

Têxteis decorativos: trajetória e sentido dos têxteis no Museu Casa de Rui Barbosa

Decorative textiles: trajectory and meaning of Museu Casa de Rui Barbosa's textiles

Luz García Neira*

Resumo: Apresentando a trajetória dos têxteis da *Casa ao Museu Casa de Rui Barbosa*, este artigo procura demonstrar como o desaparecimento e desgaste dessa espécie é proporcional à perda de informação a ela associadas. Aponta, também, que se a renovação museográfica é uma ação legítima para aprimorar a experiência da visitação, apresenta desafios éticos e práticos a respeito da autenticidade dos objetos e, também, de sua natureza material, sobretudo em função do impacto das transformações tecnológicas nos aspectos físicos e estéticos dos têxteis.

Palavras-chave: Têxteis decorativos. Cultura material têxtil. Renovação museográfica.

Abstract: This paper presents the trajectory of the textiles from the Rui Barbosa's *Home to House Museum* and demonstrates how its wear out and disappearance is proportional to the information loss associated to textiles. Frame also points out that if museographic renewal is a positive action to improve the visitor experience, presents ethical and practical challenges regarding to authenticity of the artefacts and its material nature, mainly due to the impact of the technological transformations on physic and aesthetic aspects of textiles.

Key-words: Decorative textiles. Material culture of textiles. Museographic Review.

1 Introdução

O *Projeto de Revisão Museográfica*, desenvolvido pela *Fundação Casa de Rui Barbosa* (FRCB) e iniciado em 2009, identificou a necessidade de renovar os espaços museográficos do *Museu Casa de Rui Barbosa*, dando aos têxteis um papel privilegiado nesse desafio. O desgaste natural dessa espécie material ao longo de toda a vida pública do museu (desde 1930), bem como o processo de substituição que obedeceu a diferentes perspectivas museográficas durante mais de oito décadas de atividade ininterrupta, entende-se, foram as principais causas do lento empobrecimento dos espaços, descaracterizando-os em relação às casas urbanas burguesas finiseculares, categoria

* Luz García Neira, Doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) e docente na Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Pesquisa financiada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

na qual o Museu Casa de Rui Barbosa se enquadra. A renovação dos têxteis, para os gestores do *Projeto*, poderá recuperar parte importante da “forma de viver” de Rui Barbosa e de sua família na passagem do século XIX para o século XX.

A pesquisa, que foi financiada pelo Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura mantido pela FRCB¹, é aqui apresentada a partir da transformação da Casa num Museu Casa. Esse processo, no qual a perda dos têxteis decorativos tem grande impacto, considerando que refletem parte importante do significado dos ambientes, deve-se principalmente ao desgaste e/ou desaparecimento de diferentes artefatos (cortinas, sanefas, tapetes, estofados etc.) ao longo do tempo. A recuperação das informações relativas a esses têxteis (tipologias), bem como sobre o entendimento de seu uso significativo nos ambientes, ao materializarem parte da “forma de viver” de Rui Barbosa, justificaram a realização do *Projeto* e determinaram as principais perspectivas da pesquisa, que está centrada no enriquecimento da visita, a partir do compartilhamento desse conhecimento com o público do Museu Casa, por meio da renovação museográfica.

Os têxteis, como objetos de estudo, têm grande importância na atualidade, em virtude dos debates que suscitam. Além de seu potencial significativo e, portanto, comunicativo, estão entre as espécies mais frágeis abrigadas pelos museus, sobretudo nos museus casa, onde estão constantemente expostos e sujeitos a muitos riscos por estarem muito próximos dos visitantes (STANIFORTH; LLOYD, 2012). Como têxteis históricos², típicos do século XIX e possuidores de identidade material e de produção únicas, têm sua importância elevada, mesmo quando inseridos no rol das artes menores ou decorativas.

Ao apresentar a trajetória dos têxteis da Casa ao Museu Casa, este artigo procura demonstrar como o desaparecimento e desgaste dessa espécie é proporcional à perda de informação a ela associadas. Indica também que, se a renovação museográfica é uma ação legítima para aprimorar a experiência da visita, apresenta desafios éticos e práticos a respeito da autenticidade dos objetos e, também, de sua natureza material, sobretudo em função do impacto das transformações tecnológicas nos aspectos físicos e estéticos dos têxteis.

¹ Trata-se de bolsa de pesquisa do Centro de Memória e Informação (CMI) na modalidade Desenvolvimento Tecnológico (DT3), concedida pela Fundação Casa de Rui Barbosa durante 24 meses (agosto/2010 a julho/2011 e agosto/2011 a julho/2012). Toma parte do *Projeto de Renovação Museográfica* do Museu Casa de Rui Barbosa e foi coordenada pela museóloga Jurema Seckler (FCRB) e pela Profa. Dra. Marize Malta Teixeira (EBA-UFRJ).

² Os têxteis são estudados a partir de três categorias: etnográficos, artísticos ou históricos.

Espera-se, após a implementação efetiva do *Projeto* por meio da renovação dos ambientes em geral³, e dos têxteis em particular, que os têxteis sirvam ao visitante como meio de aproximação à personalidade da família e, também, às questões da sociedade novecentista brasileira, enfatizando, especialmente, questões de gênero, do papel da indústria e dos objetos artísticos e da decoração doméstica, temas estes relacionados de forma direta à vocação do Museu Casa.

2 Trajetória e sentido dos têxteis: da Casa ao Museu Casa

Após retornar do exílio em 1895, Rui Barbosa (1849-1923) passou a viver em uma imponente casa de arquitetura neoclássica situada em um lote de chácara no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Lá morou com sua família até 1923, ano de sua morte.

Nesse ano, a *Revista Paratodos* publicou uma série de fotografias de cada um dos principais ambientes da casa, apresentando toda a diversidade e riqueza de artefatos têxteis existentes, que sintetizavam o processo de acúmulo das experiências de vida da família durante pelo menos três décadas, desde seu retorno do exílio em Londres. A predominância da estética novecentista ao invés de elementos mais modernos (que teriam sido produzidos mais intensamente a partir da primeira década do século XX), esses mais raros, mas não inexistentes, comprovam o vínculo de seu comportamento cultural com sua biografia.

A saturação dos espaços, a composição visual em cada ambiente e na residência como um todo, revelam a adesão de Rui Barbosa ao gosto padrão da época, bem como o atendimento dos têxteis decorativos às funções práticas e simbólicas esperadas por cada tipologia, demonstrando que os espaços tiveram ocupação distintiva. Dada a particularidade da utilização dos tecidos como recurso decorativo altamente significativo no período (PONSONBY, 2007), o acervo têxtil estimado⁴ para aquela Casa é tanto capaz de representar uma geração decorativa, quanto refletir, de modo bem particular, a personalidade de seus proprietários e, sobretudo, o caráter intelectual de Rui Barbosa, como um homem interessado em questões importantes para o seu tempo, como o avanço da indústria e o progresso

³ Este projeto é apenas uma etapa e parte do Projeto de Renovação (2000).

⁴ Utiliza-se o termo estimado porque a pesquisa conta com poucos exemplares remanescentes. A partir das fotografias e demais documentos, sugere-se um “possível” acervo de têxteis que seria composto por cerca de 20 tipologias de têxteis domésticos (rendas, bordados e outras manualidades), 9 tipologias de tapetes e 30 espécies de têxteis industriais (brocados, damascos, veludos etc.). Essas tipologias aparecem em mais de 120 artefatos decorativos diferentes, além dos de função prática, como os enxovais.

econômico, o papel da arte na educação, além da modernização social de modo mais abrangente. Isso porque, à época de Rui Barbosa, a casa era o lugar ideal para o estilo decorativo individual florescer, pois refletiria o valor de seu proprietário, daí a necessidade de ser a casa um lugar de expressão pessoal (ANDERSON, 2011).

Apesar do valor simbólico desse acervo têxtil, que pode ser considerado de artes aplicadas ou decorativas, ao adquirir a Casa, após o falecimento de Rui Barbosa, o governo brasileiro interessou-se apenas pelo imóvel e por sua biblioteca, que contava com mais de 35 mil volumes. Ao não serem incluídos na negociação com Dona Maria Augusta (1855-1947), móveis e demais objetos dispersaram-se. Somente apenas poucos anos antes de ser aberta ao público, na forma de um “lugar de memória” no ano de 1930⁵, que se empreendeu grande esforço para recuperá-los com a finalidade de recompor os ambientes.



Figura 1 - Quarto de vestir de Dona Maria Augusta, 1923. Fonte: acervo da FRCB.



Figura 2 - O mesmo ambiente em 2010. Fonte: Neira (2012).

Tal processo pode ser considerado exitoso, pois o Museu Casa mostra-se bastante representativo daquele momento (SCARPELINE, 2009), o que pode ser comprovado comparando-se os ambientes na atualidade com os registros fotográficos existentes. Essa percepção, entretanto, é bem mais válida no que diz respeito aos móveis, bronzes, cristais, pratas e outros objetos mais resistentes, no sentido material, do que em relação aos têxteis decorativos ou funcionais, em decorrência de suas características específicas (objetos frágeis) e aos valores culturais a eles atribuídos (de menor importância⁶).

⁵ O decreto de criação do museu é de 1927, dando início à implementação da ideia.

⁶ Diversos pesquisadores da área apontam que uma das grandes dificuldades da constituição de acervos de têxteis é que essa espécie material nunca foi muito valorizada pelos museus e suas coleções.

O processo de perda é facilmente explicável. Diferentemente de outras espécies materiais ou obras de arte de natureza mais duradoura, os têxteis decorativos ou de uso prático (como os enxovais), ao estarem continuamente expostos ao ambiente, além de sujeitos ao desgaste físico decorrente do uso, às sucessivas lavagens, às intercorrências e acidentes ou, ainda, ao fenômeno da moda, perdem rapidamente sua aparência de novo. Certamente a família também efetuou trocas durante os 28 anos nos quais viveu na casa (e essas trocas podem ser verificadas em registros fotográficos com datas diferentes), ou seja, fez suas próprias renovações, descartando os artefatos substituídos, processo esse não captável pela pesquisa. Em seguida, quando parte desses têxteis tornaram-se objetos do acervo do Museu Casa e não mais desempenharam uso prático, servindo somente à sua função expositiva, a fragilidade inerente à sua matéria, principalmente porque são formados por matéria-prima orgânica, acelerou o processo de degradação que, em termos gerais, é devido à sua vulnerabilidade às pragas, à foto-oxidação, à hidrólise e, também, às forças físicas decorrentes de sua própria constituição ou de suas condições de exposição (BOERSMA, 2007).

A dificuldade de consolidar um acervo de têxteis domésticos, desse modo, não é oriunda de causa única, sendo necessário reconhecer que o desaparecimento dessas espécies dos espaços é provavelmente inevitável. Ainda assim, é indiscutível e facilmente comprovável que sempre houve preocupação em manter os têxteis do Museu Casa de Rui Barbosa em bom estado, por meio do cuidado cotidiano e de substituições necessárias que se espelharam nas referências existentes, sobretudo as fotográficas, de modo que o zelo pelos têxteis não é em si uma novidade.

O que é mais atual, sem dúvida, é a forma como esses objetos vêm sendo abordadas pela museologia: se, nos museus casa em geral, até anos recentes, o cuidado com os têxteis era prática conduzida pela preocupação inerente à preservação física do patrimônio, uma visão mais recente deu mais destaque e importância a essas espécies na museografia, atribuindo-lhes um papel mais significativo, e exigindo que esses objetos sejam mais estudados para que possam ser melhor preservados. Esse entendimento, que decorre das perspectivas apontadas pelas propostas mais atuais da historiografia, passou a considerar os objetos antes vistos como “menores” ou até “invisíveis” (ROCHE, 2000) – dos quais os têxteis são um excelente exemplo –, uma plataforma privilegiada de observação do contexto no qual circularam como parte da história humana (MENESES, 2003).

A partir dessa perspectiva, reconhece-se a necessidade de recuperar a relação entre os espaços interiores e as tipologias têxteis⁷, tornando-os condizentes tanto com o período histórico com o qual se vinculam e seu universo material, quanto com a função prática e social dos cômodos em sua função original, a fim de observar e desvelar aspectos das relações físicas e humanas intermediadas por eles, razão pela qual o estudo desse tipo de acervo em diferentes instituições⁸ passou ser tema e problema muito relevantes para gestão institucional.

O período no qual a vida e a casa de Rui Barbosa se situam destaca ainda mais os têxteis como elementos decorativos de grande importância, conectados de modo especial à experiência social privada, repleta de normas com as quais os sujeitos se identificavam: os têxteis ganharam relevância decorativa desde meados do século XIX em função do processo de industrialização da produção. Não se tinha ainda vivenciado nenhuma grande inovação nesse segmento, em sentido material e construtivo (de tecimento), desde a Idade Média, pois as espécies produzidas pelas máquinas velozes eram as mesmas que vinham sendo aprimoradas desde então na Europa. No que tange aos aspectos estéticos dos tecidos, não se pode afirmar o mesmo. Grande variedade de desenhos e padrões e a sua desconexão das regras ornamentais ditadas pela arquitetura, além da ampliação da oferta cromática em virtude do desenvolvimento dos conhecimentos em química aplicada, promoveram grande mudança na oferta de tecidos, o que motivou as principais críticas estéticas do período, onde os têxteis eram reincidentemente vistos como o produto mais afetado negativamente pela industrialização.

A mecanização da produção, ao promover variedade e disponibilidade de têxteis, alterou profundamente a relação dos usuários com os tecidos em seu sentido simbólico. A partir da segunda metade do século XIX, houve grande aumento do volume da produção em termos absolutos e, também, a reprodutibilidade em série promoveu o seu barateamento. Tal processo é um excelente exemplo do que foi

⁷ As construções têxteis obedecem a regras estruturais e de ornamentação bastante limitadas o que permite caracterizá-los de maneira clara. O que também é verdade, é que apesar de alguns têxteis possuírem matéria-prima, desenho, construção etc., similares, outros atributos podem fazer deles itens diferentes entre si ou ao contrário: matérias-primas e estruturas diferentes podem dar origem a tecidos que, em termos de percepção tátil e visual, são muito parecidos. Dessa forma, a experiência sensível com os têxteis é necessária ao pesquisador e à equipe que trata desses artefatos.

⁸ Talvez o caso mais emblemático que tenhamos conhecimento seja o caso da *Leighton House* em Londres. Mas é importante notar, também, que no caso do *Geffrye Museum*, onde os ambientes reproduzidos não se referem a um ambiente em particular, mas consolidam elementos e significados de um determinado período, os têxteis gozam um papel de destaque e, apesar de renovados na última década, foram escolhidos a partir de minuciosa pesquisa de materiais e técnicas. No *Geffrye Museum*, inclusive, existem painéis com amostras de tecidos que podem ser tocados pelos visitantes.

apontado por Rafael Cardoso como o fenômeno da “vulgarização do luxo”, do qual a burguesia usufruiu e, por meio dele, se mostrou, ao dispor de recursos e elementos antes restritos à nobreza (CARDOSO, 2004).

Apesar da diversidade, oferta e, inclusive, acessibilidade promovidos pela produção de massa, o sistema de uso de têxteis, que havia sido historicamente implantado, dirigiu a seleção dos tecidos conforme o uso dos ambientes, mantendo viva a tradição visual e material que se instaurara ao longo da história. Tecidos até então considerados nobres, como rendas, brocados, damascos e veludos, tornaram-se populares; entretanto, continuaram sendo muito utilizados em ambientes de cerimônia, como as salas de jantar e de visitas, locais de maior exibição de gostos e posses. Para manterem seu status distintivo, assemelhavam-se ou diziam-se assemelhar, em termos estéticos, aos tecidos medievais, não perdendo, desse modo (e em teoria), seu valor artístico, praticamente único atributo que ainda os distinguiu.

Da mesma forma, as espécies artesanais foram prioritariamente confinadas aos espaços femininos, já que prescindiam, segundo os críticos do período, de criatividade, sendo resultado de práticas imitativas. Além disso, restritos ao fazer feminino que, assim como o trabalho manual de maneira mais ampla, havia sido historicamente renegado. Manualidades em geral como os trabalhos de agulha, na visão comum do período, refletiam a moralidade da dona-de-casa, que se tornara a única responsável pelo bem-estar de toda a família e a promotora de suas virtudes. A aparência da casa equivaleria à posição social de seus proprietários.

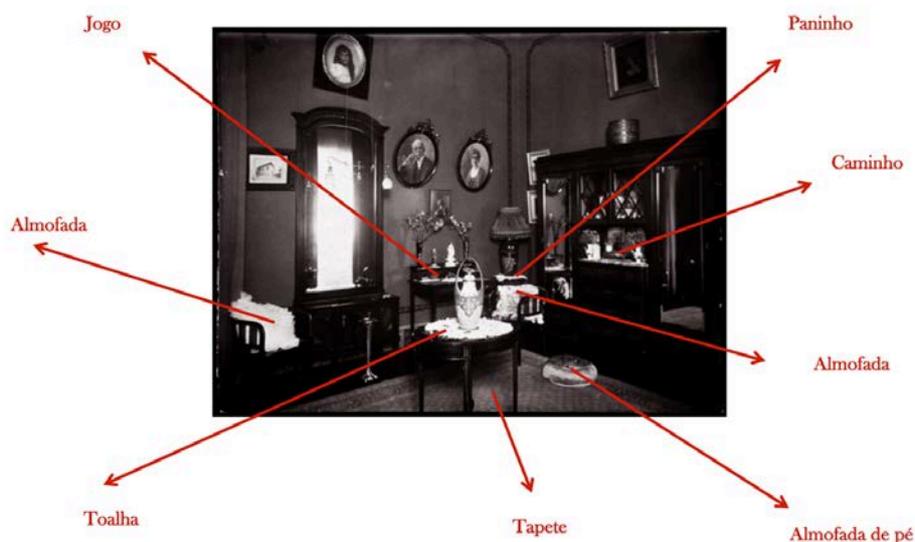


Figura 3 - Processo de interpretação dos registros fotográficos de 1923.
Fonte: Neira (2012).



Figura 4 - Exemplos de materiais consultados para alcançar a identificação e descrição tipológica dos artefatos têxteis domésticos. Fonte: Luz Garcia Neira (diversos registros fotográficos).

As descrições tipológicas dos têxteis e associações decorativas de cada variedade são reincidentes nas publicações do período⁹, e confirmam a obediência e a significação da decoração da casa de Rui Barbosa ao padrão razoavelmente comum às casas burguesas novecentistas, o que dá indícios do modo de viver daquela família. Cada item em particular perde sua importância e individualidade como objeto único de conhecimento ou de apreciação, uma vez que a capacidade de orquestrar essa grande variedade de cores, padrões e texturas de modo adequado, pode tornar-se o objeto de significação a ser explorado por projetos museográficos ou expográficos:

⁹ Em termos metodológicos, a pesquisa utilizou-se da análise fotográfica para identificar o padrão decorativo e se enriqueceu com a consulta a materiais do período, como outras fotografias, catálogos de vendas de móveis, consulta a acervos etc. A consulta a esses materiais foi feita em diferentes acervos em Londres, Inglaterra.

Uma distinção necessita ser feita entre casas históricas e museus de objetos. As casas históricas foram, em geral, uma grande casa e agora exibem uma seleção de ambientes e decoração para o público. A cor da pintura original em alguns desses ambientes podem ter sido determinado pela raspagem da pintura e reproduzida por uma empresa especialista, mas a mobília e artefatos são organizados de modo que sugerem o gosto e interesse de várias gerações da família, o que pode abarcar um ou dois séculos. Improvisações são completamente aceitáveis nesse contexto. Um gestor da *National Trust* recentemente explicou que, para ele, a autenticidade tinha somente um pequeno significado na apresentação da história da casa: 'preservar atitudes' era bem mais importante, uma aproximação que apela para a criatividade contemporânea (PORTER; MACDONALD, 1990, p. 175).

3 A renovação dos têxteis nos Museus Casa: perspectivas e desafios

Ainda que o Museu Casa de Rui Barbosa, atualmente, não possua parte dos artefatos têxteis que a pesquisa comprova terem existido na Casa, reconhece-se a necessidade de comunicar ao seu público sua existência e seu papel não só decorativo, mas, como já dito, de intermediador de sociabilidades. Essa visão contribui com a ideia de incorporar aos espaços musealizados artefatos que, se não lhes são originais, são, no entanto, importantes, pois permitem conectar o público a um outro contexto histórico.

Essa perspectiva, centrada na potencialização dos espaços de visitação, exige discutir a respeito da dimensão ética dessa ação, o que desemboca na discussão sobre a autenticidade nos museus de modo geral e, mais precisamente, como esse conceito se aplica aos têxteis. Em termos práticos, também é necessário refletir a respeito de como as novas tecnologias têxteis e seus produtos podem ou não representar/substituir exemplares finisseculares. Sabendo *a priori* que os têxteis são espécies materiais que, nas últimas sete décadas, se transformaram radicalmente pelo desenvolvimento de novas tecnologias, há de se mensurar qual o impacto dessas transformações na percepção sobre os têxteis, a fim de guiar tecnicamente a proposta de renovação museográfica (SECKLER; MALTA, 2010).

Segundo o ICOM¹⁰, o termo museografia pode ser utilizado para definir a arte ou a técnica das exposições cujo objetivo é propiciar ao público um melhor entendimento das mensagens inscritas na exibição; nesse sentido, a museografia

¹⁰http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf. Acesso em 06/06/2011.

constitui uma forma de intermediação entre a pesquisa e o conhecimento, desenvolvidos no interior do Museu por seus pesquisadores, e o seu público, e é realizada por meio de técnicas, métodos e práticas próprios da operação dos museus (FESTA, 2011).

Nas casas históricas, os recursos museográficos passam necessariamente pelo conhecimento que pode ser intermediado pela variedade de objetos que a eles pertenceram antes mesmo de serem musealizados. Como afirmam Staniforth e Lloyd (2012, p. 286), “coleções de objetos decorativos remanescentes nos lugares para os quais eles foram feitos, comprados ou colecionados, podem iluminar o passado pela apresentação de como esses objetos foram usados”.

Sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos¹¹, os têxteis têm sido assunto de grande interesse dos museólogos e historiadores que atuam na museografia de museus casa, justamente porque são artefatos que podem ser tratados a partir de diferentes pontos de vista, do mais simbólico ao mais prático. Compreendidos como elementos decorativos de caráter “personalizador e humanizador” (SCHOESER, 2003), os têxteis decorativos nas casas históricas tornam-se espécies privilegiadas para promover a aproximações às informações biográficas e identitárias (ANDERSON, 2011) de seus proprietários/patronos, que podem ser compartilhadas com os visitantes a partir do reconhecimento da significância daqueles artefatos (STANIFORTH; LLOYD, 2012). Segundo se tem verificado, a identificação de cada artefato e a realização de pesquisas que permitam saber “quando foi feito e por que, do que é feito e como foi usado” (STANIFORTH; LLOYD, 2012, p. 286), essa categoria de artefato, abre caminhos para a proposição de abordagens relevantes para os diferentes públicos do museu.

O estudo de realidades distintas da brasileira mostra que, de modo geral, não é possível exigir a recuperação de um suposto estado original e único, constituído a partir de exemplares autênticos que resistam indefinidamente ao tempo, principalmente os têxteis, espécies extremamente sensíveis e frágeis¹². Ao contrário dessa proposição, deve-se admitir que embora “os materiais tenham um tempo de vida finito e que os lugares evoluirão” ainda assim, “as experiências podem ser preservadas” (STANIFORTH; LLOYD, 2012, p. 286).

¹¹ Nos últimos anos, tenho estudado diferentes projetos de renovação museográfica em Museus Casa europeus e norte-americanos. Também não é incomum que museus de história em geral tenham reproduções de ambientes domésticos. Leighton House, em Londres, uma sala de visitas de Maria Antonieta no Metropolitan Museum em Nova Iorque e os apartamentos de Sissi em Viena, são alguns dos casos estudados.

¹² Estima-se que um têxtil em exibição constante num ambiente controlado (temperatura, umidade etc.), não possa durar mais que trinta anos mantendo-se em bom estado para sua exibição. Obviamente essa informação é muito variável, mas é considerada nos projetos do Geffrye Museum em Londres.

Se os têxteis fazem-se necessários e fundamentais à configuração individual dos cômodos nas casas históricas e, com sua ausência, a personalidade dos ambientes se esmaece, constata-se que os princípios da preservação, muitas vezes, opõem-se ao desejo da exibição. É um desafio cotidiano para os museus casa, preservarem seu acervo de têxteis, pois essas instituições são obrigadas a manterem seu acervo em constante exibição a fim de não descaracterizarem os espaços. Sua aproximação aos visitantes acelera seu desgaste e, em muitas vezes, as condições ambientais não são totalmente controladas, de modo que se acumulam perdas diárias. Cortinas, estofados, tapetes e todos os demais artefatos que individualizaram os interiores históricos, encontram-se na maioria das vezes com os dias contados, pois lhes é exigido que mantenham sua integridade material para além do tempo para o qual foram programados.

É inevitável que nos museus casa, desse modo, em algum momento, seja necessário promover propostas alternativas de museografia no que tange aos têxteis, a fim de manter a conexão entre o visitante e o contexto histórico ao qual a casa se reporta. Na indisponibilidade de acervos originais para exibição na atualidade, ou futuramente, torna-se urgente refletir acerca do uso de substitutos.

Em termos conceituais, a importância da autenticidade dos objetos nos museus está muito conectada à ideia de que cada objeto é a prova de um determinado acontecimento intrínseco ou extrínseco a ele e com o qual se conecta, de modo que o objeto autêntico é, em si mesmo, um documento que comprova tal acontecimento. Nesse sentido, é possível pensar na utilização de objetos não originais nos museus, desde que esses não ocupem o papel de documentos, mas os substituam em suas dimensões perceptíveis, isto é, em termos de materiais, projeto (design) e técnicas, a fim de promover a aproximação dos visitantes às suas dimensões sensíveis, como uso, função, tradição e espírito (Stovel, 2008), em relação às suas dimensões simbólica e prática vinculadas à sua natureza formal. Embora esse raciocínio ainda não esteja totalmente desenvolvido, está alinhado a diferentes documentos sobre a autenticidade do patrimônio histórico e artístico que também valorizam a integridade dos significados e, inclusive, postulam que a atribuição de valor ao patrimônio é anterior às decisões sobre sua conservação.

Documento de Nara sobre a autenticidade, 1994. A conservação do patrimônio cultural em todas as suas formas e períodos históricos é direcionado pelos valores atribuídos ao patrimônio. Nossa habilidade para compreender esses valores depende, em parte, do nível no qual a informação sobre esses valores pode ser tomada como confiável ou verdadeira. O conhecimento e compreensão dessa

informação, em relação às características originais e subsequentes do patrimônio cultural e seu sentido, é um requisito fundamental para afirmar todos os aspectos da autenticidade (STOVEL, 2008, p. 11).

Devido às características próprias da maioria dos artefatos têxteis, contudo, onde as matérias-primas e as tecnologias de produção são responsáveis por grande parte de sua significação, considerar o impacto que as transformações tecnológicas trazem é fundamental para desenvolver qualquer projeto de renovação. Em todos os níveis do material têxtil (matéria-prima, técnicas e tecnologias construtivas e também sua ornamentação), nos últimos setenta anos, as transformações foram muito profundas. Além do desenvolvimento de novas matérias primas (fibras sintéticas, artificiais e corantes/pigmentos), tecnologias que facilitam o trabalho da ornamentação (estamparia ou padronagem), alteraram radicalmente o modo de a sociedade perceber os têxteis.

A problemática, contudo, não se limita a considerar como novas técnicas podem impactar a visualidade e materialidade do período histórico tratado, mas como têxteis contemporâneos, ainda que produzidos com recursos e técnicas precedentes e reproduzindo experiências visível e tátil anteriores – já que a primeira instância da percepção da autenticidade passa pela visualidade (JEROME, 2008) –, poderão transmitir os conceitos presentes na doutrina tecno-material do século XIX, que julgava os artefatos a partir de seu modo de obtenção.

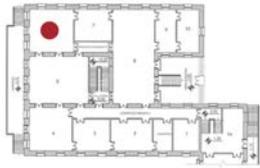
A reprodução da aparência do período, sem dúvida, é uma proposta tecnicamente factível¹³, entretanto, ela não seria suficiente a qualquer projeto de renovação que vise a potencialização da visitação, pois os conceitos que são fundamentais à compreensão da cultura material têxtil finissecular também devem ser preservados. Uma vez que seus significados não são intrínsecos (MENESES, 2003) aos materiais ou aos sistemas decorativos, mas negociados socialmente, a preservação da experiência do “modo de viver” daquela família não só vai além da reinserção de artefatos, como exige, verdadeiramente, a construção de um discurso museográfico que os privilegie. Isso quer dizer que a renovação museográfica que visa a “integridade histórica”, como postula Stovel, só é capaz de notar quais são os aspectos específicos dessa integridade quando reconhece “porque, onde e quando essa propriedade [ou artefato] é significante¹⁴ (STOVEL, 2008, p.10).

¹³ No *Laboratory of Natural Dyes, Faculty of Fine Arts, Marmara University*, Istambul, físicos, químicos e historiadores vêm reproduzindo tecidos otomanos do século XVI, a partir da pesquisa minuciosa de sua matéria prima, corantes e pigmentos e ornamentação. Segundo os cálculos dos pesquisadores, as diferenças entre as réplicas e os originais apresentam índices ínfimos e praticamente imperceptíveis sem o uso de instrumentos.

¹⁴ Transcrito do *National Register of Historic Places* (1977).

a

SALA DE MÚSICA




Planta: P.101 - 06/2010/01

CARTELA DE CORES

Predominantes

- 534M
- 320M
- 7510M

Secundárias

- PÉROLA
- BRANCO

ITEM	QT
CORTINA PARA JANELA	4
CORTINA PARA PORTA	4
JOGO DE CADEIRAS E CANAPÉ	7
CADEIRA COM ENCOSTO	1
BERGÈRE	1
CADEIRA SEM BRAÇO	1

Luz Garcia Neira - setembro/2011

b

REFERÊNCIA



ITEM: CADEIRA COM ESTOFADO WILLIAM MORRIS
CÔMODO: SALA DE MÚSICA **1 PEÇA**

MATERIAL: TAPEÇARIA COM PADRÃO FLORAL OU FOLHAGENS, INSPIRAÇÃO ARTS & CRAFTS (1), COM COR PREDOMINANTE DO AMBIENTE.

ACABAMENTO: USAR TACHAS.




(1)

LUZ GARCIA NERA 12/10/2011

c





BROCADO DE SEDA BROCADO DE ALGODÃO VELUDO DE ALGODÃO




VELUDO DE ALGODÃO ESTAMPADO TAPEÇARIA (LÃ/ALGODÃO)

Figura 5 a,b,c Páginas do memorial descritivo, exemplificando o detalhamento para a renovação dos ambientes, a partir da Sala de Música. Figura a - localização do cômodo, imagem de referência, relação de itens sugeridos e proposta cromática. Figura b - cadeira e tecido, com imagem de referência e simulação de novo tecido aplicado à cadeira, bem como a indicação de suas principais características técnicas. Figura c - ao centro, plano material-visual do ambiente, inclusive com as cores predominantes, indicando o tipo de tecidos utilizados. Fonte: Neira (2012)

Desse modo, a ideia de que é possível ou imprescindível, identificar, conhecer e recuperar informações pontuais sobre cada um dos têxteis e seu percurso ou vida para, a seguir, reproduzi-los, a fim de transportar sua trajetória para o Museu Casa na forma de objetos de interesse particular, pode ser substituída pela formulação de uma proposta museográfica que compacte esse dinamismo e interprete-o sob diferentes ângulos, tornando os têxteis interessantes, inclusive, a diferentes audiências (STANIFORTH; LLOYD, 2012).

Os têxteis, em si mesmos, são incapazes de restituir a experiência do período. Porém, uma abordagem museográfica que privilegie a decoração interior e, sobretudo, a seleção dos têxteis como índice do gosto e predileções do proprietário da casa (DROTH, 2011), apresentará o arranjo decorativo – e não cada artefato individualmente – como objeto de significado. O foco de interesse do público visitante, desse modo, poderá ser transferido dos objetos em particular, no qual a autenticidade e a originalidade têm valor documental, para o significado do conjunto como um todo, como meio de informação que promova a ampliação do conhecimento. Essa abordagem faz do projeto de renovação, um ato de criação.

4 Considerações finais

Se a conexão entre o visitante e o contexto de Rui Barbosa pode ser considerado parcialmente¹⁵ prejudicada em função do processo de desgaste e desaparecimento dos tecidos decorativos, ou, ainda, por sua substituição por espécies que não mantiveram fidelidade histórica com o padrão visual e material da época, uma aproximação da experiência daquele modo de viver é plausível e, inclusive, necessária para que o papel do museu se cumpra plenamente.

A pesquisa empreendida mostra que os têxteis podem ser explorados a partir de uma abordagem inovadora que não se limita a tomá-los como elementos decorativos, mas marcadores de sociabilidades em função de suas tipologias e arranjos. As diversas materialidades têxteis, identificadas em cada um dos cômodos da casa, dirigem-se às categorias que definem as sociabilidades pertinentes aos lugares, onde aspectos estéticos e materiais definiam sua função prática e simbólica. Além dessa clara função distintiva, também diversos níveis de importância (naquela ocasião) são passíveis de serem atribuídos aos artefatos, a depender de seu modo de

¹⁵ Já que grande quantidade de outros elementos decorativos possuem integridade material e visual.

produção, que poderia ser doméstico (como os diferentes paninhos produzidos pelas mulheres da casa), industrial (representado pela maioria dos tecidos de cortinas e estofamentos) ou artístico (caso isolado de algumas tapeçarias, tapetes e tecidos pontuais).

Note-se que esses modos de produção permitem incluir, no percurso da visitação, questões relevantes para a época, especialmente as que eram do interesse da burguesia. Preocupações higienistas, nuances de modernidade, a tradição como valor social, a reclusão do trabalho feminino, entre outros, estão refletidas na seleção e uso adequado de cada exemplar em sua materialidade e visualidade, daí que a determinação sua adequada aparência é um quesito importante para a museografia.

Entende-se que a recuperação de uma composição material/visual, mais próxima da que vigorava no período, permitirá ao visitante não só distinguir a função prática dos ambientes (já que muitos deles desapareceram das residências comuns contemporâneas), mas notar a existência de uma identidade visual (por meio de materiais, cores e padrões) conectada à função simbólica de cada espaço.



Figura 6 - Apresentação da proposta para a interpretação dos têxteis no quarto de vestir de Maria Augusta. Fonte: Neira (2012).



Figura 7 - Detalhamento da proposta de comunicação com o público. Alguns dos artefatos pertinentes ao quarto de vestir de Maria Augusta, indicando a presença de trabalhos manuais e o padrão floral, elementos distintivos de gênero. Fonte: Neira (2012).

A pesquisa empreendida, como se procurou demonstrar neste artigo, deteve-se sobre os artefatos têxteis com o objetivo final de renovar a museografia dos ambientes e auxiliar no projeto museográfico. A reintegração material, acompanhada das informações que lhes são pertinentes, supõe-se, possibilitará a ampliação da

potencialidade comunicativa com os visitantes do Museu Casa e, como investigação, deve servir a outros pesquisadores envolvidos com problemas similares. A ideia defendida por este trabalho é a de que o discurso expositivo deve valorizar o investimento e a pesquisa realizados, lançando mão, se necessário, de meios diversos para identificar os ambientes por intermédio de seus artefatos têxteis, permitindo ao visitante o enriquecimento de sua experiência e a ampliação de seu conhecimento no Museu Casa de Rui Barbosa.

Referências

- ANDERSON, Anne. The 'New Old School': furnishing with antiques in the Modern Interior - Frederic, Lord Leighton's Studio - House and Its Collections. *Journal of Design History*, London, v. 24, n. 4, p. 315-338, 2011.
- BOERSMA, Foekje. *Unravelling textiles*. A handbook for the preservation of textile collections. London: Archetype Publications, 2007.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.
- DROTH, Martina. Leighton's House: art in and beyond the studio. *Journal of Design History*, London, v. 24, n. 4, p. 339-358, 2011.
- FESTA, Elizabeth. Conveniently situated museums: the house museum movement and modernist interiority in Willa Cather's The Professor's House. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Arizona, v. 67, n.1, p. 73-113, 2011.
- JEROME, Pamela. An introduction to authenticity in preservation. *APT Bulletin* (Association for Preservation Technology International (APT)), v. 39, n. 2/3, p. 3-7, 2008.
- MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- NEIRA, Luz García. *Relatório final de atividades de pesquisa*. Programa de renovação dos ambientes do Museu Casa Rui Barbosa: artefatos têxteis. Rio de Janeiro: FCRB, 2012.
- PONSONBY, Margaret. Ideals, reality and meaning. Homemaking in England in the first half of the Nineteenth Century. *Journal of Design History*, London, v. 16, n. 3, p. 201-214, 2003.
- PORTER, Julia; MacDONALD, Sally. Fabricating interiors: approaches to the history of domestic furnishing at the Geffrye Museum. *Journal of Design History*, v. 3, n. 2/3, p. 175-182, 1990.
- PROJETO DE REVISÃO MUSEOGRÁFICA 2009-2010*. Profa. Dra. Marize Malta (consultoria). Museu Casa de Rui Barbosa, 2009.
- ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. São Paulo: Rocco, 2000.
- SCARPELINE, Rosealeane. *Lugar de morada como lugar de memória: a construção de uma casa-museu, a Casa de Rui Barbosa – RJ*. Dissertação (Mestrado em História)-Unicamp. Campinas: IFCH, 2009.

SCHOESER, Mary. *World textiles*. London: Thames and Hudson, 2003.

SECKLER, Jurema; MALTA, Marize. (Coords.). *Programa de renovação dos ambientes do Museu-Casa Rui Barbosa: artefatos têxteis*. Rio de Janeiro: FCRB/CMI, 2010.

STANIFORTH, Sarah; LLOYD, Helen. Use it or lose it: the opportunities and challenges of bringing historic places to life. *Studies in Conservation*, v. 57, n. S1, p. 286-294, 2012.

STOVEL, Herb. Origins and influence of the Nara Document on authenticity. *APT Bulletin*, v. 39, n. 2/3, p. 9-17, 2008.

Recebido em: 09.10.2012

Aceito em: 09.01.2014