

# Originalidade e autenticidade de têxteis em museus-casa

Luz Neira-García 

*Investigadora independente, Milano, Italia*  
[luz.neira.garcia@outlook.com](mailto:luz.neira.garcia@outlook.com)

## Resumo

Este artigo resulta do Projeto de Renovação Museográfica do Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Nesta abordagem, discute-se a introdução de têxteis não-originais na museografia da instituição, uma vez que a pesquisa demonstrou a descaracterização parcial dos ambientes. Do ponto de vista teórico, a ideia é sustentada pela premissa que os têxteis decorativos são fundamentais para a narrativa museográfica. Desde essa perspectiva, são apresentadas algumas reflexões sobre a originalidade versus não-originalidade da tipologia têxtil dentro dos museus-casa.

## Palavras-chave

Têxteis decorativos  
Museu-casa  
Autenticidade  
Originalidade  
Museografia

Originality and authenticity of textiles artefacts in house-museums

## Abstract

This article is a result of the Project for the Museographic Renewal of the Rui Barbosa House Museum, in Rio de Janeiro. This approach discusses the introduction of non-original textiles in the museum, since previous research has demonstrated that its environment is partially featureless. From the theoretical point of view, the idea of renewal is supported by the assumption that decorative textiles are necessary to build the narrative in the museum. From this perspective, some reflections are presented here about the originality versus non-originality of the textile typologies inside historical houses.

## Keywords

Decorative textiles  
Historical house  
Authenticity  
Originality  
Museography

ISSN 2182-9942



## Introdução

A exibição de objetos não-originais em museus é um tema que estimula um amplo debate. É praticamente um assunto tabu, pois evidencia a impotência científica frente à deterioração dos materiais e também deflagra o cuidado insuficiente que, eventualmente, gerações anteriores de profissionais que atuaram na área de museografia tiveram com esses objetos que hoje são considerados valiosos e intocáveis. Dentro desse contexto, cada vez mais a museologia procura desenvolver meios alternativos de acesso aos artefatos, o que inclui aprimorar técnicas de preservação, restringir o acesso a objetos e, por fim, criar meios de substituí-los por não-originais visando seu estudo ou sua exibição.

Essa consideração introdutória torna-se ainda mais intensa quando nos referimos aos artefatos têxteis, sejam eles fragmentos ou peças de tecidos, roupas, móveis, acessórios ou objetos decorativos entre outros. Dentro da ciência da conservação, é consenso que o têxtil é uma espécie material extremamente frágil que, sobretudo quando de origem orgânica, é afetado velozmente por transformações físicas que extraem dele seu potencial comunicativo. Tecidos desgastados, desbotados, manchados etc., ainda que existam, deixam de ser expressivos nas narrativas museográficas, pois sua deterioração material e visual modifica-os substancialmente.

Desde essa perspectiva, pensar a renovação dos têxteis do Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, Brasil, tornou-se uma opção dentro do Projeto de Renovação Museográfica, que tinha por objetivo potencializar a museografia da instituição. Obviamente a direção do Projeto se baseava em questões éticas e técnicas previamente estabelecidas, assuntos esses que não são debatidos no artigo, que limita-se a discutir a função museográfica dos têxteis não-originais na museografia.

Assim, em 2009, a partir do confronto entre os registros fotográficos datados dentre 1895 e 1923 e a situação dos ambientes naquele momento (2009), a equipe de museólogos concluiu que o Museu Casa de Rui Barbosa encontrava-se parcialmente descaracterizado, como pode ser observado quando comparamos o quarto de vestir de Dona Maria Augusta em 2010 (Figura 1a) com a fotografia de 1923 (Figura 1b). O Projeto destacava que os tecidos decorativos eram imprescindíveis na caracterização das casas privadas finisseculares e que sua ausência alterava a percepção do visitante tanto sobre a vida privada de Rui Barbosa quanto da sociedade carioca de então. Assim, o Projeto de Renovação Museográfica, entre outros objetivos, suportou o desenvolvimento de uma investigação que visava a identificação dos têxteis que teriam decorado a casa onde viveu o mais emblemático político e jurista brasileiro durante 28 anos.

Segundo as fontes documentais existentes (fotografias, faturas, cartas e outros), entendeu-se que os têxteis decorativos da casa de Rui Barbosa materializariam importantes conceitos do processo de modernização da sociedade

brasileira. Os objetos que a decoraram espelharam os valores vigentes naquele período e sua presença no museu-casa, portanto, permitiria que o visitante contemporâneo entrasse em contato com tal realidade. Desde a morte de Rui Barbosa (1923), passando pela fundação do museu (1930) e pelo contexto do desenvolvimento do Projeto e da pesquisa (2009 e 2010-2012), os têxteis decorativos do palacete foram desgastando-se ou desapareceram totalmente, tornando a museografia empobrecida e a experiência da visitação incompleta. Também, com a passagem dos anos, diferentes perspectivas museográficas interferiram nos tecidos dos ambientes, descaracterizando-os parcialmente e distanciando a experiência da visitação do modo de vida de Rui Barbosa e de sua família. Os museólogos da instituição sabem que equipes profissionais anteriores também renovaram os ambientes; porém, conforme apontado pelo Projeto, essa renovação foi feita com base no que se imaginava ou se havia documentado sobre o período de referência, mas também carrega o próprio gosto decorativo ou a premissa museográfica do período na qual a renovação foi feita.

Assim, foi a partir de *objetos ausentes* que a pesquisa identificou tipologias de tecidos que teriam decorado a casa [1]. Constatada a relevância dos têxteis para representar o modo de vida de Rui Barbosa e de sua família, teve início o debate sobre a inserção de artefatos não-originais na museografia do museu-casa. Este artigo se debruça especificamente sobre os questionamentos decorrentes do eminente uso de artefatos têxteis não-originais no museu-casa, na expectativa de que o Projeto de Renovação Museográfica se concretizasse. Segundo relatório oficial da instituição, a realização de parte do Projeto de Renovação Museográfica está proposta pelo Plano Museológico 2018/2021.

O Projeto de Renovação Museográfica (2009) defendia que a visitação ao Museu Casa seria enriquecida com a renovação dos artefatos têxteis, pois eles possibilitariam que o público tivesse uma melhor percepção do modo de vida daquela família. Do ponto de vista dos estudos da cultura material, entendeu-se que os conceitos intelectuais da família de Rui Barbosa expressaram-se nas suas escolhas decorativas, uma vez que o ambiente físico é modificado através de nosso comportamento cultural [2]. A ideia de renovar os ambientes, portanto, não significaria atualizá-los ou reformá-los, mas sim reincorporar a eles objetos – materiais, texturas, cores, saturação, composição etc. – que representavam as escolhas intelectuais de Rui Barbosa.

De fato a pesquisa realizada identificou a ausência de mais de uma centena de têxteis nos ambientes privados e sociais da casa. Ainda, concluiu-se também que Rui Barbosa tratava pessoalmente e com gosto da escolha da decoração e que, no período, sua casa foi importante cenário para suas atividades profissionais; sem uma decoração adequada, acredita-se, parte dessa sociabilidade não teria se realizado.

Isto posto, a grande questão colocada pelo Projeto é que ele supõe trazer ao museu-casa artefatos têxteis que



**Figura 1.** Quarto de vestir de Maria Augusta (a esposa de Rui Barbosa) em 2010 (a) e 1923 (b). Enquanto a fotografia de 1923 revela um ambiente saturado de têxteis, o diagnóstico do projeto de investigação mostra o esvaziamento do ambiente. Neste caso, o quarto pode comprovar a perda de comunicação museográfica diretamente relacionada com o desaparecimento dos têxteis funcionais e decorativos. Fonte da fotografia de 1923: acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa publicada na *Revista Paratodos* por ocasião da morte de Rui Barbosa (1923).

jamais lhe pertenceram, problemática esta que é o foco deste artigo. Ao constatar que o museu-casa não conta mais com as inúmeras tipologias têxteis que decoraram a casa; acreditando que elas são imprescindíveis para a experiência da visita, pois também o eram para os habitantes da casa; sendo evidente a impossibilidade de recuperá-los no sentido de sua originalidade, é necessário refletir sobre a alternativa de incorporar artefatos não-originais ao museu-casa, para que estes cumpram um papel comunicativo na narrativa museográfica.

De acordo com a pesquisa realizada, o acervo inexistente que visávamos reestabelecer teria sido constituído por, no mínimo, de 150 tecidos distribuídos em mais de 50 tipologias de têxteis que foram categorizados segundo seu modo de produção seguindo parâmetros teóricos utilizados por alguns historiadores do design como Adrian Forty [3]. Para os historiadores sociais do design, os modos de produção dos artefatos são parte fundamental da atribuição dos significados que eles carregam e essa categorização foi transposta às tipologias têxteis identificadas na pesquisa. Assim, quando os têxteis da casa tivessem sido produzidos sobretudo pelas mulheres e assumissem caráter de manualidade foram categorizados como domésticos (praticamente equivalentes aos artesanais mencionados por muitos historiadores do design); quando tivessem sido produzidos mecanicamente e em série foram definidos como industriais; e, finalmente, se produzidos como um objeto único, autoral, proprietário de valor intangível, foram equiparados a outros objetos de valor artístico.

No total, a casa teria sido decorada por aproximadamente 120 diferentes artefatos têxteis, sendo que a maioria deles não toma mais parte do acervo do museu-casa e são de difícil identificação. São poucos os exemplares têxteis originais ainda existentes no museu-casa: o *gobelin* original com desenho de François Boucher, no Salão de Festas; um tapete adquirido na Argentina, também no Salão de Festas; e os estofamentos de um conjunto de canapés e cadeiras na sala de música, de veludo estampado de procedência inglesa, cuja origem, foi identificada pelo Professor Philip Sykas. Além desses, a forração de uma cadeira nessa mesma sala, que foi identificada como uma tapeçaria atribuída a William Morris, encontra-se em um estado de conservação bastante precário e sobre a qual não há maiores informações. Os demais itens identificados simplesmente desapareceram (não estão mais no museu-casa) ou nunca pertenceram ao museu-casa (mas somente à casa); ou, ainda, foram substituídos por equipes anteriores. Esse processo não foi satisfatoriamente documentado e, portanto, a pesquisa não pode assumir conclusões claras. Desse modo, todos esses artefatos seriam objeto e problema da renovação museográfica.

Supondo que não restasse mais nenhuma dúvida do ponto de vista ético sobre a utilização de artefatos não-originais na museografia, teria início o processo de escolha desses tecidos. Evidentemente o ponto crucial seria o de definir, do ponto de vista material, como renovar os ambientes, isto é, quais tecidos poderiam repor as espécies ausentes no contexto de um museu-casa, uma vez que

os critérios que definiram as tipologias mencionadas (domésticas, artísticas ou industriais), poderiam não ser mais disponíveis ou simplesmente não se reproduzir no processo de renovação museográfica. Assim, para definir quais tecidos poderiam contribuir para a narrativa museográfica seria necessário assumir alguma postura frente ao papel que os têxteis não-originais assumiriam na museografia. Tendo em mente que a instituição tem uma função educativa relevante, poderia haver flexibilização científica ou histórica?

O desenvolvimento desse tema é tratado neste artigo por meio de dois tópicos distintos. Primeiramente contextualiza-se e sustenta-se a ideia de que os têxteis são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa nos museus-casa e, em segundo lugar, reflete-se sobre a relação entre os não-originais e a narrativa museográfica. A compreensão da problemática maior da pesquisa pode ser alcançada pela leitura de artigos complementares que apresentam a complexidade de um projeto de renovação museográfica dedicado aos têxteis.

### **Têxteis decorativos, a narrativa nos museus-casa e a problemática da renovação museográfica: considerações iniciais a partir do Museu Casa de Rui Barbosa**

A intenção de propor ao público do Museu Casa de Rui Barbosa uma experiência de visita enriquecida pelos têxteis decorativos adequados baseou-se num dos principais pressupostos da museologia, que é a de “tomar como certo a relação entre a visualização de itens em um museu e a aquisição de conhecimento” [4]. Na maioria das vezes, entretanto, experiência do conhecimento está associada com a originalidade do objeto, uma vez que nos museus os artefatos têm sido alçados à categoria de documentos.

Essa questão vem sendo discutida por especialistas e, embora se acredite que “a autenticidade não é inerente ao objeto” mas sim “uma construção cultural”, ela é muito valorizada pela cultura ocidental contemporânea e desejada pelo público visitante dos museus [5]. Paradoxalmente, o visitante não usufrui nos museus do objeto-documento ou de sua suposta originalidade, mas sim de seu valor informacional que resulta de suas propriedades concretas e perceptíveis [6] que, em geral, são passíveis de serem reproduzidas em artefatos não-originais. De um ponto de vista teórico, portanto, é possível afirmar que artefatos originais e não-originais nos museus possam cumprir o mesmo papel didático, que é o de apresentar materialmente conceitos intelectuais, sejam eles históricos ou estéticos.

No caso dos museus-casa, onde o que a museologia e os visitantes perseguem não é exatamente ver objetos em especial, mas sim aproximar-se de um determinado modo de viver, pode-se contestar ainda mais a importância da originalidade.

Uma distinção necessita ser feita entre casas históricas e museus de objetos. A grande parte de casas históricas foram grandes casas e agora exibem uma seleção de ambientes e decoração para o público. A cor da pintura original em alguns desses ambientes pode ter sido determinada pela raspagem da pintura e reproduzida por uma empresa especializada, 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 apelando pela criatividade contemporânea [7].

O que parece fundamental, entretanto, é que artefatos e narrativa histórica sejam coerentes. Uma vez que o ambiente físico é modificado por nosso comportamento cultural, são os objetos decorativos – por serem escolhas pessoais – que têm especial relevância na missão de *preservar atitudes* e apresentar ao visitante o modo de viver daqueles que habitaram aquele espaço que se insere em uma sociedade específica [2]. Nos museus-casa, esse conjunto de objetos pode “oferecer uma visão muito mais complexa de seu passado através de múltiplas camadas e múltiplas experiências sensoriais que expandem as escolhas interpretativas e [criam] conexões” [8].

A visão panorâmica de um outro tempo e espaço que são apresentados na escala do indivíduo, obviamente, não é construída nos museus-casa apenas por tecidos decorativos. São inúmeras as classes de objetos que encontravam-se nas casas urbanas burguesas finiseculares, momento no qual, na cultura ocidental, a decoração doméstica tornou-se uma exigência de socialização que comprovava a prosperidade econômica da família [9]. Entretanto, naquelas casas os tecidos tiveram importância destacada, sobretudo porque representavam um dos maiores avanços tecnológicos com impacto na vida doméstica: isso significou uma enorme diversificação de produtos, acessibilidade a tecidos antes considerados luxuosos, pluralidade de estilos, barateamento e ampliação de consumo etc., o que deu aos tecidos novas conotações simbólicas.

Cada um desses aspectos reflete os valores das sociedades urbanas europeias (e as eurofiladas, como era o caso do Brasil) na passagem do século XIX para o XX. Esses valores não se limitam ao design, à moda, à decoração ou até mesmo ao gosto; referem-se também à relevância que as tecnologias, saúde, tendências estéticas, papéis dos gêneros, mudanças paradigmáticas nas artes, estratificação social, entre outras questões, adquiriam em cada contexto. Assim, entende-se, os têxteis decorativos abrem portas para a análise de diferentes dimensões da vida social dos indivíduos.

Obviamente, os demais objetos decorativos são muito importantes para a configuração dos espaços, mas os tecidos podem ser considerados uma das espécies materiais mais próximas do indivíduo e do tempo, pois personalizam e humanizam os ambientes [10]. Com relação à sua

relevância para a museografia, deve-se considerar que se os “têxteis dos ambientes domésticos do passado foram investidos com sentido [...] é importante preservar a relação entre os interiores históricos e seus componentes têxteis”; os têxteis são “um meio para compreender os sentidos que os interiores tinham para seus habitantes” [11].

Com o passar dos anos, como demonstram os registros fotográficos do Museu Casa de Rui Barbosa, os móveis e elementos decorativos construtivos mantiveram-se na casa de Rui Barbosa, enquanto os têxteis – cortinas, tapetes, estofamentos e outros – foram constantemente renovados: em seu dinamismo, acompanharam mudanças da sociedade e a trajetória dos indivíduos. Desafortunadamente, essa mesma volatilidade prejudica o seu estudo, uma vez que dentro das casas (e também nos museus), os têxteis estão entre as espécies mais vulneráveis à degradação e em virtude de sua rotatividade, expõem-se à descaracterização.

As condições descritas deram início ao entendimento de que os têxteis seriam imprescindíveis para a narrativa museográfica do Museu Casa de Rui Barbosa. Estando clara a diferença existente entre a condição dos ambientes no período da pesquisa (2010-2012) e o período de referência (1895-1923), a reintrodução de artefatos têxteis no museu-casa passou a ser tema de reflexão. A intenção do Projeto era o de renovar os têxteis de modo que os novos artefatos contivessem o mesmo valor informacional dos tecidos originais nos diferentes espaços. Desse desafio, desenvolve-se o debate teórico a seguir apresentado, no qual pontuam-se algumas justificativas para o uso de artefatos têxteis não-originais nos museus-casa na perspectiva de sua finalidade museográfica. Lembro, apenas, que todas as considerações surgiram a partir da pesquisa realizada que, em certa medida, é circunscrita ao Museu Casa de Rui Barbosa especificamente e à condição brasileira. Observando projetos similares em outros museus-casa europeus, pudemos notar que o Brasil tem um dificuldade adicional tanto para realizar a pesquisa quanto para providenciar os têxteis não-originais. Isso não é um fato secundário e, certamente, também condiciona esta reflexão.

### Artefatos têxteis não-originais na museografia do Museu Casa de Rui Barbosa

O Projeto de Renovação Museográfica foi assumido como um *ato de criação* composto por um “processo de correções e adições” na museografia [12]. A identificação dos têxteis que teriam tomado parte do arranjo decorativo daquela casa partiu majoritariamente de registros fotográficos datados de 1923, mas também acessou outras fotografias e documentos desde 1895. Entendeu-se que esses 28 anos foram um período de acúmulo que poderia ser considerado pela museografia, isto é, a reintrodução dos têxteis não significaria reproduzir um preciso momento da vida daquela casa.

Sem dúvida, a casa atendia ao padrão decorativo europeu (inglês e francês em particular) da época, de modo que a identificação das tipologias têxteis não se pautou somente pelas fotografias ou descrições documentadas, mas, também, por fotografias de outras casas, de catálogos de lojas do período, por acervos de outros museus no Brasil, Áustria e Inglaterra, outros estudos, etc. Seguindo essas referências, foi proposto um arranjo de materiais com texturas, cores e padrões que está sintetizado no quadro de materiais e padrões (Figura 2), atendendo tanto à pesquisa histórica quanto à museografia, no sentido de que em cada cômodo há o domínio de uma materialidade, o que auxilia no momento da visita. Procurou-se determinar a saturação dos espaços e a composição visual de cada ambiente segundo sua função prática e simbólica, de modo a alcançar uma decoração plausível para a casa, sugerindo um arranjo decorativo que refletisse a personalidade intelectual dos proprietários e estivesse alinhada com o padrão estético da época. A ideia geral, portanto, foi a de identificar tipologias que poderiam ter tomado parte daquela decoração e não necessariamente identificar cada um dos têxteis de modo preciso.

Desde essa perspectiva, o principal temor da equipe de museólogos foi o do falso histórico; temia-se que, por meio da reincorporação de artefatos têxteis ao museu-casa, se

construíssem ambientes cenográficos representativos de fantasias contemporâneas sobre o passado. A intenção do Projeto, que era o de introduzir têxteis que comunicassem o contexto histórico de referência – um Brasil urbano finisecular que apreciava a modernidade europeia e entendia que o progresso material era também civilizador –, estimulou o debate ético e prático sobre a questão dos têxteis não-originais no museu-casa e sua função na museografia. Sabia-se que, intermediada pela presença de têxteis não-originais, se estabeleceria uma nova relação fenomenológica entre os visitantes e a história que a casa conta.

Estabelecer a função museográfica dos artefatos não-originais dentro do Museu Casa, foi o primeiro obstáculo encontrado, pois a inautenticidade dos objetos não poderia mais garantir a conexão com o processo histórico específico [13] que se explora no museu-casa. Entretanto, ao relacionar-se com sua materialidade, os sentimentos evocados pelo uso, função, tradições, linguagem, espírito e sentimento dos objetos, abrem portas para pensar que artefatos não-originais também possam ser considerados autênticos do ponto de vista histórico [14]. No processo de renovação museográfica os artefatos não-originais perderiam sua dimensão documental, mas sua dimensão informacional permaneceria a mesma.

#### QUARTO



#### QUARTO DE MARIA AUGUSTA



#### SALA DE VISITAS



#### SALÃO DE FESTAS



#### SALA DE MÚSICA



#### SALA DE ALMOÇO



#### SALA DE JANTAR



**Figura 2.** Painel de tecidos que apresenta a saturação dos ambientes segundo seu uso e função social. É uma proposta para a museografia que pensa os espaços como ambientes didáticos. Esses tecidos, cores, texturas e materiais, podem ajudar a compreender a vida daquele período em muitas dimensões.

Assim, definir formas de manter a autenticidade na narrativa museográfica, supõe estabelecer novas relações entre o visitante, o suposto original e o não-original. A mediação entre indivíduo e história que se faz por meio da narrativa sobre um artefato autêntico, deve tentar ser reproduzida na mediação entre um artefato autêntico e o não-autêntico. As características formais fundamentais aos artefatos têxteis não-originais deve ser o objeto de nova reflexão.

Existem diversos estudos que se dedicam ao tema e a maioria deles relembra que a percepção do observador-visitante recai sobre a identidade efetiva do artefato que é definida pela relação entre estrutura e função primária originais [2]. Isso quer dizer que, dentro de um certo limite, a estrutura do artefato têxtil não-original em seus atributos estéticos e materiais deve adequar-se à mesma função prática de origem. No caso dos têxteis decorativos, as funções práticas (seu uso como cortinas, estofados, colchas, almofadas, panos decorativos, etc.) devem ser condizentes com os ambientes, preservando a estrutura formal original no artefato não-original.

A fidelidade dessa relação considera que os novos artefatos utilizam-se da mesma identidade estrutural (mesmo aspecto visual) e/ou funcional (mesma finalidade) [15]. Assim, por exemplo, é possível preservar a identidade efetiva utilizando visualidades idênticas, similares ou, simplesmente, diferentes. Pode-se supor, a título de exemplo, que ainda que se introduza uma cortina cuja cor e padrão ou até mesmo modelo específico jamais existiram na casa, desde que ela mantenha sua mesma identidade efetiva e que seja condizente com o contexto, cumprirá suas funções educativas na narrativa museográfica, exercendo seu papel como objeto de conhecimento. Isso quer dizer que não tendo sido possível localizar, definir ou até mesmo reproduzir na atualidade todas as características físicas de um artefato têxtil específico, não seria eticamente incorreto lançar mão de um substituto: um artefato com a mesma finalidade, com forma e aparência condizente com o contexto histórico de referência e que, ainda, tivesse a performance de uso equivalente ao seu original. Por performance de material entende-se o sua plasticidade, opacidade, densidade, etc., que, coloquialmente é nomeado como *caimento do tecido*.

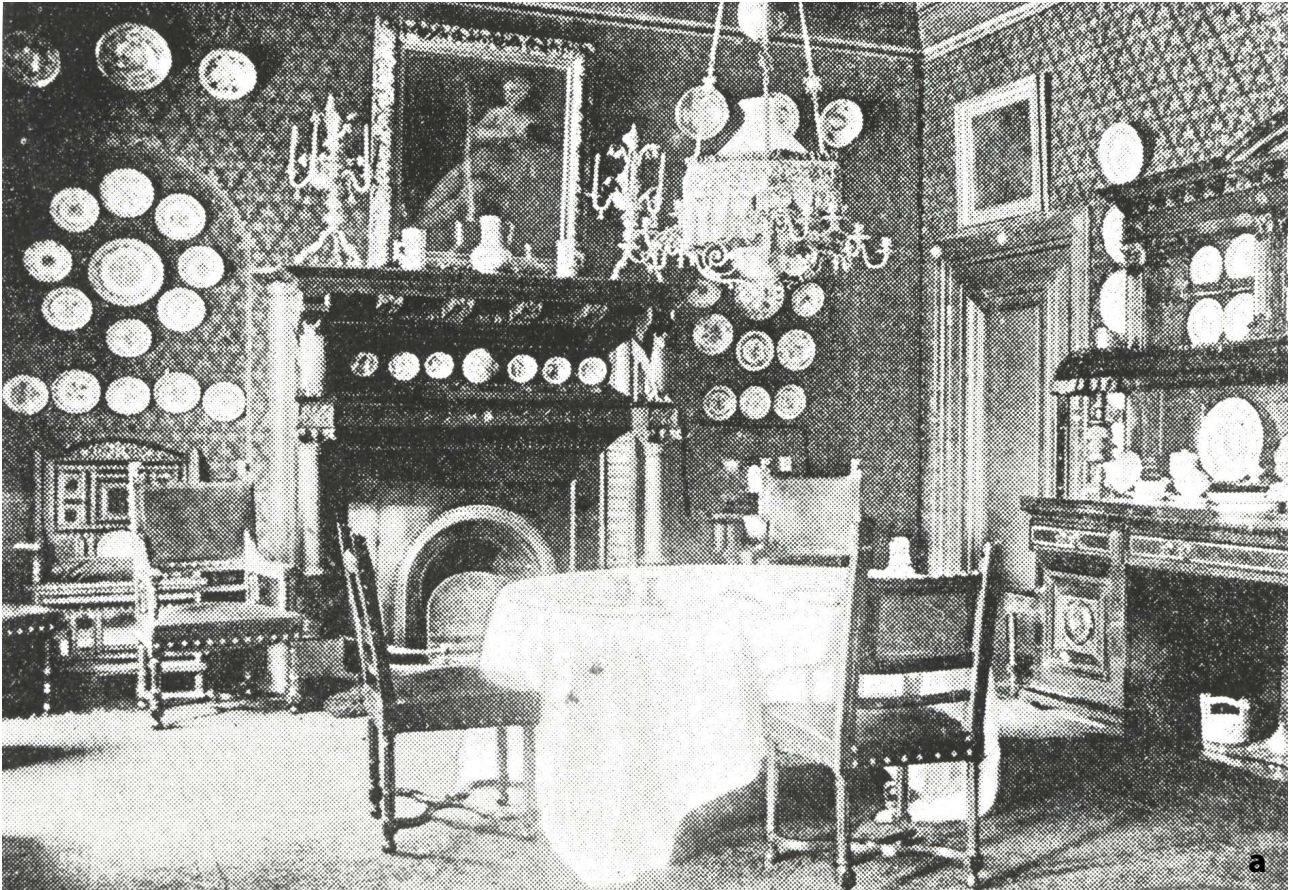
Ocorre que nos têxteis essas possibilidades tornam-se extremamente complexas no desempenho de sua função museográfica dentro de um museu-casa. Lembrando que enquanto objetos de conhecimento os têxteis decorativos finisseculares deveriam expressar vários conceitos – tecnologia, higiene, gênero, estética e outros –, nem sua estrutura, nem sua função, por si mesmas, atendem plenamente à intenção museográfica dentro do projeto de renovação proposto. Obviamente, se o objetivo da visita no Museu Casa de Rui Barbosa estivesse limitado à percepção sensorial do espaço doméstico se poderia concluir pela sua efetividade. Entretanto, neste caso específico, a visualidade, materialidade e tecnologias de produção disponíveis à época de Rui Barbosa associam-se ao conhecimento histórico que se pretende extrair deles na narrativa museográfica.

Sobre a primeira questão – a visualidade –, embora não fosse possível definir com clareza quais eram os padrões e cores específicos dos tecidos que um dia decoraram a casa, um conceito geral que atendesse ao padrão decorativo do período pôde ser proposto. O acesso aos registros fotográficos existentes somados a alguns fragmentos dos arquivos, ao acervo e, também, a materiais de referência do período, permitiram sugerir padrões cromáticos e decorativos para cada um dos ambientes. Do ponto de vista técnico, dada a condição tecnológica atual, não haveria dificuldades em reproduzir os ornamentos sugeridos pela pesquisa, isto é, a visualidade da casa.

Com respeito à materialidade, se sabe com bastante fidelidade quais eram as matérias-primas existentes no período e de que forma eram utilizadas, mas pouco se sabe sobre seu uso na casa de Rui Barbosa embora seja possível deduzir. Essa questão foi relevante, pois suscitou a dúvida se a materialidade dos artefatos não-originais deveria ou não se limitar às matérias-primas típicas do período (seda, lã e algodão), pois elas interferem no caimento, peso, brilho, textura, etc. dos tecidos, mesmo sabendo que novos materiais possam reproduzi-los.

Como último e mais complexo ponto, tem-se a questão da técnica de produção dos têxteis. A pesquisa definiu-os em três categorias distintas: têxteis industriais eram aqueles produzidos pelas indústrias europeias do período, como brocados, damascos, veludos, etc.; têxteis artesanais compunham o conjunto de têxteis normalmente produzidos pelas mulheres da casa e que se refletiam em bordados, rendas e demais trabalhos de agulha; têxteis artísticos, aqueles aos quais se associava alguma origem criativa ou técnica em especial e, normalmente, valorizados por serem únicos ou quase únicos, como tapetes ou tapeçarias que, naquela época, significavam símbolo de status indiscutível uma vez que a produção industrial dessas espécies fazia com que esses artefatos se tornassem mais acessíveis. A questão que surgiu desse ponto, assim, foi sobre a necessidade de se produzir não-originais a partir das mesmas tecnologias ou técnicas que se adequavam ao período, ou se seria necessário adquirir peças únicas como aquelas que estavam originalmente na casa.

O Museu Casa de Rui Barbosa não foi o primeiro museu-casa a enfrentar esses dilemas, de modo que a consulta a estudos prévios permite notar que existe uma tentativa de estimar o alcance e as limitações dos processos de renovação museográfica. Algumas categorias já estabelecidas procuram estimar o grau de proximidade ou distanciamento entre têxteis não-originais e originais: uma cópia ou reprodução preserva a estrutura e função dos artefatos originais e ainda são produzidos com as técnicas originais; uma réplica, por sua vez, também é idêntica ao original, mas foi produzido por técnicas e materiais modernos; um substituto, por fim, é quando um tecido é reproduzido por outro meio ou materialidade, como por exemplo por sua fotografia ou meios digitais diversificados. Além dessas possibilidades, um dos pontos-de-vista resultantes dessa pesquisa conduziu para a proposta de renovar objetos originais por outros equivalentes e pertinentes, mas não



**Figura 3.** Apresentação do projeto executado pelo Leighton Museum. Apesar de os ambientes serem novos, eles contêm informação histórica para o público da casa. Trata-se de um exemplo de referência que foi considerado durante a pesquisa para o Museu Casa de Rui Barbosa. Fonte: The Royal Borough of Kensington and Chelsea.



necessariamente iguais em termos estéticos ou materiais. Por exemplo, pode-se substituir uma toalha de renda de bilro por outra de labirinto, uma vez que ambas são possibilidades equivalentes, espécies pertinentes ao mesmo tempo-espço.

Todo esse conjunto de possibilidades, por fim, demonstra que mais relevante do que estabelecer critérios mínimos de similaridade podem ser estabelecidas pelos objetivos e desafios museográficos. Esse mesmo entendimento é compartilhado nas ações desenvolvidas em museus britânicos:

Enquanto o museu possui uma importante coleção do trabalho (de arte) de Leighton, a maioria daquilo que a envolve é replicado, reproduzido ou aproximado: objetos de períodos próximos apresentam-se no lugar de artefatos e móveis originais; outros são cópias modernas. Destaca-se entre esses uma impressionante réplica da escrivãzinha projetada por Aitchison para Leighton, mas até agora conhecida somente por uma fotografia reticulada; e talvez cópias mais contenciosas do *Four Times of Day*, de Corot, pendurados proeminentemente no lugar dos originais que estão na National Gallery. Então, enquanto a renovação (museográfica) é descrita no catálogo como uma *restauração*, ela pode ser mais apropriadamente nomeada como uma reconstrução, dado que a maioria de seus detalhes são aproximações modernas [12].

Os elementos não-originais que podem ser identificados na comparação entre as fotografias de referência histórica da Leighton House (Figura 3) e de sua atual condição, no entendimento dos curadores da instituição, “ajudam a comunicar o caráter decorativo original da casa, sem os quais, somente metade da história poderia ser contada” [12]. Resumidamente, a inserção dos não-originais possibilita potencializar a museografia, não porque a torna atraente ou cenográfica, mas porque, acredita-se, em se tratando de museus-casa, os espaços (cômodos, ambientes, áreas) seriam “cuidadosamente calibrados para realçar a auto-imagem da identidade profissional, implícita ou explicitamente sustentada por motivações pecuniárias” [12].

Como pode ser visto a partir da comparação entre as imagens do final do século XIX e as atuais (sem datação precisa), o processo de renovação dos ambientes buscou uma grande aproximação estética com os ambientes originais, ainda que se notem diferenças. Segundo os materiais de divulgação consultados, houve preocupação em produzir os tecidos com as mesmas técnicas e materiais que seriam próprios daquele período, a fim de garantir fidelidade histórica à museografia. Esse ponto pode ser um indicativo de que a preservação das técnicas por meio de sua reutilização pode ser um valor importante para a consolidação do sentido de originalidade material nos contextos nos quais ela inevitavelmente será perdida.

## Considerações finais

A tentativa de recriar um interior histórico inevitavelmente porta a dificuldade da autenticidade, a qual se intensifica quando

consideramos a experiência dos visitantes nesses ambientes. Evidentemente, ter somente objetos originais seria ideal; como Kevin Moore afirma, “o real é geralmente mais efetivo que suas reconstruções comparáveis” e nós “os admiramos por sua antiguidade e aura” [16].

A reintrodução de têxteis no Museu Casa de Rui Barbosa estaria fundamentada em sua capacidade de comunicar relações históricas aos seus visitantes, sempre que atravessadas pela figura do patrono da casa, Rui Barbosa e sua família. Assim, as características dos novos têxteis deveriam permitir acessar aquele tempo-espço preciso sem que sua não-originalidade fosse mascarada. A originalidade material – no sentido de que precisamente aquele artefato foi parte daquele cenário – poderia ser considerada menos importante para a dimensão educativa do museu-casa, embora seja socialmente extremamente valorizada. Por outro lado, ainda assim a autenticidade histórica poderia ser alcançada.

Mas para o conhecedor da materialidade têxtil as características físicas específicas dos têxteis comportam sentidos inegociáveis. Sua materialidade, nela incluída a técnica que lhe deu origem, o padrão, a superfície, o volume, etc., são detentores de significados simbólicos que, dificilmente, são obtidos por artefatos substancialmente diferentes. Isso torna-se um grande problema para os museus, pois, pelo menos no contexto brasileiro, a dificuldade de obter tecidos que atendam a todas as demandas do Projeto é um obstáculo intransponível dadas as características que a pesquisa indicou como sendo pertencentes aos originais.


Considerando os estudos precedentes e as reflexões contemporâneas que confrontam os princípios científicos da museologia com aquilo que é interesse do público não especializado, é inegável que as expectativas são divergentes. Contudo, uma vez que o espaço expositivo do museu é apenas uma das faces da instituição e, que de todo modo, sua função educativa é tornar inteligível um determinado conhecimento, a originalidade dos artefatos, das técnicas ou dos materiais poderia ser um rigor excessivo. Assim, estudar tecnicamente meios de reproduzir as sensações espaciais, táteis e visuais do período de referência poderia ser um importante avanço do ponto de vista museográfico. Inclusive porque, como se sabe, qualquer projeto de renovação de têxteis também tem uma vida útil curta, uma vez que os têxteis se deterioram rapidamente. Desde este ponto de vista, deve-se desenvolver estratégias didáticas para facilitar ao visitante não só a informação histórica contextual, mas também a pesquisa e a renovação como objeto da própria museografia.

## Agradecimentos

A pesquisa foi financiada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, que é uma instituição federal brasileira e que pertence ao Ministério da Cultura do Brasil. No período 2010-2012, a autora do artigo foi bolsista da instituição.

## ORCID

Luz Neira García

 <https://orcid.org/0000-0002-3620-4238>

## Referências

- 1 Halvorson, B., 'Modern replacement fabrics in historic interiors: ethical and practical concerns', in *The conservation of Heritage Interiors: Preprints of a Conference Symposium 2000*, Canadian Conservation Institute, Ottawa (2000) 107-112.
- 2 Van Mensch, P., 'Methodological museology; or, towards a theory of museum practice', in *Objects of Knowledge*, ed. S. Pearce, The Atholone Press, London (1990) 141-157.
- 3 Forty, A., *Objetos de Desejo*, Cosac Naify, São Paulo (2007).
- 4 Jordanova, L., 'Objects of knowledge: a historical perspective on museums', in *The New Museology*, ed. P. Vergo, Reaktio Books Ltd., London (2000) 22-40.
- 5 Jones, S., 'Negotiating authentic objects and authentic selves', *Journal of Material Culture* **15**(2) (2010) 181-203, <https://doi.org/10.1177/1359183510364074>.
- 6 Van Mensch, P. 'Towards a methodology of museology', tese de doutoramento, University of Zagreb, Zagreb (1992).
- 7 Porter, J.; MacDonald, S., 'Fabricating interiors: approaches to the history of domestic furnishing at the Geffrye Museum', *Journal of Design History* **3**(2-3) (1990) 175-182, <https://doi.org/10.1093/jdh/3.2-3.175>.
- 8 Donnelly, J. F., *Interpreting Historic House Museum*, Altamira Press, Walnut Creek (2002).
- 9 Ferry, K., *The Victorian Home*, Shire, Oxford (2010).
- 10 Schoeser, M., *Fabrics and Wallpaper Twentieth-Century Design*, E. P. Dutton, New York (1986).
- 11 Ponsonby, M., *Faded and Threadbare Historic Textiles and Their Role in Houses Open to the Public*, Routledge, London and New York (2016).
- 12 Droth, M., 'Leighton's House: art in and beyond the studio', *Journal of Design History* **24**(4) (2011) 339-358, <https://doi.org/10.1093/jdh/epr038>.
- 13 Maines, R.; Glynn, J., 'Numinous objects', *The Public Historian* **15**(1) (1993) 9-25, <https://doi.org/10.2307/3378030>.
- 14 Jerome, P., 'An introduction to authenticity in preservation', *APT Bulletin* **39**(2-3) (2008) 3-7.
- 15 Gluzinski, W. W., 'Originals versus substitutes', in *Symposium Originals and Substitutes in Museums*, ICOM, Zagreb (1985) 41-47.
- 16 Graham, E., 'History at home: Leighton House, Sambourne House, and the Heritage debate', Grinnell-in-London Internship, Professors Strauber and Vinter (2008).

**Recebido:** 2018-6-16**Revisto:** 2018-10-22**Aceite:** 2018-12-11**Online:** 2019-2-14

Licenciado sob uma Licença Creative Commons  
 Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.  
 Para ver uma cópia desta licença, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>