

# Da casa-manifesto à casa-museu: museologia e patrimônio nas residências de Warchavchik, Bo Bardi e Niemeyer

Leonardo Valerão Oliveira<sup>\*</sup>  
Luisa Durán Rocca<sup>\*\*</sup>

Recebido em: 23/05/2018  
Aprovado em: 25/05/2018

---

\* Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Monitor da disciplina de Arquitetura no Brasil. E-mail: leonardo.valerao@gmail.com.

\*\* Graduada em Arquitetura pela Universidad de Los Andes (Bogotá). Especialista em conservação e restauração de monumentos e conjuntos históricos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura e doutora em Planejamento Urbano e Regional pela UFRGS. Professora da Faculdade de Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS. E-mail: luisa.duran@ufrgs.br.

## **Resumo**

Trabalhando com os conceitos de “casa-manifesto” e “casa-museu”, este artigo tem por objetivo estudar os processos de patrimonialização e musealização de três icônicas residências da arquitetura moderna brasileira: a Casa Modernista da Rua Santa Cruz (São Paulo, 1927-1928), de Gregori Warchavchik; a Casa de Vidro (São Paulo, 1950-1951), de Lina Bo Bardi; e a Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1951-1953), de Oscar Niemeyer. Para tal, foram realizadas visitas às instituições atualmente instaladas nessas casas, a fim de articular a experiência dos usuários com a revisão bibliográfica sobre o tema. O estudo apontou que essas casas-museu têm em comum estratégias que permitem agrupá-las por meio de sua problemática própria. Conclui-se que em casas-manifesto musealizadas, o conhecimento e a fruição sobre o espaço são mais relevantes que a aproximação de um acervo ou da narrativa da intimidade de seus moradores, como ocorre em casas-museu convencionais.

## **Palavras-chave**

Casa-museu; casa-manifesto; arquitetura moderna brasileira; museologia; patrimônio.

## **Abstract**

Using the concepts of “manifesto house” and “house museum”, this article aims to study the patrimonialization and musealization processes of three iconic residences of the modern Brazilian architecture: Gregori Warchavchik’s Casa Modernista da Rua Santa Cruz (São Paulo, 1927-1928), Lina Bo Bardi’s Casa de Vidro (São Paulo, 1950-1951) and Oscar Niemeyer’s Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1951-1953). To this end, visits to the institutions currently installed in these houses were made to articulate the users’ experience with the bibliographic review on the subject. The study showed these house museums have in common strategies that allow us to group them through their own problematic. We conclude that in musealized manifesto houses the knowledge and the enjoyment of the space are more relevant than the approximation to a collection or to its residents’ intimacy narrative, as it happens in conventional house museums.

## **Keywords**

House Museum; manifesto house; Brazilian modern architecture; museology. patrimony.

## Introdução

**U**ma casa-museu é um tipo de museu instalado num imóvel que anteriormente teve como função principal a de residência. Em consequência dessa natureza, a noção de “casa-museu” carrega a tarefa de conjugar as relações entre arquitetura, acervo e proprietário, oferecendo importante narrativa para compreender a realidade que se pretende visitar. Mas, afinal, o que faz uma casa sair da esfera privada – da qual é provavelmente o maior símbolo – e entrar na esfera pública, abrindo suas portas à visitação? Chagas<sup>1</sup> salienta que as casas-museu portam dimensões poéticas, filosóficas e políticas próprias: passando por um processo de ressignificação, transformam-se num espaço de “teatralização do passado” e “dramaturgia da memória”.<sup>2</sup>

No caso das casas-museu de arquitetos célebres, esse quadro cresce em complexidade, especialmente em função do caráter paradigmático dessas residências. Nelas, o antigo morador divide o protagonismo com o próprio ambiente edificado, constituído invariavelmente por uma “casa-manifesto”. São elas residências com propostas estéticas e espaciais inovadoras, portadoras de originalidade, inventividade e, não raro, transgressão arquitetônica.

Trabalhando com as categorias de “casa-museu” e “casa-manifesto”, este trabalho apresenta uma revisão dos processos de patrimonialização e musealização das residências, bem como de seus respectivos acervos, de três arquitetos modernos no Brasil: Gregori Warchavchik e sua Casa Modernista (São Paulo, 1927-1928); Lina Bo Bardi e sua Casa de Vidro (São Paulo, 1950-1951); e Oscar Niemeyer e sua Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1951-1953).

### Casas-manifesto

O tema da moradia unifamiliar ocupou, ao longo do século XX, papel central na produção e difusão da arquitetura moderna. As experiências com a casa burguesa funcionaram “como laboratório de pesquisas aos principais arquitetos modernos e as estratégias empregadas na sua solução foram expandidas e aplicadas posteriormente a programas maiores, sendo passíveis de generalização”.<sup>3</sup> Foi, portanto, por meio das residências unifamiliares que a vanguarda moderna pôs à prova suas convicções arquitetônicas, sobretudo por ser o ambiente doméstico – onde são gerados e reproduzidos os valores de cada geração – o espaço de convívio humano por excelência.

Elaborando um “projeto ideal” de habitação, no qual a vivência de uma família – também ideal – comprovaria o funcionamento de cada engrenagem do sistema proposto, esses arquitetos buscaram a concretização definitiva de seus princípios.

Deve-se a Antônio Sant’Elia o *Manifesto da Arquitetura Futurista*, texto de 1914 fundamental para as vanguardas modernas. Nele, o italiano criticava o ambiente cultural conservador do início do século dominado pela arquitetura neoclássica, que, conforme seu parecer, se negava às possibilidades dos irreversíveis avanços das técnicas construtivas: “A beleza nova do cimento e do ferro vem profanada com a sobreposição de carnavalescas incrustações decorativas que não são justificadas nem pelas necessidades construtivas, nem pelo gosto”.<sup>4</sup>

Em paralelo aos textos e pronunciamentos carregados de discursos explícitos, as obras de arte e as residências da vanguarda moderna portavam ideias inovadoras em discursos implícitos. No caso da arquitetura, as edificações ultrapassavam sua própria função utilitária: constituíam-se em valiosas oportunidades de experimentação e manifestação de proposições técnicas, espaciais, formais e estéticas que, quando articuladas, outorgavam à obra um caráter exemplar.

Prática recorrente no âmbito do movimento, a proposição de “casas-manifesto” legou à arquitetura moderna alguns de seus mais icônicos projetos, desenvolvidos como verdadeiros paradigmas daquilo em que acreditavam seus criadores. É o caso de Le Corbusier (1887-1965), que em sua Villa Savoye (Poissy, 1928-1929) buscou edificar a síntese dos cinco pontos da nova arquitetura, já teorizados por ele em 1926 na revista francesa *L’Esprit Nouveau*.<sup>5</sup> Da mesma forma, Mies van der Rohe (1886-1969) aplicou em sua Farnsworth House (Plano, 1945-1951) uma série de conceitos nos quais trabalhou durante toda a carreira, resultados do uso intenso de vedações em vidro. Esses dois exemplos – possivelmente os mais famosos do século XX – correspondem, entretanto, a projetos elaborados para terceiros, verdadeiros mecenas interessados em explorar novos modos de viver no mundo.

Mas o que aconteceria se esses arquitetos tivessem a oportunidade de projetar e construir sua própria residência? Por um lado, o arquiteto-morador encontra nessa situação a possibilidade de adaptar o projeto às suas necessidades; por outro, não abre mão de “manifestar” suas ideias. O resultado quase sempre é um ato profundamente poético de idealização da própria morada, uma obra única, produto de um instante de intensa liberdade formal, uma vez que o projetista e o cliente estão personalizados no

mesmo sujeito. Essa questão comporta uma problemática própria, merecendo reflexão à parte: “É a partir da casa – a própria em muitos casos – que o arquiteto define sua posição, às vezes precocemente, outras, como um ato reflexivo de maturidade”.<sup>6</sup> Assim, essas casas-manifesto, imbuídas de grande subjetividade, revelam uma síntese particular dos anseios do arquiteto-morador, além de um valioso panorama do contexto no qual o processo de criação operou.

Cabe, por fim, relacionar os conceitos de casa-manifesto e casa-museu. Para isso nos atrevemos a estabelecer um paralelo com as noções de “monumento” e “monumento histórico”, propostas por Alöis Riegl no começo do século XX e recolhidas por Françoise Choay:<sup>7</sup> um monumento é uma “criação deliberada cuja destinação foi pensada *a priori*”; um monumento histórico, pelo contrário, não é criado como tal, mas “é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte que o selecionam na massa dos edifícios existentes” e lhe conferem esse valor.<sup>8</sup> Portanto, uma casa-manifesto – que já nasce com a “vontade” de ser obra de arte, de transmitir uma série de ideias e valores, enfim, de ser manifesto –, transcendendo a mera função utilitária, constitui-se em um monumento. Diferentemente, a casa-museu é uma edificação que foi posteriormente selecionada e reconhecida pela relevância histórica de seu(s) morador(es), não necessariamente por ser portadora de valores artísticos inerentes à sua materialidade e espacialidade – trata-se, assim, de um monumento histórico. A singularidade dos objetos de nossa pesquisa deriva do fato de que eles foram concebidos originalmente como monumentos e, após a morte de seus autores, passaram por um processo que os ressignificou como monumentos históricos.

### **Arquitetos e residências**

A história da primeira casa deste estudo se confunde com a história da arquitetura brasileira, bem como com a biografia daquele que a concebeu. Precursor da arquitetura moderna no Brasil, o ucraniano formado arquiteto em Roma Gregori Warchavchik (Odessa, 1896 – São Paulo, 1972) chegou ao país em 1923, estabelecendo-se em São Paulo, onde trabalhou nos primeiros anos para a Companhia Construtora de Santos, a maior empresa construtora do país à época. Seu manifesto textual de 1925, *Acerca da Arquitetura Moderna*,<sup>9</sup> apela à racionalidade, à economia e ao espírito da época, dando início à teorização do racionalismo em terras brasileiras, recém-agitadas pela Semana de Arte Moderna de 1922, mas ainda carentes de um expoente de vanguarda no contexto arquitetônico. Nesses escritos, a influência do

franco-suíço Le Corbusier era nítida, ainda que não citada.<sup>10</sup> A aplicação prática desses preceitos, entretanto, só se tornaria possível depois de seu casamento com Mina Klabin (1896-1957),<sup>11</sup> em 1927, quando teve a oportunidade de projetar a Casa Modernista da Rua Santa Cruz, na Vila Mariana.

Não por acaso, a proposição dessa casa-manifesto correspondeu à concepção de uma obra pessoal, sua própria residência: a independência financeira e a liberdade de criação foram pré-requisitos essenciais à transgressão estética e a uma nova postura no âmbito da arquitetura brasileira. Burlando o serviço de censura de fachadas, que poderia imediatamente a “nudez” ornamental da residência, Warchavchik apresentou um projeto fictício que mantinha a volumetria original. Argumentando falta de recursos, jamais acrescentou elementos como cornijas, enquadramentos e balcões, construindo a edificação conforme a concepção original. Assim nasceu a primeira casa moderna no Brasil, marcada por um jogo de volumes prismáticos, cujas platibandas terminam ocultando telhados inclinados<sup>12</sup> e apresentando em sua fachada principal uma composição de apelo ainda simétrico.

O mobiliário foi também projetado por Warchavchik, em plena sintonia com os espaços interiores. Os jardins, concebidos por Mina Klabin, são igualmente considerados um marco no paisagismo moderno brasileiro pela introdução de espécies nativas.<sup>13</sup> O espírito vanguardista da casa logo a transformou em ícone da cena cultural paulistana, albergando obras de arte moderna e congregando intelectuais e artistas em frequentes reuniões e saraus.

A contribuição estrangeira à arquitetura moderna brasileira, entretanto, não se restringiu à participação de Gregori Warchavchik. Nas décadas de 1930 e 1940, outros arquitetos se somariam a ele para compor o quadro dos profissionais estrangeiros que aqui se refugiaram em consequência dos conflitos na Europa.<sup>14</sup> É esse o contexto no qual, na mesma São Paulo que vinte anos antes conhecera a Casa Modernista do arquiteto russo, a italiana Lina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) desembarcou em 1947, acompanhada do marido Pietro Maria Bardi (1900-1999), que fora convidado pelo empresário e político Assis Chateaubriand (1892-1968) a fundar e dirigir o primeiro museu de arte moderna do país – o Museu de Arte de São Paulo (Masp). Até então, em função da guerra, a arquiteta formada em Roma tivera restritas oportunidades profissionais: em Milão esteve vinculada ao escritório de Gio Ponti, mas seu maior envolvimento fora como ilustradora e editora de várias revistas especializadas em

arquitetura e artes, tendo fundado com Bruno Zevi a revista *A cultura della vita*. No Brasil transformou-se, ao lado do marido, em personagem central da cultura nacional, entrando em contato com manifestações eruditas e populares e promovendo uma troca autêntica entre elas.

Lina Bo Bardi naturalizou-se brasileira em 1951, mesmo ano em que seu primeiro projeto, iniciado no ano anterior, foi concluído: a Casa de Vidro, no bairro Morumbi, no loteamento de uma antiga fazenda de chá da capital paulista. Essa casa-manifesto, que não coincidentemente atendia pela mesma denominação da Farnsworth House que Mies van der Rohe projetara cinco anos antes,<sup>15</sup> se provou transgressora em inúmeros sentidos: implantada em topografia acidentada, sob pilotis recuados, a casa se destacava pelas largas vedações em vidro que lhe outorgavam perfeita transparência e uma vista magnífica.

Vale ressaltar uma série de similitudes entre a Casa de Vidro de Bo Bardi e a Casa da Rua Santa Cruz de Warchavchik: ambas localizadas em subúrbios paulistanos à época pouco urbanizados; ambas com um tratamento paisagístico a utilizar vegetação local; ambas um ponto de encontro de artistas e intelectuais. Uma diferença, porém, chama atenção: enquanto a Casa Modernista apresentava unidade de mobiliário, a proprietária da Casa de Vidro expunha em sua área social uma afetiva coleção de obras de arte erudita e popular, sem nenhuma distinção, pois, no fim das contas, tudo era arte.<sup>16</sup>

Caso um pouco diferenciado é o de Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907 – Rio de Janeiro, 2012), que já gozava de prestígio internacional no ano de 1951, quando iniciou o projeto de sua casa em região isolada do bairro São Conrado, no Rio de Janeiro. À época, o mais célebre arquiteto brasileiro já contava com um currículo expressivo: trabalhara na equipe – comandada por Lúcio Costa (1902-1998) e assessorada por Le Corbusier – que concebeu o Ministério de Educação e Saúde em 1936; projetara com Lúcio Costa (1902-1998) o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York em 1939; consolidara parceria com Juscelino Kubitschek (1902-1976) ao idealizar o Conjunto da Pampulha em 1941; e participara, junto de Le Corbusier e do uruguaio Julio Vilamajó (1894-1948), da comissão dos dez mais afamados arquitetos do momento que elaborariam o projeto da Sede da Organização das Nações Unidas em 1947.

Embora sua mais famosa contribuição à arquitetura brasileira – os edifícios públicos de Brasília – ainda não existisse, Niemeyer estava longe de ser um estreante ao conceber sua própria residência, como era o caso de Warchavchik e Bo Bardi. Tampouco havia iniciado sua produção por primeiras experiências teóricas, como era o caso dos estrangeiros. Por isso mesmo, a casa-manifesto do arquiteto carioca refletiu muito mais suas especulações plásticas que preceitos de vanguardas consolidadas. Considerada a obra-prima de Niemeyer no setor da aplicação da forma livre,<sup>17</sup> a Casa das Canoas entrou para a história da arquitetura moderna como uma das mais importantes manifestações de sua originalidade e seu gênio criativo. O partido, de integração total à Mata Atlântica, impressiona pela coerência com que Niemeyer tratou as transições entre áreas externas e internas, explorando as curvas para criar áreas sombreadas e compor uma privilegiada vista da paisagem carioca.

Cada uma dessas três casas serviu de residência a apenas uma família, tendo duas delas abrigado seus criadores por cerca de cinquenta anos. O íntimo vínculo dos autores-proprietários com as obras parece ser um fator relevante no que diz respeito à ocupação das residências. Ao contrário da Villa Savoye de Le Corbusier e da Farnsworth House de Mies van der Rohe – ambas encomendadas sob o esquema do mecenato burguês e de pouca utilização pelos proprietários originais –, é curioso notar que a ocupação das residências brasileiras parece ter o mesmo comportamento de um outro grupo de casas-manifesto paradigmáticas: a Gropius House (Lincoln, 1937-1938) de Walter Gropius (1883-1969); a Glass House (New Canaan, 1945-1949) de Phillip Johnson (1906-2005); a Eames House (Los Angeles, 1945-1949) de Charles Eames (1907-1978) e Ray Eames (1912-1988); e a Casa Estudio (Cidade do México, 1948) de Luis Barragán (1902-1988). Todas têm em comum o fato de terem sido projetadas pelos próprios arquitetos-moradores, que nelas viveram até a morte. A relação de acentuada subjetividade dos proprietários com os imóveis é certamente o principal agente desse fenômeno.

A família Klabin-Warchavchik, por exemplo, residiu na Casa da Rua Santa Cruz por quase cinco décadas, de 1928 até meados dos anos 1970, quando decidiu vender a propriedade. Já a Casa de Vidro, ocupada pelo casal sem filhos Bo Bardi desde 1951, foi doada por Pietro Bardi em 1995, três anos após o falecimento da esposa, com a finalidade de sediar o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, fundado em 1990. A exceção fica por conta da Casa das Canoas, na qual Niemeyer e sua família residiram apenas entre

1953 e 1956, quando a construção de um hotel morro acima instabilizou o terreno e, num verão muito chuvoso, a encosta desceu, quase destruindo a casa.<sup>18</sup> Na ocasião, a lama e a correnteza chegaram a danificar objetos da família, que decidiu se mudar enquanto a casa era restaurada. Outro motivo apontado para a mudança foi a distância do centro e o isolamento da edificação, que acarretava problemas de insegurança. Desde então ninguém, à exceção dos caseiros, habitou o imóvel. Niemeyer, entretanto, decidiu manter a casa, mesmo sem nela residir, por acreditar que se tratava de um bom exemplo de arquitetura.

### **Implantação e lote**

As três casas também têm em comum o fato de terem sido construídas em generosos lotes, localizados em regiões à época distanciadas dos respectivos centros urbanos. Isto permitiu a seus criadores estabelecer uma estreita relação com a natureza, revelada na indissolubilidade entre o tratamento das áreas externas e a arquitetura. Porém, a situação dessas casas, hoje musealizadas e abertas à visitação, é bem distinta em função de mudanças em seus respectivos entornos, decorrentes da acelerada dinâmica urbanística dos últimos cinquenta anos.

O posicionamento no meio de áreas ajardinadas tem duas vantagens para a fruição museal: permite percorrer todo o contorno das edificações e a amplitude dos lotes, assim como possibilita eventuais ampliações, caso o programa de necessidades da instituição que as administra assim requeira.

### **Patrimonialização**

Primeira das três residências a ser patrimonializada, a Casa Modernista da Rua Santa Cruz de Warchavchik encontrou no processo de tombamento uma forma de proteção do conjunto arquitetônico contra uma investida do mercado imobiliário. Em 1983, já depois de alguns anos de abandono após a mudança dos Klabin-Warchavchik, a incorporadora Carmel desenvolveu um projeto de condomínio composto por quatro torres residenciais a ser implantado no terreno, instalando na casa o plantão de vendas dos apartamentos.<sup>19</sup> Na ocasião, a vizinhança se organizou a fim de impedir a continuidade do empreendimento, inicialmente com vistas à preservação dos jardins da casa, uma das poucas áreas verdes da Vila Mariana. Essa organização resultou na criação da Associação Pró-Parque Modernista, cuja intenção inicial não girava em torno do resguardo da casa de Warchavchik. O interesse sobre a residência viria pouco depois,

com a apologia do Museu Lasar Segall,<sup>20</sup> que defendeu a salvaguarda de todo o conjunto.

Nos meses seguintes foram realizados atos públicos, exposições e matérias jornalísticas, que culminaram com a abertura de tombamento pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) no final de 1983. O tombamento definitivo aconteceu em 1984, e destacava o caráter pioneiro da casa de Warchavchik e dos jardins de Mina Klabin, bem como das relações que estabeleciam entre si e com o entorno.<sup>21</sup> Acompanhando a atitude das autoridades estaduais, o imóvel foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1986 e pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) em 1991.

Inviabilizado o empreendimento, a família Warchavchik entrou na justiça contra o estado, exigindo indenização. Durante o processo judicial, o imóvel permaneceu abandonado, o que acarretou uma rápida e gradativa deterioração. Em 1994, o estado de São Paulo foi obrigado a indenizar o proprietário e a comprar o imóvel. Mesmo assim, os primeiros cuidados com o conjunto viriam somente nos anos 2000, com projetos e obras para recuperar o espaço edificado.

Se por um lado a família Warchavchik sentiu-se financeiramente lesada com o tombamento do imóvel, o casal Lina Bo e Pietro Bardi, por outro, incentivou ativamente a patrimonialização de sua Casa de Vidro. Em carta ao presidente do Condephaat, em 1981, Lina chegou a afirmar que “queria muito, muito que a casa fosse tombada”.<sup>22</sup> Pietro Bardi reforçou a ideia da esposa, em carta ao presidente do Condephaat em 1985,<sup>23</sup> argumentando a possibilidade de destinar a própria casa e objetos de arte a uma fundação, a fim de contribuir para a divulgação das artes no Brasil. Em janeiro de 1987 o desejo do casal se tornou realidade, sendo a residência tombada por unanimidade pelo Condephaat. O reconhecimento municipal, através do tombamento pelo Conpresp, foi concedido poucos meses após a morte de Lina Bo, em 1992. O tombamento pelo Iphan, por sua vez, aconteceu em 2007.<sup>24</sup>

Nesse mesmo ano, em comemoração do centenário de Oscar Niemeyer, o Iphan prestou homenagem ao arquiteto carioca tombando uma série de obras selecionadas pelo próprio Niemeyer.<sup>25</sup> Dentre os 24 monumentos escolhidos pelo arquiteto, apenas um deles não era localizado em Brasília: sua Casa das Canoas.

Apesar de hoje inquestionavelmente legitimadas como obras-primas da arquitetura moderna brasileira, os processos de tombamento dessas três casas revelam diferentes lógicas de proteção. O primeiro tombamento, o da Casa da Rua Santa Cruz, foi uma medida para “apagar incêndios”: nesse processo, a preservação da residência foi argumento para justificar a necessidade de preservar uma área verde relevante para o bem-estar do bairro, sem reconhecimento explícito do valor arquitetônico do imóvel e sua relevância como a “primeira casa moderna do Brasil”. Já o reconhecimento da Casa de Vidro e da Casa das Canoas ocorreu consensualmente, por vontade de seus autores-moradores, e respaldado pelos institutos de patrimônio estadual e nacional. Sugerimos que ambas as atitudes, embora diferenciadas, se devam ainda à dificuldade de reconhecer o valor histórico e artístico da arquitetura moderna – que é “velha”, mas não “antiga”.<sup>26</sup>

### **Musealização**

Embora a tipologia museológica de “casa-museu” ainda seja objeto dos primeiros estudos sobre sua gênese,<sup>27</sup> pode-se afirmar com certa confiança que cada casa-museu tem seu universo de características, enfoques e discursos próprios. O que todas têm em comum é o fato de constituírem “instituições que representam o desvelo da vida privada à curiosidade social”: através dela, os visitantes buscam experienciar uma realidade teatralizada que os aproxima da personagem – ou do grupo social – que lá habitou.<sup>28</sup>

Para os pesquisadores que têm se dedicado a decifrar a carga simbólica das casas-museu, parece consenso que, quando musealizada, “a casa não é mais apenas um objeto arquitetônico, nem sequer apenas um objeto cultural. A casa se transforma em continente de um conteúdo, em suporte de um significado maior”.<sup>29</sup> Entretanto, ainda pairam questionamentos sobre as implicações de uma instituição museológica instalada na antiga residência da pessoa que a projetou. A quem cabe o protagonismo desse espaço, ao arquiteto ou à arquitetura? É uma relação complexa, na qual paisagem, mobiliário e acervo interagem para despertar nos visitantes a verossímil sensação de que o espaço transborda a vida de seu antigo criador-morador.

A Casa de Vidro foi a primeira das três residências estudadas a ser musealizada. Esse fenômeno se deve, certamente, ao desejo do casal Bo Bardi de, ainda em vida e sem herdeiros diretos, transformar o local em instituição de incentivo às artes no Brasil.

Após a morte de Lina e Pietro, a casa permaneceu fechada ao público até 2010, quando a sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi passou a abrir as portas mediante agendamento prévio. O programa educativo foi criado em 2015, e no ano seguinte o instituto deu início às visitas espontâneas.

Apesar de não necessitar de agendamento, a visitação, com duração estimada entre cinquenta minutos e uma hora, acontece em horários específicos, de quinta a sábado (10h, 11h45, 14h e 15h30). O preço do ingresso, até o momento em que este trabalho foi enviado para publicação, era de R\$ 20,00, sendo garantida a meia-entrada para estudantes, professores e pessoas da terceira idade. O número de visitantes anual, conforme informado pelo instituto, gira em torno de 8 mil pessoas, majoritariamente profissionais e estudantes de Arquitetura e Urbanismo.

Durante o percurso<sup>30</sup> os visitantes são guiados por um funcionário do instituto, e seguem um trajeto que vai da área social à área íntima da edificação principal, partindo, em seguida, para uma caminhada pelo terreno. O primeiro ambiente interno, a famosa sala cujos três panos de vidro dão nome à residência, abriga exposições temporárias,<sup>31</sup> e nele os usuários do museu podem divagar, apreendendo sensorialmente os elementos que compõe sua preciosa ambiência.

Chama atenção o acervo de arte popular, reunido pelo casal ao longo de décadas, num claro exemplo de “transformação de objetos cotidianos em objetos testemunhas”.<sup>32</sup> Se, num primeiro olhar, essa atitude quase *kitsch* contrasta com as linhas modernas do objeto arquitetônico, logo pode-se compreender a intimidade do contexto no qual Bo Bardi operou os célebres intercâmbios entre propostas eruditas e populares no campo da arquitetura brasileira.

Uma caminhada pelo estreito corredor conduz os visitantes à área íntima, onde podem conhecer o banheiro do casal. O clímax é interrompido de forma quase brusca, quando os funcionários do instituto comunicam que o quarto de Lina e Pietro não é aberto ao público.<sup>33</sup>

A visita se encaminha para o fim com um passeio rumo ao estúdio que a arquiteta projetou, já no fim da vida, na região mais baixa do terreno. A edícula, de madeira e telhado cerâmico, se apresenta como oposição ao rigor e à sobriedade da edificação principal. Nesse momento, mais uma vez, os visitantes são convidados a

experienciar as múltiplas orientações que a arquiteta-proprietária praticou profissionalmente. É o espaço – não o acervo artístico ou pessoal da arquiteta – que faz Lina Bo Bardi voltar à vida: para além de consagrá-la como representante intransigente de um movimento, a proposição dessa narrativa celebra as contradições e a diversidade em sua produção. O resultado é a aproximação entre seu universo e os usuários, conferindo vitalidade à personagem e ao ambiente por ela concebido.

Um processo mais demorado é o que leva a cabo a musealização da Casa Modernista de Warchavchik. Após obras de restauro realizadas entre 2000 e 2007, o estado de São Paulo transferiu seus cuidados de uso e manutenção à prefeitura da capital paulista, que passou a ser a permissionária do imóvel.<sup>34</sup> Em agosto do mesmo ano, o parque e a casa foram reabertos, com a participação de equipe de educadores patrimoniais sob coordenação do Museu da Cidade de São Paulo. A instituição, distribuída em treze unidades, consiste numa rede de casas históricas que oferecem individual e conjuntamente um expressivo testemunho sobre a ocupação urbana e rural da capital paulista. Os imóveis que compõem o museu são representativos dos mais diversos períodos e manifestações arquitetônicas, e contam com educadores patrimoniais terceirizados cuja atuação é suporte à experiência dos usuários. Desde a reabertura da Casa da Rua Santa Cruz, ela passou a ser uma das unidades do Museu da Cidade.

Em dezembro de 2011 foi encomendado um projeto de restauro da casa, com a finalidade de adequar o ambiente ao completo uso museológico e a atividades de lazer. Foram também previstas áreas de convivência pelo parque e adaptação do espaço às novas normas de acessibilidade. O projeto, já finalizado, aguarda captação de recursos para execução desde então. Enquanto isso, o parque e a residência permanecem abertos à visita de terça a domingo das 9h às 17h, com entrada franca. Conforme informado pela equipe de serviço educativo do Museu da Cidade, no ano de 2016 a Casa Modernista recebeu 8.363 visitantes, enquanto em 2017 esse número subiu para 14.480. Ainda que arquitetos e urbanistas sejam o público principal, o perfil de usuários do local é mais variado que o da Casa de Vidro: trata-se de um museu instalado num parque público, o que se traduz em vasto potencial de contato com a comunidade local e grupos de interesses variados.

Por mais que as diretrizes previstas pelo Museu da Cidade não estejam ainda executadas, a porta frontal e as laterais da casa, sempre abertas, já são um convite à imersão no universo dos Klabin-Warchavchik. Ao entrar na residência, em atmosfera de quietude quase fantasmagórica, o usuário atualmente se depara com cômodos vazios, que logo se revelam portadores de memória e discurso. Em seu interior não há acervo, mobiliário ou placas indicativas, mas um observador atento apreende dessas ausências um forte testemunho sobre o passado e o presente da casa. O silêncio é rompido pelo único equipamento que denuncia o caráter educativo do ambiente: uma televisão na sala de estar, que de maneira improvisada repete um breve documentário sobre o local.

Apesar de permitirem, sem qualquer interferência, a “errância” dos visitantes, quando solicitadas explicações ou orientações os educadores patrimoniais se prontificam a elucidar informações sobre a casa, o arquiteto e temas relacionados. O percurso de visitação é completamente livre, e os usuários podem, se assim desejarem, acessar todos os ambientes sem o acompanhamento dos funcionários.

A maneira como a Casa Modernista é atualmente apresentada ao público se constitui claramente numa medida provisória – ainda muito incipiente – de ocupação do espaço. Essa situação precária é causada pela dificuldade de captar recursos para execução do projeto completo elaborado pelo Museu da Cidade. Resta-nos aguardar os próximos capítulos desse lento processo de musealização, cujo potencial – um museu instalado na primeira casa moderna do Brasil, num parque público da maior cidade do país – é notável.

A última residência de nosso estudo, a Casa das Canoas, abriu as portas à visitação recentemente. Com a morte de Niemeyer em 2012, o imóvel precisou passar por inventário antes que a Fundação Oscar Niemeyer conseguisse nova concessão de uso para caracterizá-la como museu. Durante esse período, a casa sediou parte das instalações da Fundação Oscar Niemeyer. Embora ainda necessite de um restauro cuidadoso, em função de complicações típicas de edificações modernas, como problemas de infiltração, a residência foi finalmente aberta ao público em setembro de 2017.

O plano museológico da casa ainda está em fase de elaboração. Dentre seus tópicos já estão previstos projetos de conservação – do mobiliário, das esculturas

internas e externas e dos livros da biblioteca –, assim como atividades educativas para crianças e palestras gratuitas. No âmbito das exposições, croquis dos principais projetos de Niemeyer serão apresentados ao público, junto de um filme sobre o arquiteto em um visor.

Enquanto essas propostas não são completamente implementadas, o museu instalado na Casa das Canoas permanece aberto à visitação, que acontece de quarta a sábado, em horários agendados entre 10h30 e 16h. O valor do ingresso, até o momento em que este trabalho foi enviado para publicação, era de R\$ 20,00, não sendo garantida a meia-entrada.<sup>35</sup> Conforme informado pela Fundação Oscar Niemeyer, a Casa das Canoas recebeu, nos primeiros sete meses de funcionamento, uma média de duzentos visitantes mensais, mesmo sem qualquer divulgação de sua abertura e programação. O público interessado tem sido composto, em expressiva maioria, por profissionais e estudantes de Arquitetura e Urbanismo

A visita a essa casa-museu é uma fascinante experiência sensorial, na qual os usuários despertam para uma imersão no universo de Niemeyer. Os visitantes são, logo nos primeiros momentos, obrigados a desfrutar da *promenade* que a implantação da casa impõe, resultando em momentos de curiosidade emocionada enquanto a vegetação vai, aos poucos, revelando a residência. Conforme abandonam a área externa e ingressam no espaço interno, a funcionária da Fundação Oscar Niemeyer os instiga a *sentir* a sutileza da transição. Aqui, o mais famoso arquiteto brasileiro é ofuscado pelo próprio espaço por ele concebido, que retém o protagonismo: tudo na Casa das Canoas é arquitetura, forma e sensação, e induzir a percepção dos visitantes aos detalhes espaciais é um dos atributos que essa casa-museu faz questão de explorar.

Contrastando com a fruição do pavimento térreo, no qual a magia do vidro e das curvas absorve a todos, o subsolo é um ambiente reservado, que transmite sensação de proteção e acolhimento. A biblioteca – com os antigos livros do arquiteto –, e os dormitórios despertam os visitantes para a realidade de que esse espaço único foi também a residência de uma família. Nesses ambientes, de maneira difusa, a personagem Oscar Niemeyer parece lutar por um sopro de atenção perante a própria casa. É quando o público acessa o que há de mais privado na vida do arquiteto, e o momento excepcional do percurso museológico no qual autor supera obra.

## Conclusão

O estudo das três casas mostrou que, embora semelhantes, seus diferentes processos de patrimonialização desencadearam musealizações e modelos de gestão diferenciados. Como toda casa-museu, cada uma delas resguarda seu universo de significado e sua proposta conceitual própria. Ainda assim, as três instituições nelas abrigadas têm em comum estratégias e narrativas que permitem agrupá-las por meio de sua problemática própria, sobretudo pelo protagonismo da dimensão espacial.

Considerar a caracterização primária das três residências estudadas como “casas-manifesto” revelou-se fundamental à compreensão de suas propostas museológicas. Todas têm como maior atrativo a possibilidade de percorrer o ambiente e vivenciar a configuração espacial, assim como apreender as relações entre técnica construtiva e forma, interior e exterior. Nelas, o objetivo principal é deleitar-se com a arquitetura, que se apresenta como a primeira – e às vezes única – peça da coleção.

Em casas-manifesto musealizadas, portanto, o conhecimento e o desfrute do ambiente são mais relevantes que a aproximação de um acervo ou narrativa da intimidade de seus moradores, como ocorre em casas-museu convencionais. Ainda que de natureza ambígua – por terem sido concebidas como monumentos e posteriormente ressignificadas como monumentos históricos –, prevalece em seus ambientes um exercício de arquitetura e de arte mais que de memória. São mais lugares que artefatos de uma coleção, e sua verdadeira poética é a arquitetura. Nosso estudo nada mais é que uma tentativa de contribuir com respostas à enorme lacuna conceitual e operacional sobre esse processo que, como diria Mario Chagas,<sup>36</sup> demanda uma nova imaginação museal.

A musealização da arquitetura – mais por seu valor propriamente arquitetônico que por seu valor histórico – não deixa de indicar, por fim, que a disciplina tem recebido a atenção de um público crescente. É nesses locais que parece nascer a oportunidade concreta de divulgar uma verdadeira “educação espacial”, cuja relevância é ainda muito pouco explorada. Nossas iniciativas nesse sentido nunca devem perder de vista esse potencial, que se apresenta para nos lembrar que o usufruto da arquitetura é – ou deveria ser – um direito de todos.

---

<sup>1</sup> CHAGAS, Mario. “A poética das casas museus de heróis populares”. *Revista Mosaico*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 4, 2010, p. 4-12.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>3</sup> LEÃO, Silvia Lopes Carneiro. *As fachadas da casa moderna*. Tese de doutorado em Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. p. 6.

<sup>4</sup> SANT’ELIA, Antonio apud ALMEIDA, Eneida de. “L’Architettura futurista: o manifesto de Antonio Sant’Elia: tradução e comentários”. *Arq. Urb*, São Paulo, vol. 1, 2013, p. 143-158.

<sup>5</sup> MACIEL, Carlos. “Villa Savoye: arquitetura e manifesto”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 2, 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>. Acesso em: 20 fev. 2018.

<sup>6</sup> ADRIÀ, Miguel e COMAS, Carlos Eduardo Dias. *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados de siglo XX*. México: Gustavo Gili, 2003. p. 28.

<sup>7</sup> CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 25-27.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> O texto foi publicado inicialmente no jornal italiano de São Paulo *Il Piccolo*, na edição dominical de 14 de junho de 1925. Em 1º de novembro do mesmo ano, foi traduzido para o português e novamente publicado no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro. O texto de Warchavchik antecedeu o “manifesto” de Rino Levi, que enviou de Roma uma carta ao jornal *O Estado de S. Paulo* a ser publicada em 15 de outubro de 1925. A respeito, ver: FIORE, Renato Holmer. “Warchavchik e o Manifesto de 1925”. *Arqtexto*, Porto Alegre, vol. 2, 2002, p. 76-87.

<sup>10</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 65.

<sup>11</sup> Mina era irmã de Jenny Klabin (1901-1967), que por sua vez era casada com o lituano Lasar Segall (1889-1957), artista plástico próximo de Le Corbusier. Durante sua primeira visita ao Brasil, o mestre franco-suíço esteve na Casa Modernista da Rua Santa Cruz, sendo Warchavchik nomeado pelo próprio como representante da América Latina no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam).

<sup>12</sup> A respeito das “contradições” de Warchavchik ao próprio manifesto no projeto de sua Casa Modernista, ver: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 3ª ed. 2014. p. 46.

<sup>13</sup> A respeito, ver: SANDEVILLE JÚNIOR, Euler. “Entre rosas e cactos: Mina Warchavchik”. *Paisagens em debate*, São Paulo, nº 1, out. 2003, p. 1.1.

<sup>14</sup> SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 134.

<sup>15</sup> A respeito, ver: COMAS, Carlos Eduardo. “Três variações sobre a domesticidade e a transparência no pós-guerra”. *Arqtexto*, Porto Alegre, vol. 8, 2006, p. 12-19.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> BRUAND, Yves. Op. cit., p. 162.

<sup>18</sup> SÁ CORREA apud ALMEIDA, Marcos Leite. *As casas de Oscar Niemeyer: 1935-1955*. Dissertação de mestrado em Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, p. 208.

<sup>19</sup> INVAMOTO, Denise. “Historiografia e preservação: reflexões sobre a trajetória da casa da Rua Santa Cruz”. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 9. Brasília, DF. *Anais...* Brasília: 2011, p. 1-13; p. 9.

<sup>20</sup> A casa e ateliê de Lasar Segall e Jenny Klabin é igualmente localizada na Vila Mariana e projetada por Gregori Warchavchik. Foi destinada a sediar o Museu Lasar Segall, constituído em 1970 por iniciativa dos filhos do casal.

<sup>21</sup> INVAMOTO, Denise. Op. cit., p. 9.

<sup>22</sup> INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Sacristia da Igreja de São Pedro dos Clérigos. *Ata da 52ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*. Recife, 9 fev. 2007. Disponível em:

---

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2007\\_\\_01\\_\\_52a\\_reunio\\_ordinria\\_\\_09\\_de\\_fevereiro.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2007__01__52a_reunio_ordinria__09_de_fevereiro.pdf). Acesso em: 17 mar. 2018.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Idem. “Iphan tomba obras de Niemeyer”. *Portal Iphan*, 7 dez. 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1974>. Acesso em: 18 mar. 2018.

<sup>26</sup> DURÁN ROCCA, Luisa. “New that becamas old”. In: INTERNATIONAL DOCOMOMO CONFERENCE, 13. Seoul. *Proceedings...* Seoul: Docomomo Korea, 2014, p. 95-99.

<sup>27</sup> AFONSO, Micheli Martins e SERRES, Juliane Conceição Primon. “Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal”. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, [s. l.], vol. 26, Málaga, 2014, p. 10-21.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>29</sup> HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. “A museologia e o museu-casa”. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, 1. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1997, p. 109-110.

<sup>30</sup> As observações e comentários emitidos sobre as casas e instituições aqui estudadas partem de visitas a esses locais, realizadas em fevereiro e em outubro de 2017.

<sup>31</sup> Em visita ao local, observamos que o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi recebia exposição inédita sobre as quatro casas de vidro produzidas por grandes nomes da arquitetura internacional do século XX: Mies Van der Rohe, Philip Johnson, Charles e Ray Eames e Lina Bo Bardi. A exposição era realizada em parceria entre a Casa de Vidro, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), com patrocínio da Asahi Glass Co. (AGC).

<sup>32</sup> SCARPELINE, Rosaelena. “Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma Casa”. *Musear*, Ouro Preto, vol. 1, 2012, p. 77-91; p. 80.

<sup>33</sup> Esse fato quase anedótico aconteceu pelo menos durante minha visita ao local. Na ocasião, os visitantes foram informados pelos funcionários do instituto que o dormitório do casal estava sendo utilizado, naquele momento, como depósito.

<sup>34</sup> MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Casa modernista*. Disponível em: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/quem-somos/casa-modernista>. Acesso em: 29 jul. 2019.

<sup>35</sup> Durante visita ao local, em fevereiro de 2017, fomos informados que a ausência da meia-entrada se justificava pelas dificuldades iniciais de manutenção da casa, aberta então havia apenas sete meses.

<sup>36</sup> CHAGAS, Mario. Op. cit., p. 6.