



## Casa, colecionismo e decoração: o estilo Barroco brasileiro na Casa Museu Eva Klabin e no Museu do Açude

**Maria Teresa da Silveira**

**Como citar:**

SILVEIRA, M. T. Casa, colecionismo e decoração: o estilo Barroco brasileiro. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 406-432, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8672958. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672958>.

**Imagem** [modificada]: Hall de Entrada. Museu do Açude, Rio de Janeiro. Fotografia da autora.

# Casa, colecionismo e decoração: o estilo Barroco brasileiro na Casa Museu Eva Klabin e no Museu do Açude

Home, collecting and decoration: the Brazilian Baroque style at the Eva Klabin House Museum and the Açude Museum

Maria Teresa da Silveira\*

## RESUMO

Que lugar ocuparia um museu-casa de colecionador na história da arte? Casas musealizadas são ambientes de memória que compreendem uma tessitura de peças de mobiliário, objetos de artes decorativas e obras de arte que abrigam os vestígios de modos de morar e testemunham a permanência de um gosto: são as escolhas e os arranjos dispostos pelo colecionador para a experiência do olhar. Traduzidas em *mise-en-scène*, fabricam narrativas visuais por meio da expografia da coleção, provocando associações com seu entorno e com as práticas e estilos de decoração. Analisaremos aqui a trajetória de duas residências musealizadas que abrigam coleções, onde observamos a presença do estilo de decoração denominado Barroco brasileiro, bem como o contexto histórico onde esse desenho de relações visuais estabelece conexões com as ambiências construídas por seus proprietários: são elas a Casa Museu Eva Klabin e o Museu do Açude. No decorrer do artigo observaremos como o processo de musealização de casas de colecionadores e as reformulações projetadas do ponto de vista da expografia podem concorrer para engendrar ou invisibilizar olhares e leituras para uma coleção.

## PALAVRAS-CHAVE

História da arte. Coleção. Museu-casa de colecionador. Expografia. Estilo barroco brasileiro.

## ABSTRACT

What place a collector's house museum occupy in the history of art? Musealized houses are environments of memory that comprise pieces of furniture, objects of decorative arts and works of art that shelter ways of living and testify to the permanence of a taste: they are the choices and arrangements made by the collector for the gaze experience. Translated into *mise-en-scène*, they create visual narratives through the collection's expography, provoking associations with its surroundings and with the practices and styles of decoration. In this paper we will analyze the trajectory of

two musealized residences that house collections, where we observe the presence of the decoration style called Brazilian Baroque, as well as the historical context where this design of visual relations establishes connections with the ambiances built by its owners: they are the Casa Museu Eva Klabin and the Museu do Açude. Throughout the article we will observe how the process of musealization of collector's houses and the reformulations projected of expographies can engender or make invisible looks and readings for a collection.

#### KEYWORDS

Art History. Collection. Collector house museum. Expography. Brazilian Baroque Style.

## A casa musealizada em exposição

A prática do colecionismo comporta a possibilidade de tecer uma narrativa por meio das escolhas das obras de arte, além de peças de artes decorativas onde a casa pode ser o receptáculo para acolher as ficções de uma história da arte construída por seus criadores, os colecionadores, que por sua vez desenvolvem formas particulares de projetar e exibir as peças de uma coleção.

Se no século XIX os colecionadores buscavam apresentar a sua coleção em seu *hôtel particulier*<sup>1</sup> visando não apenas abrigá-la mas também constituir um ambiente social para a exibição das obras, a prática de expor objetos e obras de arte nos espaços da domesticidade implicava convocar seus cenários e planos de fundo como motivadores da observação. A residência oitocentista consagrou-se como cenário da aparência, assumindo um sinal de status para o morador. A incorporação do hábito de reuniões sociais transformou a casa em palco onde personagens se apresentavam para a sociedade. Desse modo, recintos domésticos e a decoração passaram a desempenhar elemento ativo de significação na construção de identidades socioculturais (Malta, 2011). Além das obras de arte, as peças de arte decorativas como mobiliário e objetos, elementos que tradicionalmente

caracterizam a decoração também envolvem o ambiente casa para abrigar e dialogar com essa coleção, engendrando formas de conjugar a atenção e o olhar. Esses espaços, por sua vez, impõem demandas e escolhas de como tais objetos e obras serão apresentados, dispostos e organizados lado a lado com as peças de mobiliário que fazem parte da ambientação, sendo que, por vezes, os móveis também poderiam fazer parte de uma coleção própria.

A historiadora da arte Anne Higonnet (2003: 134), em seu artigo “Museum Sight”, analisa a relevância da narrativa expográfica no museu-casa de colecionador, a qual define como museu particular, considerando-o testemunho da sobrevivência de um gosto, portador de uma dimensão individual psicológica e pública:

(...) o museu particular consegue equalizar a dimensão psicológica e individual e a dimensão pública e social. (...) Como coleções particulares consagradas, fornecem exemplos paradigmáticos do impulso de criar uma versão, uma imagem de si próprio. A coleção representa e idealiza a personalidade do fundador, e enquanto uma instituição permanente, ela desafia a morte (Higonnet, 2003: 135)<sup>2</sup>.

Na casa musealizada, estamos diante da casa transformada em objeto, que é colocada em exposição, para ser observada nos aspectos que podem ser tanto a celebração da memória de um personagem, uma casa que se destaca por sua apreensão estética ou estilo arquitetônico, ou por uma coleção particular disposta ao público. Num primeiro momento, em sua face externa, a casa pode ser percebida tanto como um objeto ou mesmo um artefato: podemos observar as características visuais que apontam seu estilo artístico e outros elementos que se integram, como esculturas ou jardins.

O ato de expor a casa como um museu, para observá-la, configura uma dupla perspectiva para os visitantes: eles observam ao mesmo tempo um objeto e uma construção, um artefato natural e uma exposição sob uma curadoria. Os cruzamentos na percepção induzida por essa forma de exibição do ambiente total conduzem aos aspectos rituais da visita ao museu-casa (Young, 2017: 2-3)<sup>3</sup>.

Se o museu é um cenário construído para a experiência ritualizada da observação da obra de arte, no qual as obras são dispostas e isoladas como microcosmos singulares, conduzindo o olhar para uma atenção concentrada (Duncan, 2005: 10), na casa transformada em museu a obra dialoga com o ambiente da domesticidade, estabelecendo conexões com os objetos e elementos que as cercam. Deste modo, pode estabelecer uma interlocução e uma possível releitura da história da arte, pois nem sempre o que é mero objeto e o que é obra de arte estão nitidamente esclarecidos, permitindo outras leituras do próprio conceito de arte.

Casas são artefatos complexos compreendendo arranjos de peças de mobiliário e objetos de artes decorativas, obras de arte, guarnecimento e forração em tecidos, e mesmo artefatos domésticos que fabricam uma narrativa visual (Young, 2017: 13). Nesse sentido, a casa em exposição constitui um complexo expositivo, os objetos de um museu-casa fazem parte de uma totalidade, de um conjunto, de uma ambiência. Conforme Jean Baudrillard, uma “ambiência” é formada pelo arranjo de elementos diversos. De acordo com o autor, materiais discordantes instituídos num sistema de ambiência tornam-se homogêneos, pois são signos culturais que formam um sistema coerente (Baudrillard, 2012: 45). Dessa forma, tais elementos são dispostos e acolhidos junto ao ambiente, recinto ou lugar que os envolvem e do qual são elementos constituintes, construindo uma narrativa visual única. Este sistema de objetos instituídos em uma coleção é transformado no ambiente do museu, passando a significar o “tempo”<sup>4</sup>.

O profundo poder dos objetos colecionados não lhes vem com efeito nem de sua singularidade nem de sua historicidade diversa, não é por este meio que o tempo da coleção deixa de ser o tempo real, *é pelo fato de a própria organização da coleção substituir o tempo*. Sem dúvida acha-se aí a função fundamental da coleção: solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática (Baudrillard, 2012: 103, grifo do autor)

O espaço interno da casa eleita como museu é uma ambiência construída, onde a coleção de coisas reinterpreta e substitui o tempo, por

meio de uma grafia visual de objetos, mobiliário e outros elementos, que constroem um imaginário no tempo. Colecionadores criam agrupamentos de obras e arranjos expositivos especiais para as obras em exposição na casa. Onde termina a expografia e começa a decoração? Tanto a expografia como a decoração são instâncias de elaboração de elementos visuais combinados no espaço, e, nesse caso, do espaço da domesticidade. Por vezes, elas compartilham soluções e materiais e um estilo pode adquirir relevo.

Nesse sentido, os ambientes adquirem a natureza de um espaço cênico, no qual a expografia elabora e emoldura em composições, arranjos e disposições visuais as múltiplas narrativas desse ‘teatro da memória’ (Hooper-Greenhill, 1988). Adentrar o espaço de um museu-casa ou de uma casa histórica é também uma experiência ritual, que nos convida a um olhar sobre o intangível e a imaginar, a criar fantasias, e onde o exercício da memória exerce um papel preponderante.

Dessa forma, a casa musealizada guarda a memória do vivido, representando também o lugar de memória da intimidade contida em seu ambiente. Assim, “temos a espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação da lembrança” (Ricoeur, 2007: 157). Michelle Perrot comenta “Casa da Vida”, obra do colecionador e escritor Mário Praz, na qual ele descreve seu apartamento no Palácio Ricci:

Peça por peça, objeto por objeto, ele faz o inventário desse apartamento pletórico (...) mas ordenado, em que o lugar de cada coisa é pensado como para uma exposição. Ele evoca a história de suas buscas e de suas aquisições, ao mesmo tempo que os acontecimentos, lugares e pessoas a que estão associados, pois os objetos se inscrevem na existência material e sentimental, como nós em um tecido. Eles cristalizam desejos e lembranças. Cada um deles tem uma história e conta uma história (Perrot, 2011: 100).

A elaboração de arranjos para expor objetos e obras em casas de colecionadores como a de Mário Praz, engendra uma trama de memórias, cristalizando lembranças através de coleções que narram histórias. Dessa

forma, o colecionador também atua na própria concepção da narrativa da história da arte que, por intermédio dos processos da expografia e musealização configura disposições e núcleos de atenção.

Museologia e museografia são formas instrumentais de distribuir o espaço da memória. Ambos operam juntos nas relações entre o passado e o presente, sujeitos e objetos, e história coletiva e memória individual. Essas operações ajudam a transformar o passado reconhecido no presente em um espaço estoricizado (Preziosi, 2009: 495)<sup>5</sup>.

Espaços historicizados nos quais o passado e o presente são imaginativamente justapostos, e onde persiste a ilusão de que o passado existe por si só, encontra-se imune às projeções e desejos do presente.

## **O Solar Monjope: a construção de um imaginário**

Falar de casa implica também falar de casas notáveis que foram edificadas para evidenciar um pensamento ou um estilo em particular, expressar um gosto e um interesse pelo colecionismo. Ainda que desaparecidas, podem permanecer no imaginário de quem as conheceu e se manter como referência e inspiração, mobilizando mecanismos de permanência na memória. E talvez seja na persistência da memória que estas perdas podem “acionar atitudes tanto no campo da memória quanto nas atividades de colecionismo, ressignificação e organização de narrativas” (Atique, 2016: 217).

Construído na década de 1920, o Solar Monjope<sup>6</sup> localizava-se às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas. Seu idealizador, José Marianno Filho<sup>7</sup>, o fez construir para sintetizar a sua visão da arte e da arquitetura nacionais. O assim chamado Solar Monjope, nome que se referia ao antigo engenho que pertencia à sua família desde o século XVIII, constituía-se de uma edificação de planta quadrangular com um pátio interno e galerias com alpendres. No centro do pátio, um chafariz colonial recolhido de antigas construções

pernambucanas (Mendes, 2015: 83). Além do chafariz, Marianno Filho amealhou e reuniu, durante anos, peças que foram adquiridas de antigas construções coloniais, como o antigo convento de São Francisco do Paraguassu. Marianno Filho e seus seguidores defendiam a ideia de uma “Arquitetura Tradicional Brasileira”, argumentando que era preciso recuperar dos tempos coloniais uma sensibilidade perdida que havia sido ofuscada por uma formação erudita de caráter francês, introduzida pela Academia Imperial de Belas Artes (Atique, 2016: 219). O projeto da residência contou com a integração de elementos arquitetônicos característicos do estilo colonial como portas com vergas sinuosas, pináculos e forro em gamela e outras peças recolhidas e colecionadas por Marianno Filho: os painéis de azulejaria<sup>8</sup>, pia batismal, conjunto de balaustrada, muxarabis e balcões. A decoração de seus interiores apresentava mobiliário de estilo Nacional português, D. José I e colonial, arcazes de sacristia setecentistas e uma diversidade de peças de imaginária sacra, anjos tocheiros e oratórios além de peças de aparato litúrgico em prata [Fig.1].

Não cabe aqui questionar o quanto pode parecer discutível a atitude de retirar as peças de seu contexto original, o que interessa salientar é que o gesto de colecionar arte brasileira colonial e barroca era uma novidade, sendo motivado por um movimento denominado como Neocolonial, a despeito de divergências com o pensamento de Ricardo Severo em São Paulo<sup>9</sup> (Atique, 2016: 219). Marianno Filho julgava ser o Rio de Janeiro o locus principal para a implantação de um edifício que simbolizasse e incorporasse uma visão modelar para sua batalha em prol da arte e da arquitetura nacional. Nesse sentido, o Solar Monjope e sua coleção perfazem um todo indissolúvel, e, possivelmente, pode ter servido de inspiração àqueles que o conheceram. Na mansão ocorriam festas e recepções, sediando em 1930 a IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, onde o crítico celebrou uma memorável festa de São João que reuniu a elite carioca<sup>10</sup>.



FIG. 1. Solar Monjope. Fonte: *Revista Manchete*, edição 782, 1967. Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=solar%20monjope&pagfis=78182>.

Mais tarde, a valorização de peças coloniais e barrocas encontrou destaque na decoração de interiores de residências de colecionadores de meados do século XX, como é o caso das brasileiras de Castro Maya e Oscar Americano, além da coleção de Roberto Marinho. As residências das classes abastadas do período também não poderiam prescindir de “reliquias da casa-grande e da capela, como santos barrocos, oratórios e arcas mineiras” (Campos, 2016: 18-19). As residências da elite paulistana, que antes seguiam o modelo europeu, passaram gradativamente a ostentar móveis, louças, prataria e talhas luso-brasileiras do período colonial (Costa, 2014: 48). A inspiração vinha das antigas residências coloniais, antes providas de escasso mobiliário, que para dar sofisticação a seus interiores, recorriam à arte sacra. Assim, os oratórios e a imaginária sacra passaram a ocupar os seus interiores.

## A difusão do estilo Barroco brasileiro

Nas comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954, amplas exposições históricas<sup>11</sup> foram realizadas pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, no recém-inaugurado Parque Ibirapuera. A exposição *Imagens Religiosas Brasileiras* apresentava um amplo panorama da arte sacra do período colonial com obras catalogadas por Stanislaw Herstal<sup>12</sup>, que veio a desempenhar papel significativo na finalização da decoração da residência de colecionadores como Ema Klabin<sup>13</sup>. Esta, adquiriu quatro imagens religiosas expostas no evento de 1954 e mais tarde viria a incorporar em sua coleção as talhas do Mestre Valentim, provenientes da Igreja São Pedro dos Clérigos no Rio de Janeiro, demolida em 1944 (Costa, 2004: 86). Se estabelecermos uma comparação com a Casa Museu Ema Klabin em São Paulo, encontraremos algumas similaridades com a Casa Museu Eva Klabin na cidade do Rio de Janeiro, no que diz respeito à incorporação de elementos do estilo Barroco brasileiro. Notamos que as irmãs, muito próximas, compartilhavam não só o gosto pelas viagens e pelo colecionismo, mas também ideias referentes a soluções de decoração.

O decorador Terri Della Stufa<sup>14</sup>, além de orientar as colecionadoras Eva e Ema Klabin na ambientação de suas residências, também foi contratado para elaborar o projeto de decoração do Palácio dos Bandeirantes em São Paulo. O Palácio inaugurado em março de 1970, adotou a vertente de influência Neocolonial, com mobiliário, imaginária sacra e prataria colonial, conforme podemos observar na descrição de seus ambientes interiores:

Enorme lampadário de igreja em prata portuguesa pende do teto. Balaustradas imitando pedra-sabão pontuam escadas e galerias. (Há também balaustradas legítimas, oriundas de um convento baiano.) Lanternas, portas almofadadas e réplicas de móveis datam ainda da decoração montada por Terri della Stufa nos anos 1960 e acentuam a tônica neocolonial (Campos, 2016: 16).

Notamos que a integração de elementos arquitetônicos à decoração coloca-se como uma característica, e tem como referencial a herança colonial, notadamente o barroco mineiro que foi incorporado a projetos modernos de cunho nacionalista. Na sede do governo paulista, o acervo colonial simboliza a afirmação de uma identidade “bandeirante”<sup>45</sup>. Nesse sentido, o estilo de decoração conhecido como Barroco brasileiro adquiriu contornos de uma afirmação identitária histórica, ganhou adeptos entre as classes abastadas e popularizou-se na década de 1970 como o estilo colonial.



FIG. 2. Casa de um colecionador. Fonte: Revista Casaviva, 1979.

Observando periódicos de decoração da década de 1970, nota-se a presença desse estilo nos ambientes de residências do período. Algumas são casas de colecionadores [Fig.2]. Em outros casos, encontramos uma

forma mais diluída de absorção para o consumo do estilo em residências que empregam elementos como a imaginária sacra, o mobiliário colonial brasileiro e a presença de elementos vazados que mimetizam balaustradas de sacristias. Da mesma forma, existe o interesse dos periódicos em divulgar antiquários e suas peças, com os salões de antiquários anunciando o “quarteto imbatível: mobiliário Dom João V, prataria inglesa e portuguesa, imaginária barroca e louça Companhia das Índias”. As publicações do período também expunham aconselhamentos para a aquisição de peças, além de anúncios de elementos arquitetônicos disponíveis para serem integrados às residências.

Casas de colecionadores como Eva Klabin e Castro Maya incorporaram elementos do estilo Barroco brasileiro em suas coleções, não somente como objetos e obras, além de peças de arte decorativas, mas também como referencial para o desenvolvimento de uma linguagem expositiva.

### **Casa Museu Eva Klabin: uma narrativa da história da arte**

A casa da Lagoa foi construída em 1931, originalmente um chalé de estilo normando<sup>16</sup>, seguindo o estilo das casas balneares do período. A residência da Lagoa foi escolhida por Eva Klabin e, embora aparente certa modéstia em suas proporções, caracteriza um gosto singular que pode ter se originado em viagens com a família ao continente europeu, fazendo parte de seu imaginário as cidades que conheceu na infância e adolescência. Com o falecimento do esposo em 1957, a colecionadora desistiu do propósito de construir um palacete em seu lugar, optando por realizar reformas que provessessem um aumento da área de ocupação da residência, pois além de abrigar, sua intenção era expor a coleção. Esses acréscimos se localizam na região fronteira, local que veio a ser ocupado pela atual Sala Renascença; na lateral esquerda encontram-se atualmente a Sala de Jantar e Sala Chinesa, além do acréscimo de um terceiro andar.

Deixando-se inspirar pelo colecionismo oitocentista, especialmente de língua germânica (Silveira, 2020: 208), Eva Klabin guiou-se pelo propósito ambicioso de criar em sua residência uma narrativa de amplo espectro da história da arte abrangendo os períodos da arqueologia clássica, passando pelo Egito Antigo, o Medieval, a Renascença e Barroco, além de peças de arte decorativas como mobiliário e objetos. A colecionadora adquiriu a maior parte de suas peças no período pós-guerra, numa fase em que o mercado de arte encontrava-se abalado devido às expropriações feitas no período nazista<sup>17</sup>, quando muitos colecionadores judeus foram obrigados a ceder ou abandonar suas coleções. No entanto, é importante salientar que a forma atual da coleção foi delineada nos anos 1960 e 1970 (Carvalho, 2004: 22), após a morte de seu esposo, Paulo Rapaport, quando Eva Klabin passou a se dedicar ao projeto de ampliar sua coleção, e de como exibi-la em sua residência da Lagoa. Desse modo, a colecionadora nomeou ambientes da casa, chegando a imaginar um circuito expositivo ideal de visitação (Doctors, 2007: 14).

A intenção de expor a coleção entre os ambientes domésticos incorpora a tradicional divisão clássica em escolas, adotada por colecionadores oitocentistas em suas residências e catálogos: escola italiana, holandesa, francesa e inglesa. Dessa forma, pretendiam associar os períodos da história da arte a determinados espaços da domesticidade: o grande salão recebia a arte da Renascença italiana enquanto que a sala de jantar a pintura holandesa e flamenga. Já ao espaç o da sala de estar estava reservada a pintura inglesa do século XVIII<sup>18</sup>. É oportuno salientar que em relação   disposição de obras e peç s de artes decorativas, a coleção de Eva Klabin não obedece a uma divisão estrita, sendo expostas no mesmo ambiente parcelas significativas de obras de certas escolas combinadas a peç s de diferentes períodos históricos. No caso da Sala Renascença, no contexto do cotidiano e memória da casa, ela é o lugar onde a colecionadora recebia seus convidados e desejava apresentar o conjunto de sua coleção como um todo. Assim, além da escola italiana, a colecionadora procurou reunir exemplares de arte egípcia, arte pré-colombiana além de arte greco-romana. A disposição

de obras e objetos procurava atrair a visibilidade para a coleção, para que cada visitante se entregasse a uma exploração pessoal e recriasse de forma imaginária, a narrativa da história da arte.

A Casa Museu Eva Klabin expõe a coleção de obras de arte e peças de artes decorativas, de acordo com o legado da colecionadora, apresentando em suas ambiências um somatório de tempos diversos e heterogêneos. A expografia da coleção na casa relaciona-se com a decoração do período em que foi concebida, mas também guarda uma multiplicidade de influências históricas relacionadas aos modos de expor o objeto de arte. Sob o auxílio de Terri Della Stufa, Eva Klabin soube harmonizar esses diferentes tempos (*tempi*) que convivem na casa museu, assim, essas heterocronias também poderiam assinalar semelhanças relativas à decoração de ambientes do período do final dos anos 1960 e meados de 1970.

Encontramos no circuito da casa museu várias passagens que assinalam traços do estilo de decoração denominado Barroco brasileiro. No Hall de Entrada o detalhe das lanternas de procissão em prata atestam a inspiração no período colonial, especialmente na arquitetura e em elementos decorativos das igrejas. As luminárias de piso adotam a base de antigos tocheiros ou mimetizam a sua presença no entalhe e acabamento em dourado. Douramento que recebe o retábulo florentino da Sala Renascença que foi integrado ao ambiente, criando com seus cinco nichos uma caixa cênica para dar relevo às estatuetas sacras [Fig.3], e também a cama barroca no Quarto de Dormir, além de outras peças de mobiliário. A presença de anjos tocheiros assim se distribuem pela residência: um par de anjos que guardam a obra *Madona dos meninos travessos*, os anjos tocheiros ao lado da *Alegoria* de Guercino e os anjos austríacos na Sala Verde que acompanham a tapeçaria flamenga; as cabeças de anjos que sustentam as mesas de cabeceira no Quarto de Dormir; e ainda um conjunto de mobiliário e peças sacras usadas em rituais da liturgia católica ao lado do *São Jerônimo Penitente* de Jusepe de Ribera, presentes no Hall Superior [Fig.4].



FIGS. 3-4. Retábulo Florentino. Casa Museu Eva Klabin e; Hall Superior. Casa Museu Eva Klabin. Fotografias da autora.

Estes elementos e arranjos de objetos e obras que fazem parte da Casa Museu Eva Klabin permitem afirmar que o estilo de decoração Barroco brasileiro se apresenta como referencial para o projeto da colecionadora de elaborar parte significativa de seus conjuntos expográficos. Ainda que a coleção não apresente um número significativo de peças dedicada à herança colonial, a história da arte clássica é visualizada nas ambiências da casa museu sob um arranjo que exhibe vestígios do referido estilo de decoração, evocando o seu imaginário.

### **Expografia e alterações: o Museu do Açude**

A construção de mediações pela instituição museológica - e aqui falamos dos profissionais que atuam nesse espaço -, podem motivar alterações nas disposições e arranjos das peças que compõem os ambientes antes residenciais, gerando novos conjuntos expográficos, bem como novas articulações no contexto da coleção na casa. Mas a ilusão de que nada disso aconteceu permanecerá para o visitante, como uma gaveta cuja chave se perdeu. O caso do Museu do Açude, um dos Museus Castro Maya<sup>19</sup>, nos parece um bom exemplo.

De uma modesta casa de sítio na Floresta da Tijuca, a residência sofreu alterações para se adequar ao gosto Neocolonial, especialmente da vertente do estilo que se apropriava de elementos decorativos de origem portuguesa. Na década de 1920, Raymundo de Castro Maya solicitou um projeto de reforma ao engenheiro César Mello e Cunha, seu amigo: o objetivo era manter a antiga casa dotando-a de alguns acréscimos e elementos característicos do estilo Neocolonial (Rodrigues, 2018: 43). Ao longo de três décadas, Castro Maya adaptou a residência para receber itens de sua coleção pessoal: painéis de azulejaria, louça do porto<sup>20</sup>, arte oriental, prataria, obras de arte em papel além de pinturas. Os diversos painéis de azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII, provenientes tanto de capitais brasileiras como de Lisboa,

foram integrados à área externa e interna da residência<sup>21</sup>. Nesse sentido, os painéis de azulejaria do Museu do Açude além de caracterizar-se como coleção também exercem papel fundamental como elemento decorativo em seus interiores.

Para abrigar as obras de Jean-Baptiste Debret, coleção adquirida entre os anos 1939 e 1940, foi construído um pavilhão em frente ao espelho d'água, denominado Galeria Debret. Castro Maya desejava contrapor as obras de artistas viajantes do século XIX, entre eles Rugendas, Franz Post e Muzzi, que configuram uma iconografia da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, ao ambiente da Floresta da Tijuca, articulando assim os vínculos da representação histórica e artística à paisagem natural (Sá, 2006: 95). Nas palavras do colecionador, notamos o intuito desejante de constituir uma narrativa dedicada a associar a história da arte à história da cidade: “o propósito de que ela desperte e fomente entre os visitantes o mesmo amor às coisas e à história de nossa cidade, que desde muito me tem conduzido a apreciar as contribuições legadas pelos artistas que aqui viveram” (Maya, 1965: 22). Lembramos ainda que Castro Maya foi mentor e executor da reconstrução do Parque Nacional da Tijuca na década de 1940 e, nesse sentido, a intenção do colecionador reveste-se de significação simbólica. Nesse período, a residência do Açude e os objetos da coleção Castro Maya se confirmaram como palco, cenário e pano de fundo das muitas recepções organizadas pelo colecionador, que encomendava a artistas como Portinari a criação de convites e *menus* dos jantares oferecidos a personalidades e estadistas (Siqueira, 1997: 20).

A Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya foi estabelecida em 1964 e teve seu registro reconhecido junto ao Ministério da Educação, sendo o Museu do Açude aberto à visitação pública no mesmo ano, como museu-casa. Em 1972, quatro anos após a morte de Castro Maya, a casa do Alto da Boa Vista foi fechada e assim permaneceu por cerca de dez anos, sendo a Fundação extinta em 1983 devido a problemas financeiros (Bette, 2015: 24). Além disso, a umidade da floresta, impondo condições climáticas adversas,

mobilizou a transferência do acervo em papel<sup>22</sup>, além de obras em pintura, para a Chácara do Céu, localizada no bairro de Santa Teresa, desfazendo-se assim a narrativa visual constituída pelo colecionador.



FIG. 5. Hall de Entrada. Museu do Açude. Fotografia da autora.

Dessa forma, a expografia do Museu do Açude foi alterada, vindo a acolher objetos em cerâmica da Chácara do Céu, que passou a figurar junto à coleção de peças orientais. Após obras de restauro a instituição foi reaberta ao público em 1984<sup>23</sup>. A partir da década de 1990 foi adotada a perspectiva de patrimônio integral, aliando o patrimônio cultural ao natural, o que

motivou uma nova reestruturação das obras em exposição. O Museu do Açude foi reinaugurado em 1992 (Sá, 2012: 6), dessa vez com o propósito de destacar o acervo de peças de artes decorativas da coleção em seus ambientes e viabilizar propostas artísticas contemporâneas no entorno da floresta. Após tantas modificações, vemos que pouco restou das narrativas imaginadas por Castro Maya para a residência do Açude, desfazendo-se a autenticidade das ambiências do museu-casa. Atualmente<sup>24</sup>, no hall de entrada, a expografia apresenta três conjuntos de peças da coleção, que configuram uma representação onde se evidenciam elementos do estilo de decoração Barroco brasileiro: os anjos em talha de madeira atribuídos a Mestre Valentim, pertencentes à Igreja São Pedro dos Clérigos (demolida em 1944), oratório, crucifixo, mobiliário em estilo Dom José, além de castiçais e imaginária sacra que foi deslocada de seu contexto de origem [Fig. 5].

O salão nobre, espaço que acolheu festas e recepções, foi destituído de sua ambientação original, exceto as peças integradas ao recinto - os painéis de azulejos portugueses e a lareira holandesa em carvalho [Fig.6] - sendo adaptado para exibir as peças de artes decorativas da coleção de arte oriental. O gosto Neocolonial presente na decoração das residências de parte da elite brasileira de meados do século XX, permanece na Sala de Jantar, um dos dois ambientes que preservam a ambientação do museu-casa<sup>25</sup>. Na Sala de Jantar, recinto adornado por painéis recortados de azulejos em estilo rococó, figura um conjunto de mesa em jacarandá guarnecido por serviço de jantar da Companhia das Índias, trazendo à memória as recepções organizadas por Castro Maya na residência do Açude. No segundo andar da residência, no passado ocupado pelos aposentos de dormir, foram dispostas peças da coleção de mobiliário, adquirida por Castro Maya para guarnecer as residências do Açude, da Chácara do Céu e apartamentos do Rio de Janeiro e Paris. O acervo em exposição, caracterizado como reserva técnica visitável, apresenta mobiliário predominantemente brasileiro, abrangendo desde o século XVIII até a metade do século XX<sup>26</sup>.



FIG. 6. Salão Nobre. Museu do Açude. Fotografia da autora.

Na área externa da casa destacam-se elementos característicos do estilo Neocolonial, desde o beiral do telhado, das chaminés em estilo português, da integração de painéis em azulejaria nas laterais da residência, até numerosos conjuntos de peças decorativas que se distribuem pela área do jardim - tanto vasos em faiança e terracota esmaltada, como pias de mármore e bancos que foram construídos e receberam revestimentos em azulejos. Dessa forma, sobressaem a azulejaria e a louça do Porto integradas à residência, em sua maioria na área externa, testemunhando o interesse de Castro Maya em associar a herança portuguesa ao gosto Neocolonial, aproximando-se da vertente desse movimento defendido por Ricardo Severo que fazia apologia da herança lusa de nossa arte e arquitetura.

Assim, podemos notar que, em relação aos interiores, o Museu do Açude apresenta uma expografia que busca representar segmentos de uma coleção, porém destituída dos arranjos da história da arte concebidos por Castro Maya, diferentemente do que acontece na Casa Museu Eva Klabin em que houve o interesse em preservar as narrativas visuais da colecionadora.

## **Considerações finais**

A casa como receptáculo para obras de arte engendra uma prática do olhar que possibilita confrontar as diferentes relações entre a arte e as artes decorativas, sob o invólucro das ambiências construídas. As narrativas elaboradas por colecionadores para a exposição de peças colecionadas em uma residência compreendem escolhas e arranjos expográficos que identificam um gosto e formas de configurar uma certa história da arte que convoca o nosso olhar a uma observação mais integrada pois tanto obras de arte, objetos de artes decorativas, peças de mobiliário e seus contextos de apresentação se encontram em relação de proximidade.

A utilização de peças de mobiliário colonial e de imaginária sacra relacionadas ao período colonial e barroco na decoração em residências de elite no Brasil, ganhou impulso com a arquitetura Neocolonial na década de 1920, ressurgindo de forma mais expressiva nas décadas de 1950 até 1970. Definiu-se para o colecionismo como modo de morar e colecionar arte, caracterizando um discurso permeado pela afirmação de uma identidade que se converte em símbolo de tradição para muitos colecionadores.

Na Casa Museu Eva Klabin, a expografia da coleção, bem como os vestígios onde o estilo de decoração Barroco brasileiro se manifesta, sobretudo como referencial para a criação de cenários expográficos e revestimento de peças de mobiliário, encontra-se preservada em seus ambientes, muito embora o discurso apresentado pela curadoria não o mencione, pois a ênfase recai nos aspectos da relação entre a coleção de

Eva Klabin com a arte clássica europeia. No entanto, considero necessário o reconhecimento de um estilo de decoração que se definiu por escolhas de obras e objetos que incorporam elementos da história da arte brasileira como o Barroco, do interesse em recuperar certa herança colonial, além da presença das artes decorativas de origem portuguesa, elementos esses que foram apropriados e dispostos em arranjos expositivos e que se identificou como símbolo de tradição, encontrando larga difusão entre os colecionadores de meados do século XX.

Castro Maya, por sua vez, interessou-se em amearhar um conjunto iconográfico que documentasse a imagem de um Brasil colonial em parte de sua coleção e na residência do Açude aderiu ao gosto Neocolonial, apropriando-se de elementos de origem portuguesa na arquitetura e nas artes decorativas, como a azulejaria e peças em faiança. Como já mencionado, ocorreram sucessivas mudanças na expografia do Museu do Açude, a princípio motivadas pelo imperativo da conservação. Assim, a curadoria, atendendo a essa necessidade, decidiu expor segmentos da coleção, especialmente peças de artes decorativas, destituindo a ambientação e disposição original da coleção na casa. Desse modo, nos interiores, pouco restou das narrativas de Castro Maya para seu museu-casa, embora o estilo Barroco brasileiro esteja representado entre os ambientes.

Apesar das alterações impostas à residência do Açude ou mesmo que o estilo Barroco brasileiro não tenha sido mencionado pelo discurso curatorial na Casa Museu Eva Klabin, podemos observar o quanto ele se encontra presente nas duas casas musealizadas, demarcando um território de escolhas de obras e de arranjos expográficos que envolvem a prática do colecionismo de arte e que demonstra a sua persistência no cenário da domesticidade ao longo de décadas.

Observamos também que o colecionismo envolve a colaboração de outros atores, como antiquários e decoradores, sendo que com o processo de musealização os curadores e museólogos passarão a atuar na elaboração

de narrativas visuais, instituindo um outro discurso para a coleção, impondo assim novos direcionamentos e, por vezes, provocando alterações na expografia que podem apagar e invisibilizar os vestígios do habitar e conviver com a história da arte e com os objetos que a representavam originalmente.

## Referências

ATIQUÉ, F. De “casa manifesto” a “espaço de desafetos”: os impactos culturais, políticos e urbanos verificados na trajetória do Solar Monjope. In: *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro). 2016, vol. 29, n. 57, p. 215-234.

BAUDRILLARD, J. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

BETTE, T. F. *Museu do Açude e a construção de um novo espaço museológico*. Dissertação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO/MAST, 2015. Disponível em: < [http://www.unirio.br/ppg-pmus/thas\\_fernanda\\_bette..pdf](http://www.unirio.br/ppg-pmus/thas_fernanda_bette..pdf) >. Acesso em 28 abr. 2020.

CAMPOS, C. M. *Do Classicismo moderno à tradição inventada: o palácio paulista*. 2016. Disponível em < <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/095.pdf%3e.>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

CARVALHO, H. F. Eva Klabin. In: *Universos Sensíveis: as Coleções de Eva e Ema Klabin*. São Paulo: Pinacoteca do Estado - Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.

COSTA, P. de. Fragmentos de uma sinfonia. In: *Universos Sensíveis: as Coleções de Eva e Ema Klabin*. São Paulo: Pinacoteca do Estado - Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

\_\_\_\_\_. *A casa da Rua Portugal*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014. Disponível em: < [https://emaklabin.org.br/pdf/catalogos/catalogo-a\\_casa\\_da\\_ua\\_portugal\\_TEXTO.pdf](https://emaklabin.org.br/pdf/catalogos/catalogo-a_casa_da_ua_portugal_TEXTO.pdf) >. Acesso em: 11 nov. 2019.

DOCTORS, M. O espelho e o relógio. In: *Universos Sensíveis: as Coleções de Eva e Ema Klabin*. Pinacoteca do Estado, São Paulo–Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Casa Museu de Eva Klabin como metáfora de sua existência*. In: MIGLIACCIO, L. *A Coleção Eva Klabin*. Kapa Editorial: Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2007.

FELICIANO, H. *The Lost Museum*. Nova York: Basic Books, 1997.

- GUERRAND, R. Espaços Privados In: Perrot, M. *História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- DUNCAN, C. *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London: New York: Routledge, 2005.
- HERKENHOFF, P. *Museus Castro Maya*. Rio de Janeiro: Banco Safra, 1996.
- HIGONNET, A. Museum Sight. In: McCLELLAN, A. (org.). *Art and its Publics*. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2003.
- HOOPER-GREENHILL, E. The 'art of memory' and learning in the museum: the challenge of GCSE. *International Journal of Museum and Management and Curatorship*, volume 7, June 1988, p.129-137.
- MALTA, M. *O Olhar Decorativo*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2011.
- MAYA, E. de C. *Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya*. Catálogo. Rio de Janeiro, 1965.
- MENDES, F. R. et al. *Arquitetura no Brasil: de Deodoro a Figueiredo*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2015.
- PERROT, M. *História dos Quartos*. Tradução Alcinda Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- PREZIOSI, D. Epilogue: The Art of Art History. In: (org.) *The Art of Art History: a critical anthology*. New York: Oxford University Press, [1998] 2009.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, M. F. *Os azulejos portugueses do Museu do Açude: um diálogo entre coleção e arquitetura*. Dissertação Mestrado Profissional em Memória e Acervos. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.
- SÁ, P. S. M. de. Arte, natureza e cidade: o Museu do Açude e a floresta do Rio de Janeiro. *MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n. 2, Rio de Janeiro: IPHAN, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Museu do Açude: um museu na natureza e na cidade*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2012. Disponível em: < [http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo\\_info/mi\\_2012/FCRB\\_MI\\_Museu\\_do\\_Acude\\_um\\_museu\\_na\\_natureza\\_e\\_na\\_cidade.pdf](http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2012/FCRB_MI_Museu_do_Acude_um_museu_na_natureza_e_na_cidade.pdf) >. Acesso em: 20 set. 2023.
- SILVEIRA, M. T. da. As referências do colecionismo oitocentista na coleção de Eva Klabin: uma releitura da História da Arte? In: NETO, M. J.; MALTA, M. (orgs.) *Coleções Reais e Coleções Oficiais*. Lisboa: Editora Caleidoscópico, 2020.
- SIQUEIRA, V. B. *Castro Maya, anfitrião*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 1997.
- YOUNG, L. Is there a museum in the house? In: *Idem. Historic House Museums in the United States and the United Kingdom: A History*. Maryland, USA: Rowman & Littlefield, 2017.

## Periódicos

- A Casa de Cláudia, 1977, p.88;  
 Casa Cláudia, mai. 1975, p.50-53;  
 Casa Cláudia, jun.1978, p.60-62;  
 Casa e Decoração, s/n., 1972, p. 54; p.61;  
 Casa e Decoração, 1974, n.11, p.26-27;  
 Casa e Decoração, 1974, n.15, p.26-27;  
 Casa e Decoração, 1975, n.17, p.24-26;  
 Casa e Decoração, 1975, n.20, p.54;  
 Casa e Decoração, 1979, n.52, p.28;  
 Casa e Jardim, jan. 1970, p.30-31;  
 Casa e Jardim, 1970, v.180, p.18-19  
 Casa e Jardim, jul. 1970, p.30-31;  
 Casa e Jardim, s/n., 1970, p.73;  
 Casa e Jardim. mar. 1974, p.44-46.  
 O Cruzeiro, 30 jun. e 5 jul. 1930, p.17-19.  
 Revista Casaviva, 1979, n. 12, p.37.

## Notas

\* Mestre em Museologia e Patrimônio UNIRIO-MAST e Doutora em Artes Visuais PPGAV EBA UFRJ. Email: tsilveira5@hotmail.com; tesilveira62@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6985-0797>.

- 1 Foi na Idade Média que o termo *Hôtel particulier* se impõe progressivamente para designar uma residência suntuosa em oposição ao palácio real, no entanto o modelo se desenvolve até o século XX. No século XIX as mansões luxuosas de colecionadores como o Hôtel Gaillard, construído em 1882, se destacam nas grandes cidades e se constituem como ambientes de sociabilidade e exibição de coleções (Guerrand, 1991: 341).
- 2 Tradução da autora para o texto original: "[...] private museums manage to be about equally psychological, individual and social. [...] As enshrined private collections, they provide paradigmatic examples of the primal impulse to create, and adore, a perfect version of oneself. The collection stands for but idealizes the self of the founder, all the more so because as a permanent institution it defies death" (Higonnet, 2003: 135).
- 3 Tradução da autora para o texto original: "In the process of translation, house museumization generates the peculiar consequences of exhibiting home, thus provoking the suite of oppositions cited above. The act of exposing the house as a museum, 'for looking at', sets up a double perspective for visitors: they observe simultaneously a specimen and a construct, a 'natural' artifact and a curated

exhibition. The crossovers in perception induced by this form of total-environment exhibition conduce to the ritual aspects of house museum visiting" (Young, 2017: 2-3).

- 4 *Ibidem*: 82.
- 5 Tradução da autora para o texto original: "Museology and museography are instrumental ways of distributing the space of memory. Both operate together on the relationships between the past and present, subjects and objects, and collective history and individual memory. These operations are in aid of transforming the recognized past in the present into a storied space" (Preziosi, 2009: 495).
- 6 Demolido em 1973, região atualmente ocupada por um conjunto de apartamentos denominado Residencial Parque Monjope.
- 7 José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946), mentor da Arquitetura Neocolonial no Rio de Janeiro, organizador do Instituto dos Arquitetos, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, introduziu uma nova maneira de pensar a arquitetura.
- 8 A busca por uma identidade tradicionalista na arquitetura proporcionou o retorno do gosto pela azulejaria portuguesa. Muitos são os exemplos de casas neocoloniais que se espalharam pelo Brasil e que ostentavam, tanto em seu exterior como interior, painéis de azulejos portugueses dos mais variados períodos (Rodrigues, 2018: 41).
- 9 Para Fernando Atique e Carlos Kessel, pesquisadores que estudam a historiografia do movimento Neocolonial, Ricardo Severo fazia apologia dos edifícios e da herança lusa no país, fonte incontestada de nossa arte e arquitetura, segundo ele. Para José Marianno no período colonial residia a "essência" do Brasil que o eclétismo havia deturpado (Atique, 2016: 219-220).
- 10 *O Cruzeiro*, 30 jun. e 5 jul. 1930, p.17-19.
- 11 *História de São Paulo no Quadro da História do Brasil*, organizada por Jaime Cortezão, consistia em um empenho da elite paulistana em identificar a formação da nação brasileira a partir de referências paulistas, reforçando o mito do bandeirante. *Vestes e Objetos Imperiais*, sob a coordenação de José Wasth Rodrigues, contemplava além do vestuário, prataria, cristais, porcelanas e peças de mobiliário. *Louça Histórica*, organizada por Eldino Brancante traçava um panorama da louça no Brasil, desde as peças trazidas por Dom João VI ou encomendadas pela família imperial até as peças pertencentes à aristocracia brasileira. A terceira exposição, *Imagens Religiosas do Brasil*, organizada por Eldino Brancante apresentava um panorama da arte sacra do período colonial, de acordo com catalogação de Stanislaw Herstal, com peças provenientes de coleções particulares, sendo que boa parte pertencia a Herstal (Costa, 2007: 106).
- 12 Stanislaw Herstal e sua esposa Helena eram artistas judeus poloneses que escaparam do nazismo, chegando ao Brasil em 1945. Abriram uma loja de antiguidades em São Paulo e começaram a desenvolver ampla pesquisa sobre iconografia e arte sacra brasileira do período colonial, que resultaram na publicação de "Imagens Religiosas do Brasil" (1956), e "Dom Pedro - estudo iconográfico" (1972) em três volumes. Tornaram-se amigos de Ema Klabin e intermediaram diversas aquisições suas (Costa, 2007: 107).
- 13 Ema Klabin (1907-1994): irmã da colecionadora Eva Klabin. A coleção da Fundação Ema Klabin apresenta uma diversidade de peças com superposição de épocas e estilos: obras de artistas modernistas, máscaras africanas, barroco brasileiro e peças de artes decorativas (Costa, 2014).
- 14 Lottieri Lotteringhi Della Stufa (1919-1982) nasceu em Florença. Durante a Segunda Guerra Mundial sua família teve suas propriedades saqueadas e após passar dificuldades decidiu emigrar para o Brasil,

chegando ao Rio de Janeiro em 1953. Passa a atuar como conselheiro na casa de amigos milionários como Carmem e Tony Mayrink Veiga (Costa, 2014: 46-49).

15 *Ibidem*: 19.

16 O estilo é uma variante do ecletismo, popularizado no Brasil sob a denominação de normando, que provavelmente originou-se do contato com hotéis de cidades turísticas europeias situadas à beira-mar frequentadas pela alta sociedade, como Arcachon e Deauville, que foram construídas longe das grandes cidades (Toulier, 2013: p.42-47). A região de Copacabana, escolhida como local de veraneio da classe abastada no início do século XX, passou a sediar residências elegantes como o Palacete Guinle e a Vila Normanda na Avenida Atlântica, construídas ainda na década de 1910.

17 Entre 1939 e 1944, os nazistas confiscaram mais de 20.000 obras de arte entre pinturas, esculturas e desenhos de colecionadores judeus de arte, enviando-as para a Alemanha com o propósito de criar um museu na Áustria. Com a ocupação nazista na França, alguns agentes especializaram-se no colecionismo de arte para espoliar o que fosse do interesse do estado nazista, provocando e gerando um mercado paralelo para trocas de obras. No final da guerra parte desse grande espólio foi encontrado numa mina de sal abandonada. Algumas obras foram restituídas, mas muitas não foram reclamadas pelos descendentes dos colecionadores. Ver a esse respeito:(Feliciano, 1997).

18 *Ibidem*, 2004: 31.

19 Os Museus Castro Maya: Chácara do Céu e Museu do Açude conservam uma coleção diversificada, a maior parte adquirida por Raymundo Castro Maya entre as décadas de 1920 e 1960, outras herdadas de seu pai, que desde o século XIX colecionou arte francesa adquirindo obras de Boudin e Sisley. O conjunto da coleção compreende as brasileiras com pinturas de Taunay e livros ilustrados por viajantes do século XIX, iniciada por seu pai e continuada por Raymundo de Castro Maya, com aquisições de Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender, Rugendas, Franz Post e Muzzi, além de obras em pintura da Escola de Paris. A partir de 1950 Castro Maya adquiriu obras modernistas de artistas brasileiros como Portinari, Guignard e Djanira, incluindo a arte popular de Mestre Vitalino. A coleção ainda abrange a arte oriental e o núcleo de artes decorativas, especialmente azulejaria e louça do Porto e a valiosa biblioteca que se encontra na Chácara do Céu, no bairro de Santa Teresa (Herkenhoff, 1996: 194).

20 Tipo de faiança ornamental fabricada nos centros cerâmicos do Porto e de Vila Nova de Gaia, em Portugal, como pinhas, globos, balaústres, vasos e estátuas.

21 *Ibidem*: 131.

22 A Chácara do Céu, casa musealizada que abriga parte da coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya, elaborou no final da década de 1990, uma expografia para apresentar o conjunto de gravuras de Debret, além de outras obras em papel (Baez; Siqueira, 1997: 211-214).

23 *Ibidem*.

24 Visita técnica realizada em julho de 2022.

25 O ambiente da cozinha, permanece preservado juntamente com sua coleção de conjuntos de serviços de jantar além de mobiliário e artefatos domésticos.

26 Informações contidas em painel da exposição do acervo.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em agosto de 2023.