, etc. Por isso, quando nos colocamos na perspectiva da reconstrução do gosto, a fronteira entre colecção e decoração esbate-se.”*<sup>12</sup>

A decoração da casa é, neste caso, entendida como reflexo da personalidade do seu proprietário que acumula todo o tipo de relíquias do passado, construindo uma interpretação pessoal da história, no interior da sua habitação, através da reprodução, livre e inspirada, de vários estilos de época. O efectivo interesse histórico do século XVIII pela Antiguidade Clássica desapareceria e o século XIX, viciado na longa aventura

<sup>12</sup> POMIAN, krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe–XVIIIe siècle*, Paris: Éditions Gallimard, 1987, p. 10

de exploração de velhos e novos mundos, utilizaria a história como pretexto para a mistura extravagante e compulsiva de objectos, atulhando as habitações de tesouros reunidos com um empenho obsessivo.

A Casa de Pierre Loti (1850-1923) aberta ao público em 1969 é uma dessas originais casas do fim do século XIX. Pierre Loti era um viajante apaixonado <sup>13</sup> que no regresso das suas viagens transformou a sua casa natal em Rochefort-sur-Mer, em França, num universo místico, exótico e excêntrico palco de festas memoráveis. Inspirada em ambientes longínquos, a decoração eclética investiu trinta divisões de uma mistura de história ocidental e oriental onde a sala gótica e sala renascença coexistem com a mesquita otomana, o salão turco, o pagode japonês, o quarto árabe e a sala chinesa.

A variedade e simultaneidade de referências estilísticas ultrapassavam todos os limites de interpretação racional da história e devido a inúmeras excentricidades privadas, o gosto de decorar e coleccionar foi muitas vezes tido como atitude individual separado da vida em sociedade, da história da arte e da arquitectura. Na realidade o debate disciplinar sobre a decoração dos espaços domésticos crescia em torno de uma clara vontade de união entre todas as artes e, numa mistura de continuidade e contradição com o ecletismo, arquitectura e artes decorativas evoluíam para a concepção quase *científica* de estilos *puros*, determinando que cada divisão da habitação de luxo devia ser concebida num determinado estilo decorativo.

Numa sociedade onde as aparências determinavam fortemente as relações sociais, a obsessão decorativa era nitidamente colectiva e obrigatória. Todos deveriam possuir o grande salão Luís XIV, o quarto de dormir Luís XVI, a saleta Luís XV, a biblioteca Luís XIII, a sala de jantar Henrique II, o hall Luís XII, a sala de bilhar japonesa, a sala de fumo mourisca, a sala de banho pompeia! <sup>14</sup> E eram frequentes as viagens para encomendar uma sala de jantar, uma saleta, um gabinete de trabalho ou um quarto. Estas modas eram, aliás, alimentadas pelas inúmeras exposições nacionais e internacionais realizadas nas grandes capitais europeias desde finais do século XIX, onde ilustres arquitectos e decoradores conseguiam encontrar equilíbrios entre inovações tecnológicas no âmbito do conforto doméstico e evolução das artes decorativas que, aparentemente, seguiam vias teoricamente incompatíveis.

Nem mesmo a consagração da Art Déco na *Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas* realizada em Paris em 1925 <sup>15</sup>, onde a imitação de estilos pretensiosamente históricos foram proscritos pela organização, conseguiu evitar as referências à tradição e às colecções, pois a forte presença dos *ensembliers* franceses ficou marcada pelo tema da casa do rico coleccionador de obras de arte.

*Foi “o caso do pavilhão construído por Henri Sauvage e Georges Wybo para a loja Le Printemps, do «Museu de Arte contemporânea» apresentado pela Companhia das Artes Francesas, do pavilhão de Henri Pacon para o Grupo dos Artesãos franceses contemporâneos, do Hotel do Coleccionador realizado pelo grupo Ruhlmann para Pierre Patout.”* <sup>16</sup>

<sup>13</sup> “Da Índia a Tahiti, da Turquia ao Senegal, as obras, os desenhos, os artigos, as fotografias, mas também a sua casa, testemunham a vida e as descobertas deste explorador dos oceanos. Mas a Turquia é o país que o marca mais profundamente. [...] Apaixonado, transforma-a na sua segunda pátria! Sonha ser um autóctone, fundir-se na decoração, viver à turca, ser turco!” in <http://www.terredecvivains.com>, 2006

<sup>14</sup> “Esta mistura não deve fazer esquecer que [a casa] é «moderna» [...] do ponto de vista dos equipamentos de conforto, do programa [...]. Se as referências decorativas são tradicionais, a distribuição é seguramente moderna. Para medir essa modernidade, é antes de mais necessário estudar a planta, a estrutura, pois a decoração esconde completamente as qualidades inovadoras adaptadas à arte de viver do grupo social a que se destina.” ELEB, Monique e DEBARRE, Anne, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, [ ]: Éditions Hazan e Archives d'Architecture Moderne, 1995, p. 436-437

<sup>15</sup> Com o eclodir da primeira Grande Guerra, a exposição programada para 1916 por um conjunto de decoradores franceses liderados por André Mare e André Vera foi adiada sucessivamente até 1925.

<sup>16</sup> MONNIER, Gérard (dir), *L'architecture moderne en France. Tome 1 1889-1949*, Paris: Picard Éditeur, 1997, p. 230

No ano seguinte, uma selecção destes pavilhões foi objecto de uma exposição itinerante que a partir do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque visitou oito grandes cidades norte-americanas. As *casas dos coleccionadores* tiveram naturalmente um forte impacto e aceitação, sobretudo porque correspondiam a uma concepção museográfica muito difundida nos museus dos Estados Unidos, os *period rooms*. Enquanto os conservadores europeus oscilavam entre a contextualização histórica e artística prudente e a absoluta neutralidade defendida pelos modernos <sup>17</sup>, os conservadores norte-americanos apostavam fortemente na reconstituição de ambientes domésticos combinando pintura, escultura e artes decorativas, em representações de salões, salas de jantar, quartos e outras divisões.

Evidentemente, as consecutivas actualizações do gosto tiveram um forte impacto no conteúdo das colecções privadas dos últimos cento e cinquenta anos. Ao interesse pelas artes das Musas, pela pintura, escultura e arquitectura de diferentes regiões e períodos históricos, junta-se a valorização das artes decorativas: as mesas, as cadeiras, as camas, os armários, as cómodas, os candeeiros, os tapetes, as louças e, por afinidade, todo um conjunto de objectos exteriores ao universo das artes maiores, que rapidamente foram organizados em categorias mais ou menos valiosas e coleccionáveis.

*Independentemente do estilo adoptado, a decoração “da casa, que lhe conferia a estrutura rígida de um museu, suscitou um debate que se intensificou no decorrer da segunda metade do século XX, e que conduziu inúmeros museus de artes decorativas a reproduzir a atmosfera de um ambiente mobilado característico de uma casa, afim de ajudar os visitantes a melhor compreenderem os objectos expostos. Era cada vez mais corrente nos museus – e não só nos museus americanos ou britânicos – ver divisões organizadas com decorações de época, sínteses simplificadas de um estilo e de um gosto artístico que, segundo os termos empregues em 1864 por um crítico italiano, «fazendo parte do museu, pareciam mais divisões onde ainda se vive». [Por isso,] o século XIX deixou-nos uma imagem ambivalente da casa. Por um lado, um modelo de inspiração para a organização dos museus; por outro, o fruto da «museificação» da história e do passado. Noutros termos, o século XIX transmitiu-nos uma relação complexa: uma casa rica em história, ancorada no passado, e um museu reproduzindo o ambiente da casa para melhor valorizar os seus próprios tesouros.”* <sup>18</sup>

Entre tradição e inovação, revivalismos e estilos *puros*, arte antiga e arte moderna, as artes decorativas invadiram tanto casas como museus, prolongando as possíveis analogias através das quais o conceito de casa-museu encara a casa como materialização do gosto individual e colectivo.

#### 4. O culto da domesticidade

Em Agosto de 2000, durante um seminário sobre casas-museu organizado no Brasil por Magaly Cabral, Ulpiano Meneses lembrou uma piada contada por Alexandre Vialette em 1952:

<sup>17</sup> “Sobre este tema o critério dos que se ocupam destas questões repartiu-se em três tendências: na primeira encontram-se os partidários de situar o objecto no ambiente que o rodeava originalmente (*period rooms*); na segunda, os que preferem uma suposta neutralidade que cai em cheio na esfera da moda moderna; e na terceira, os que, optando por um eclético meio-termo, buscam reminiscências do ambiente em questão, mas algo estilizadas pela neutralidade do conjunto.” - ROMANÍ, L. Escrivá de, “Principios en la presentación de obras de arte”, 1934 in BOLANOS, María (ed.), *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*, Gijón: Ediciones Trea, 2002, p. 105

<sup>18</sup> PAVONI, Rosanna, “Pour une définition et une typologie des demeures historiques musées” in *Museum International* n.º 210. *Maisons Historiques Musées*, Paris: UNESCO, Abril-Junho, 2001, p. 16-21



*“As irmãs Comte, que viviam no campo, em França, pensavam que era necessário fazer um museu de «todos os objectos». Elas queriam um museu que fosse um museu em si mesmo, um museu da «ideia de museu». Assim, legaram a sua própria casa, com tudo o que continha, para esse efeito. Tudo foi envolvido com vitrinas, como se tudo, absolutamente tudo, tivesse sido contextualizado, como se nada tivesse mudado de lugar, como se nada pudesse ser acrescentado ou suprimido. Ulpiano dizia que as irmãs Comte tinham feito uma importante descoberta, que o museu é essencialmente um meio institucionalizado de transformar os objectos em documentos: a presença física desse objecto suscita uma imagem onde se interpretam motivações, esperanças, associações imprevistas e que apenas o museu pode verdadeiramente permitir. [...] Ulpiano terminava dizendo que um vizinho que habitualmente visitava a casa antes da sua transformação em «museu» se sentia agora orientado pelo facto de ver através de outros olhos, mas que nada o teria impedido de anteriormente observar atentamente a casa para a compreender.”*<sup>19</sup>

O museu das irmãs Comte remete para uma dimensão da musealização dos espaços e objectos da casa que daria os primeiros grandes passos do outro lado do Atlântico, onde as experiências dos *period rooms* conduziram a novos desenvolvimentos da casa-museu.

Em 1853, ao abrir ao público a primeira casa-museu norte-americana numa das casas de George Washington, a Mount Vernon Ladies' Association of the Union lançou as bases de um vasto movimento social nos Estados Unidos que procurou dar voz activa às mulheres na vida pública através da preservação de casas históricas, seguindo três linhas de orientação principais: exaltação da identidade nacional através do culto de personalidades políticas; participação activa em lutas e reformas sociais<sup>20</sup>; e educação da população através da transmissão de valores associados à vida doméstica tradicional norte-americana.

Durante várias décadas, esta actividade teve um carácter quase obsessivo<sup>21</sup>. Como um jogo ou entretenimento colectivo, as inúmeras associações divertiam-se a adquirir e decorar casas a que atribuíam valor histórico relacionado com a vida dos seus anteriores proprietários. No início do século XX, a paixão das associações femininas foi completada por um enorme empenho do Estado na preservação das casas históricas. Apoiado por uma classe masculina com formação na área da museologia, o governo federal interessou-se pela capacidade de influenciar a opinião pública, manipulando os discursos transmitidos nas casas-museu.

A distinção entre a casa-museu norte-americana e a casa-museu europeia torna-se muito clara, não só pela dimensão colectiva, política e social dos movimentos femininos e governamentais, mas sobretudo porque a terceira linha de orientação contribuiria para admitir no seio da casa-museu todo um conjunto de espaços de serviço da casa – cozinha, copa, lavandaria, alojamentos de funcionários –, até então ignorados pela museologia europeia concentrada na exibição dos lugares nobres das casas históricas e das importantes compilações de objectos, artísticos e científicos, dos respectivos proprietários.

Embora cada casa-museu norte-americana fosse entendida como parte essencial da interpretação da história nacional ou regional, por ter acolhido ou pertencido a um ilustre conterrâneo, o seu carácter

<sup>19</sup> CABRAL, Magaly, “Exposer et communiquer dans les maisons-musées: raconter l'histoire et la société”, p. 41, in. *Maisons Historiques Musées*, Museum International n.º210, Paris: UNESCO, abril-junho, 2001

<sup>20</sup> Patricia West no seu livro “Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums” utiliza quatro casas-museu norte-americanas – Mount Vernon, Orchard House Museum, Monticello e Booker T. Washington's Birthplace – para descrever e demonstrar as estreitas relações entre o vasto movimento de preservação de casas históricas e a evolução política e social da sociedade norte-americana.

<sup>21</sup> Nos anos 60 do século XX, foram identificadas cerca de 6000 casas-museu nos Estados Unidos, comprovando o interesse por esta categoria de museus.

doméstico permitiria introduzir uma outra valência, não menos importante, de identificação, preservação e prolongamento das tradições e valores específicos da cultura e sociedade norte-americana, historicamente empenhada na construção da sua própria história.

Através deste tipo de composição museográfica, alargado a um conjunto de espaços da casa ainda mais *domésticos*, os conservadores norte-americanos encontrariam pretexto para estabelecer um certo modo de olhar o passado, encontrando equilíbrios entre vida tradicional e vida moderna para inspirar e educar os seus concidadãos na concepção da sua própria *American Home*; cada norte-americano poderia assim contribuir para a conservação e divulgação da história comum.

Paralelamente, pressionados pelas problemáticas sociais e raciais com grande impacto político, os mesmos conservadores afastam progressivamente o discurso museológico da casa-museu da apresentação da vida dos ricos e famosos e da ênfase excessiva de factos históricos e objectos de arte ou de artes decorativas. A sensação de que as visitas transmitiam ao visitante a ideia de que o proprietário vivia sozinho rodeado de objectos de uso extra quotidiano, conduziu à valorização de outros habitantes da casa, com especial destaque para os escravos, de todos os espaços por eles utilizados e de inúmeros objectos de uso quotidiano, criando novos pontos de partida para o desenvolvimento de estratégias de interpretação do património disponível e de concretização de visitas guiadas.

Partindo de uma estratégia próxima da utilizada pelas irmãs Comte, os conservadores das casas-museu norte-americanas encontrariam alternativas ao congelamento do espaço doméstico colocado atrás de vitrinas. Os discursos interpretativos seriam reforçados, primeiro pela moda da organização de visitas acompanhadas de encenações da vida quotidiana no interior da casa e depois pelo envolvimento do público nessas mesmas encenações.

Ao providenciarem um contexto de estudo e interpretação para o ensino da história e a compreensão do passado, os norte-americanos utilizariam a casa-museu sobretudo como lugar de observação e aprendizagem do viver quotidiano.

## 5. Lugares de inspiração

Embora, os movimentos sociais e políticos norte-americanos e as experiências mais isoladas europeias se tenham influenciado mutuamente, na Europa a casa-museu mantém-se muito tempo ligada à arte e à ciência.

Nos grandes museus de arte, os visitantes identificam as obras e os autores dos grandes artistas sem poderem aproximar-se, sem conhecerem o contexto da sua produção. Nos séculos XIX e XX, o interesse crescente pela globalidade da obra dos artistas deu origem a imensas exposições retrospectivas, a salas de museus dedicadas a um só artista e à criação de vários museus monográficos, mas a ânsia de entender a estreita relação do autor com os objectos que produz investiu o seu espaço de trabalho, a sua casa, os seus pertences, os seus lugares de vida e de inspiração, constituindo um novo e excelente desafio para a museologia que aí experimentam diversas aproximações à obra de arte e ao contexto da sua criação.

*“O desejo do artista de atingir a imortalidade abrindo o seu ambiente de vida e de trabalho ao público coincide com a curiosidade deste último, e muitos museus foram criados sobre esta base. Não alterando nada ou quase nada deste ambiente de vida, suscita-se a presença do criador. A ideia bem estabelecida que os artistas são génios conferiu aos espaços de criatividade um halo de misticismo, e o ar impregna-se do mistério que é a essência desse génio.*

*Um tal sentimento propaga-se e alimenta-se pela existência de museus deste tipo e pelos objectos que aí estão expostos. O artista é substituído pelos utensílios ou pelos moldes em gesso que utilizava; a bata, especialmente evocadora da sua intimidade, é muitas vezes suspensa num canto ou negligentemente deixada sobre um cavalete vazio. Ninguém escapará ao sentimento de presença emblemática, de continuidade, de eternidade, que transmite o conjunto.”<sup>22</sup>*

À abertura ao público dos ateliers dos pintores e das oficinas dos escultores, por vezes em vida dos mesmos, seguir-se-ia a exibição da sala de música do compositor, o escritório e a biblioteca do escritor, o gabinete do médico, o laboratório do cientista, espaços onde a relação entre processo *criativo* e domesticidade contribuiu para a fantástica propagação europeia do conceito de casa-museu.

A Casa Buonarroti em Florença, pertença da família de Miguel Ângelo (1465-1564) é talvez o testemunho mais antigo do desejo de conhecer e perpetuar a vida e obra de um artista através da musealização de um conjunto de espaços domésticos. Entre 1612 e 1638, um sobrinho do pintor decidiu encomendar a vários artistas florentinos a decoração de paredes e tectos das salas nobres da habitação familiar que foram revestidas com cenas da vida de Miguel Ângelo, criando o primeiro museu monográfico instalado numa residência de artista que permanece aberto ao público actualmente.

A Casa de Rubens (1577-1640), um dos museus mais visitados de Antuérpia, ganha estatuto de monumento no final do século XIX mesmo depois de ter conhecido vários proprietários e alterações físicas. Expropriados em 1937 e abertos ao público desde 1946, casa e atelier, habitação e local de produção e venda de obras de arte, foram recriados, apresentando um interior rico e luxuoso que permite descobrir para lá do grande pintor barroco, o arquitecto e o diplomata, o coleccionador e o cientista, ou seja, o homem por detrás do artista.

Na rua de Furstenberg, o último apartamento e atelier de Delacroix (1798-1863), adquirido pelo Estado francês em 1954, foi transformado em museu nacional em 1971. Pinturas de pequeno formato, desenhos e correspondência pessoal, instaladas no atelier e no quarto, descrevem a vida e obra do artista através de estudos que antecederam a concepção de algumas das suas obras-primas visitáveis noutros locais.

Na impossibilidade de visitar, musealizar ou reconstruir os lugares de criação artística, os lugares de devoção artística multiplicar-se-ão na busca de reconstruções biográficas. Assim, procuram-se todos os edifícios, objectos e paisagens relacionados com o artista, rapidamente transformados em lugares de peregrinação, de memória, de homenagem, de culto e de estudo, atraindo inúmeros admiradores, muitas vezes pertencentes à própria comunidade artística. A vida e obra do artista transformam-se em motivo de longas viagens de descoberta.

No final dos anos 60, Claude Arthaud, fotógrafa e editora francesa, lança-se numa dessas aventuras de descoberta de casas onde viveram ilustres personagens, publicando “Les Maisons du Génie” em 1967.<sup>23</sup> A viagem de Claude Arthaud antecipa a transformação de muitas destas casas em museus e precede

<sup>22</sup> VALENTIEN, Imke K. Valentien in *Museum International* n.º 191. Les maisons d’artistes, Paris: UNESCO, vol. XLVIII, n.º 3, 1996, p. 33

<sup>23</sup> Claude Arthaud encontrou em Odense a modesta casa da família Andersen inspiradora dos seus contos; entre Capponcina e Vittoriale descobriu a dupla personalidade de Gabriele d’Annunzio, político e poeta; em Eisenach imaginou a infância de um Bach numa cidade onde quase todos eram músicos; entre Passy e o Castelo de Saché revelou Balzac coleccionador falido; entre o Hotel Lauzun e o Hotel do Grand Miroir desvendou a condição humana de Baudelaire; em Gneixendorf reviveu *as horas mais patéticas da vida* de Beethoven; em Montbard visitou o gabinete de curiosidades do famoso naturalista Buffon; no castelo de Bussy-Rabutin encontrou o excêntrico Bussy num exílio forçado durante o qual revestiu as paredes e tectos da sua casa com caricaturas e alegorias da corte de Luis XIV que o rejeitou; em Londres descobre Carlyle e Hogarth; em Valladolid, Cervantes; entre Combourg e Vallée aus Loups, Chateaubriand; entre Paris e

a organização de circuitos mais *oficiais* de descoberta da vida e obra dos artistas, como os actualmente propostos, por exemplo, pelas inúmeras associações de casas de escritores. A dimensão do seu livro, imediatamente traduzido em cinco línguas, é no entanto reveladora da consagração definitiva da casa-museu na Europa e demonstra a enorme variedade de personagens e edifícios domésticos que podem ser objecto de aproveitamento museológico.

As casas dos artistas, testemunho de uma personalidade e de um contexto de produção artística, revelaram a casa como exposição da intimidade – do salão à cama do quarto, do atelier à banheira. E quando toda a intimidade é revelada, quando o museu não encontra mais matéria a expor, toda a casa é exposta.

A consideração da evolução das origens da casa-museu biográfica ilustra bem a enorme capacidade de integração de ambientes domésticos que a casa-museu desenvolveu ao longo dos tempos. Embora permanentemente marcada por um forte romantismo oitocentista resistente aos movimentos culturais do século XX e enriquecida por um voyeurismo doméstico contemporâneo, a casa-museu do início do século XXI caracteriza-se por um forte ecletismo pós-moderno onde contradições e descontinuidades se sobrepõem e completam, permitindo que a heterogeneidade se torne regra.

Entre acumulação e experimentação, a casa-museu revela o seu efectivo enquadramento nos panoramas museológicos internacionais, nacionais e regionais, envolvidos por uma enorme e complexa área patrimonial.

Se a ingenuidade astuciosa e o egocentrismo do *habitante-construtor* dá lugar a *casas inesperadas*, a museologia não perde oportunidade de ampliar a sua *coleção* de espaços privados e íntimos.

A casa afastou-se progressivamente do museu que, pouco a pouco, *disfarçadamente*, subjugou e integrou cada um dos seus aspectos materiais e simbólicos, explorando e expondo inúmeros e variados cenários domésticos.

---

Varsóvia, Chopin; em Béchellerie, Anatole France; em Frankfurt descobre as salas de música, de pintura, de leitura, de teatro, usadas na educação do jovem Goethe; em Toledo encontra El Greco; em Einsenstadt encontra Hadyn no Castelo do Príncipe Esterhazy; em Guernese, Hauteville–House revela-lhe um Victor Hugo romântico, escultor de móveis insólitos, em vez do político desesperado no exílio; em Saint-Point descobre Lamartine que trocou a poesia pela política; em Chamblac, Jean de La Varende; Clos Lucé revela um Leonardo da Vinci mestre de festas em Amboise que passa os últimos anos de vida a imaginar máquinas militares e científicas; no Castelo de La Brède descobre Montesquieu; nas Charmettes, lugar de peregrinação dos amantes do romantismo literário, descobre o jovem Jean-Jacques Rousseau que Madame de Warens acolheu; em Antuérpia visita a casa de Rubens; em Nohant encontra o quarto de Chopin transformado por George Sand, amante desiludida, em gabinete de mineralogia; no castelo de Abbotsford observa o passado aos olhos do escocês Walter Scott; no castelo de Coppet descobre Madame de Staël; em Iasnaïa-Poliana, a grande casa de proprietário fundiário de Tolstoï contrasta com os seus ideais socialistas; e em Ferney, descobre o empreendedor Voltaire.

## Bibliografia

- ARTHAUD, Claude, *Les maisons du génie*, Paris: Arthaud, 1967
- BAZIN, Germain, *Le Temps des Musées*, Liège: Desoer, 1967
- BOLANOS, María (ed.), *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*, Gijón: Ediciones Trea, 2002
- CLÉMENT, M.C. e D.; LUBIN, G.; MARTIN, A. e SAND, C., *À la table de George Sand*, Paris: Éditions Flammarion
- ELEB, Monique e DEBARRE, Anne, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, []: Éditions Hazan e Archives d'Architecture Moderne, 1995, p.63
- HAINARD, Jacques e KAEHR, Roland (ed.), *Temps Perdu, Temps Retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel, Suíça: Musée d'ethnographie, 1985
- JEUDY, Henri-Pierre (dir.), *Exposer Exhiber*, Paris: Les Éditions de la Villette, 1995
- MONNIER, Gérard (dir), *L'architecture moderne en France. Tome 1 1889-1949*, Paris: Picard Éditeur, 1997
- MONTANER, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995
- Museum International n. ° 210. *Maisons Historiques Musées*, Paris: UNESCO, Abril-Junho, 2001
- ROCHA, Marta, *Da casa ao museu: adaptações arquitetónicas nas casas-museu em Portugal*, Porto: FAUP, 2006 (Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitetónico) (policopiado)
- SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993
- PAVONI, Rosanna (ed.), *Historic House Museums Speak to the Public: spectacular exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Milão: DEMHIST, Museo Bagatti Valsecchi, 2000
- POMIAN, krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe–XVIIIe siècle*, Paris: Éditions Gallimard, 1987
- VITRUVIO, Marco Pólion, *Les Dix Livres d'Architecture*, Paris: Editions Errance, 1986
- WEST, Patricia, *Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1999