



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

DALVA OLIVEIRA DE PAULA

**MUSEU: RUGOSIDADE ESPACIAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO – ANÁLISE DO  
MUSEU LASAR SEGALL**

Brasília-DF: Julho/ 2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

**MUSEU: RUGOSIDADE ESPACIAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO – ANÁLISE DO  
MUSEU LASAR SEGALL**

Dalva Oliveira de Paula

Orientador: Prof. Dr. Neio Lúcio de Oliveira Campos

Dissertação de Mestrado

Brasília-DF: Julho/ 2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

**MUSEU: RUGOSIDADE ESPACIAL, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO – ANÁLISE DO  
MUSEU LASAR SEGALL**

Dalva Oliveira de Paula

Dissertação de Mestrado submetida ao Departamento de Geografia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Mestre em Geografia, área de concentração Produção do Espaço Urbano, Rural e Regional, opção Acadêmica.

Aprovado por:

---

Prof. Dr. Neio Lúcio de Oliveira Campos (GEA /UnB)  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Carlos Madson Reis (Iphan /DF)  
(Examinador externo)

---

Prof. Dra. Ana Lúcia de Abreu (Museologia /UnB)  
(Examinadora externa)

Brasília-DF, 29 de julho de 2021

## Ficha catalográfica

DE PAULA, DALVA OLIVEIRA

Museu: rugosidade espacial, memória e patrimônio – análise do Museu Lasar Segall/ Dalva Oliveira de Paula; Orientador Neio Lúcio de Oliveira Campos. – Brasília, 2021. 66 p.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Departamento de Geografia.

1. Museu Lasar Segall

2. Rugosidade espacial

3. Memória

4. Patrimônio

I. UnB – GEA

II. Título

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta dissertação e emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. A autora reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito da autora.

---

Dalva Oliveira de Paula

Dedico este trabalho à Teresa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor e orientador Dr. Neio Campos, pelos ensinamentos, acadêmicos e humanos.

Agradeço às professoras Dra. Marília Peluso e Dra. Ana Abreu pelas excelentes contribuições na banca de qualificação deste trabalho.

Agradeço ao Dr. Carlos Madson por contribuir de forma significativa para a conclusão deste estudo.

Ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), sou muito grata pela vivência na administração pública e pela possibilidade de me dedicar ao Mestrado.

Aos colegas e amigos do Ibram, muito obrigada pela parceria, incentivo e troca.

Aos colegas do Museu Lasar Segall, muito obrigada pela receptividade e intercâmbio de conhecimentos.

Agradeço à minha família, meu porto seguro, pela incansável dedicação de amor.

Agradeço ao Rapha, meu companheiro de vida, por estar sempre ao meu lado e por compreender e incentivar meus sonhos e realizações.

Agradeço também aos meus amigos pela força e pela amizade.

Agradeço à minha filhota, Teresa, uma raridade que veio em meio ao processo do Mestrado, e com poucos meses de vida já me ensinou tanto.

## RESUMO

A realização desta pesquisa tem o intuito de ampliar a análise do campo museal a partir de uma perspectiva geográfica. Museus podem ser percebidos como fenômenos em que o tempo, o espaço e a memória se relacionam de forma dinâmica; museus são espaços múltiplos que exercem importantes funções sociais. O objetivo geral desta pesquisa é analisar as noções de rugosidade espacial, memória e patrimônio correlacionadas ao espaço museal. Milton Santos destaca que as rugosidades são o espaço construído, as manifestações concretas de um modo de produção, o testemunho de um momento do mundo. Dedicar-nos à noção de rugosidade espacial permite melhor apreensão do fenômeno museal, ao reconhecermos o museu como um espaço carregado de dimensões concretas e simbólicas. Trata-se de pesquisa de natureza qualitativa que se apoia em elementos teóricos e almeja uma análise crítica capaz de fomentar novas reflexões e interpretações. Considerando o Museu Lasar Segall, em São Paulo, como referencial empírico, realizou-se pesquisa de campo com o intuito de possibilitar uma experiência interativa e interpretações contextualizadas.

**Palavras-chave:** Museu Lasar Segall; rugosidade espacial; memória; e patrimônio.

## ABSTRACT

This research aims to broaden the analysis of the museal field from a geographical perspective. Museums can be perceived as phenomena in which time, space and memory are dynamically related; museums are multiple spaces that perform important social functions. The general objective of this research is to analyze the notions of spatial roughness, memory and heritage correlated to the museal space. Milton Santos emphasizes that the roughness is the constructed space, the concrete manifestations of a mode of production, the witness of a moment in the world. Dedicating ourselves to the notion of spatial roughness allow us to better grasp the museal phenomenon by recognizing the museum as a space full of concrete and symbolic dimensions. This is a qualitative research that relies on theoretical elements and aims for a critical analysis capable of fostering new reflections and interpretations. Considering the Lasar Segall Museum, in São Paulo, as an empirical reference, a field research was carried out in order to enable an interactive experience and contextualized interpretations.

**Keywords:** Lasar Segall Museum; spatial roughness; memory; and heritage.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - <i>Retrato de Mário de Andrade</i> , Lasar Segall, 1927.....	30
<b>Figura 2</b> – <i>Vilna e eu</i> , Lasar Segall.....	34
<b>Figura 3</b> – <i>Rolo de Torá</i> , Lasar Segall, 1933.....	35
<b>Figura 4</b> – Lasar Segall em seu ateliê de Dresden, 1919 .....	36
<b>Figura 5</b> – <i>Menino com Lagartixas</i> , Lasar Segall, 1924.....	37
<b>Figura 6</b> – <i>Favela I</i> , Lasar Segall, 1954-1955.....	38
<b>Figura 7</b> – <i>Navio de Emigrantes</i> , Lasar Segall, 1939-1941.....	39
<b>Figura 8</b> – <i>Eternos caminhantes</i> , Lasar Segall, 1919.....	40
<b>Figura 9</b> – Fachada da Casa Modernista, 1930.....	42
<b>Figura 10</b> – Fachada do Museu Lasar Segall.....	42
<b>Figura 11</b> – Família Kalbin.....	43
<b>Figura 12</b> - Peça publicitária da empresa <i>Viúva e Filhos de Maurício F. Klabin</i> .....	45
<b>Figura 13</b> - A Rua Berta e seu calçamento de paralelepípedos.....	46
<b>Figura 14</b> - <i>Família do Pintor</i> , Lasar Segall, 1931.....	47
<b>Figura 15</b> - Lasar ao lado de sua esposa, Jenny, e seus filhos, Oscar e Maurício, 1940.....	48
<b>Figura 16</b> - Jardim e café no Museu Lasar Segall.....	49
<b>Figura 17</b> - Parte da exposição permanente do Museu Lasar Segall.....	50

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> - Brasil: órgãos administrativos e instituições responsáveis por patrimônio, museus e memória.....	31
--	----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Conpresp	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
FNpM	Fundação Nacional Pró-Memória
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
Icom	Conselho Internacional dos Museus
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Minom	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MLS	Museu Lasar Segall
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UnB	Universidade de Brasília
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO 1 .....	19
GEOGRAFIA E MUSEOLOGIA: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO.....	19
1.1. A Nova Museologia e a Geografia Crítica .....	24
CAPÍTULO 2 .....	28
MODERNISMO E PATRIMÔNIO NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	28
2.1. Breve panorama do modernismo brasileiro.....	29
2.2. O início da organização institucional do patrimônio nacional .....	30
CAPÍTULO 3 .....	36
MUSEU LASAR SEGALL: ESPAÇO CONCRETO, ESPAÇO SIMBÓLICO.....	36
3.1. Lasar Segall: um eterno caminhante.....	37
3.2. Museu, patrimônio e memória: uma rugosidade espacial do modernismo brasileiro .....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	55
REFERÊNCIAS.....	56
ANEXO A: Documento contábil sobre a empresa <i>Viúva e Filhos de Maurício F. Klabin</i> .....	60

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa realiza-se com o intuito de contribuir para a ampliação da análise do campo museal a partir de uma perspectiva geográfica, ao mesmo tempo em que busca promover a interdisciplinaridade. Museus são espaços múltiplos que exercem importantes funções sociais como, por exemplo, a salvaguarda do patrimônio cultural, tanto material quanto imaterial, além de exercerem papel fundamental na educação. Scheiner (2012, p. 18) afirma que o museu é percebido como um “fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória”.

É importante delinear reflexões sobre a temática museal trazendo perspectivas complementares de análise geográfica da dimensão cultural. Sinalizando um valioso caminho a ser percorrido pela Geografia, em especial a partir das noções de rugosidade espacial, memória e patrimônio, que possibilite interlocução com a Museologia e contribua para a construção de conhecimentos, além de instigar novos estudos.

A Geografia, em especial, tem muito a contribuir para as discussões no campo museal. É possível fazer um exercício de interpretação do conceito de rugosidade proposto por Milton Santos, de modo a pensar os museus a partir de uma abordagem espacial. “Chamaremos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares” (SANTOS, 2002b, p. 140). Nesse sentido, dedicar-se à noção de rugosidade espacial possibilita melhor apreensão do fenômeno museal ao reconhecermos o museu como um espaço carregado de dimensões concretas e simbólicas. Acredita-se que o conceito de rugosidade espacial oferece grande potencial aos estudos culturais e, mais especificamente, às análises do patrimônio e do espaço museal, por serem testemunhos de diferentes momentos, espaços de memória que preservam e comunicam símbolos a partir de estruturas concretas, possibilitando vivências e experiências renovadas.

Este trabalho é fruto de inquietações que refletem a imersão teórica e prática de uma geógrafa que trabalha no campo museal, inserindo-se em seu âmbito profissional de servidora pública do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia

federal vinculada ao atual Ministério do Turismo<sup>1</sup>. Justifica-se sua realização pela importância de se ampliar as discussões com viés geográfico no campo da cultura, contribuindo para os estudos patrimoniais e, notadamente, para a temática museal.

É frequente que museus se encontrem instalados em edificações de interesse histórico com suas funcionalidades alteradas ao longo do tempo e, dessa forma, podem ser compreendidos como rugosidades espaciais. O patrimônio cultural constitui-se a partir de estratos temporais e possui seu valor atribuído pela memória, entre outras variáveis, possibilitando a compreensão de contextos históricos e sociais diversos, além de permear materialidades e imaterialidades. Santos (2002a, p. 173) ressalta que “o espaço portanto é um testemunho; ele testemunha um momento de um modo de produção pela memória do espaço construído, das coisas fixadas na paisagem criada”.

Museus e outros espaços culturais traduzem, de modo constante, essa noção de meio ambiente construído onde eventos atuais e funções renovadas tomam lugar convivendo cotidianamente com o patrimônio, suas heranças e histórias, bem como com suas limitações estruturais e sistêmicas. “O processo social está sempre deixando heranças que acabam constituindo uma condição para as novas etapas” (SANTOS, 2002b, p. 140). Nesse sentido, Santos complementa:

Assim o espaço é uma forma, uma forma durável, que não se desfaz paralelamente à mudança de processos; ao contrário, alguns processos se adaptam às formas preexistentes enquanto outros criam novas formas para se inserir dentro delas (SANTOS, 2002a, p. 173).

É preciso reconhecer o museu como um importante espaço de memória, onde processos se adaptam a formas herdadas. Com o desenvolvimento dessa pesquisa, pretende-se, também, discutir a questão da memória e o interesse que ela suscita quando se almeja maior compreensão dos espaços museais e do patrimônio.

Quando pensamos em museus, logo imaginamos coisas antigas. No entanto, de fato, museus de arte ou de ciências também podem ser testemunhos de um determinado momento. Para Chagas (2009), as instituições de preservação do patrimônio artístico e cultural possibilitam uma institucionalização da memória. Ao analisarmos, por exemplo, o Museu Lasar Segall, unidade museológica vinculada ao

---

<sup>1</sup> Originalmente, o Ibram vinculava-se ao Ministério da Cultura (MinC), o qual, infelizmente, foi extinto em 1 de janeiro de 2019 em função da reforma administrativa do governo recém empossado.

lbram e localizada na Vila Mariana, em São Paulo/SP, é possível observar em sua história, arquitetura e também em seu acervo, expressões do modernismo brasileiro. Podemos, então, considerar o Museu Lasar Segall como um testemunho, uma rugosidade espacial, uma instituição que guarda parte importante da memória, tanto tangível quanto intangível do movimento modernista em nosso país.

Estabelecida a temática, devemos refletir sobre o problema que se pretende interpretar com essa pesquisa: **teria a memória um papel fundamental na mediação entre as rugosidades espaciais e a patrimonialização no espaço museal?**

O objetivo geral desta pesquisa é analisar as noções de rugosidade espacial, memória e patrimônio correlacionadas ao espaço museal. Para tanto, objetiva-se de maneira específica: efetuar revisão bibliográfica a respeito dos termos analíticos *rugosidade espacial*, *memória* e *patrimônio*; fazer panorama do movimento modernista brasileiro; e analisar o Museu Lasar Segall como uma rugosidade espacial.

Ao estabelecer o método e o alcance da abordagem adotados para a realização dessa pesquisa, considera-se, no que se refere à abordagem teórico-metodológica, que a pesquisa se insere na escola de pensamento da Geografia Crítica, bem como no movimento da Nova Museologia. Destaca-se que ambas as abordagens consideram fundamentais o protagonismo dos atores sociais e a renovação nas ciências, uma vez que o próprio conhecimento teórico deve se adaptar à realidade contemporânea e romper com a ideia de neutralidade científica.

Para Milton Santos (2002a), essa *nova geografia*, a Geografia Crítica, deve ser presidida pelo interesse social e desmistificar o espaço e o homem, fornecendo as bases para a reconstrução de um espaço geográfico verdadeiramente humano. Santos (2002a, p. 195) acredita que a própria teoria deve “representar uma relação entre o novo e seu significado original, e as coisas velhas com o seu novo significado”.

O movimento da Nova Museologia, segundo Maria Célia Santos, é considerado “um dos momentos mais significativos da Museologia contemporânea, por seu caráter contestador, criativo e transformador” (SANTOS, M.C., 2008, p. 71), o movimento possibilita a realização de processos museais mais adequados às necessidades dos cidadãos e visa maior participação e desenvolvimento social em contextos diversos. Com a Nova Museologia, “o conceito de patrimônio é revisto e ampliado,

considerando-se o meio ambiente, o saber e o artefato – o patrimônio integral” (SANTOS, M.C., 2008, p. 72).

O desenvolvimento deste trabalho ocorreu pela leitura de pesquisas e debates que tratam sobre a temática, propiciando diálogo e intercâmbio entre as áreas de conhecimento pertinentes. Com essa perspectiva, a realização da revisão bibliográfica foi acompanhada da análise teórica, com ênfase na correlação existente entre os conceitos de rugosidade espacial, memória e patrimônio.

A pesquisa e a revisão bibliográfica estão centradas em alguns autores, com destaque para aqueles que apontam para as abordagens teórico-metodológicas estipuladas, a saber: Milton Santos (2002a, 2002b), Mário Chagas (2006, 2009), Rafael Oliveira (2016, 2018), Maria Célia Santos (2008), Pierre Nora (1984), Leonel Monastirsky (2018), Maria Cecília Londres Fonseca (2017) e Maurício Segall (2001), entre tantos outros que contribuíram de forma decisiva para este estudo. Milton Santos traz o conceito essencial de *rugosidade espacial* no bojo da Geografia Crítica; Rafael Oliveira nos faz refletir sobre a *rugosidade patrimonial*, uma derivação conceitual; Leonel Monastirsky contribuiu efetivamente com o diálogo entre as diferentes áreas, considerando sua análise sobre espaço, memória e simbologia; Mário Chagas colabora para que possamos ter uma visão mais abrangente sobre a memória e sobre uma Museologia mais humana; Maria Célia Santos nos ajuda a compreender o movimento da Nova Museologia; Pierre Nora é importante referência quando se estuda memória; Maria Cecília Londres Fonseca investiga os processos e as práticas de preservação e construção do patrimônio no Brasil; e Maurício Segall, filho de Lasar Segall, traz sua história familiar e a vivência frente ao Museu Lasar Segall.

Trata-se de pesquisa de natureza qualitativa, isto é, voltada aos aspectos subjetivos do objeto de estudo. Com caráter exploratório, a pesquisa fomenta novas reflexões, percepções e interpretações dos termos analíticos eleitos e da correlação existente entre eles e o espaço museal. “Considerar a interpretação subjetiva (memória, simbologia, sentimentos) é permitir associar diferentes planos de percepção sobre a apropriação do espaço e do patrimônio” (MONASTIRSKY, 2009, p. 332).

Ao relacionar os termos analíticos para a interpretação do espaço museal, o que se evidencia são aspectos simbólicos e subjetivos, isto é, aspectos não mensuráveis. Nesse sentido, optar por uma pesquisa descritiva qualitativa parece estar em consonância com aquilo que se espera com a realização desta pesquisa.



Rudio (1990, p. 56), ao discorrer a respeito do projeto de pesquisa científica, afirma que “a pesquisa descritiva está interessada em descobrir e observar fenômenos, procurando descrevê-los, classificá-los e interpretá-los”.

Ao refletir sobre a temática dessa pesquisa e decidir que os museus seriam parte importante dessa caminhada acadêmica, considerou-se essencial que a realização do trabalho de campo fosse em uma das instituições que integram a estrutura regimental do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Entre tais instituições, a escolha pelo Museu Lasar Segall se deu em função da relação entre este museu, sua memória e o movimento modernista brasileiro, além do fato de estar situado na maior metrópole brasileira. Ademais, por ser servidora pública do Ibram, tratava-se de uma questão de engajamento profissional.

Para compreender e contextualizar fenômenos *in loco* e corroborar com a revisão bibliográfica, realizou-se, então, trabalho de campo no Museu Lasar Segall, em São Paulo, ao longo de uma semana, mais especificamente entre os dias 02 e 06 de dezembro de 2019, para proporcionar uma experiência imersiva e validar a pesquisa teórica, com o propósito de realizar interpretações em contexto, onde o concreto e o simbólico, a arquitetura, as artes e a história se encontram e se (re)inventam em meio às funções sociais do museu.

Tendo em vista a pesquisa de campo, com prévio consentimento da equipe e da diretoria do museu, desenvolveu-se visita a fim de vivenciar e perceber a atmosfera do museu. Para tanto, empregaram-se diferentes procedimentos técnicos como, por exemplo, observação não participante, além de pesquisa documental e fotográfica em busca de aspectos relevantes a essa pesquisa.

Este trabalho encontra-se estruturado em três capítulos. O primeiro traz parte significativa da revisão teórica realizada para a consolidação dessa pesquisa e, conseqüentemente, revela possibilidades de diálogo entre a Geografia e a Museologia.

No capítulo 2 é feita uma contextualização do movimento modernista no Brasil, de modo a fomentar a discussão empreendida ao longo desse trabalho de pesquisa e elucidar questões sobre a institucionalização do patrimônio nacional, bem como a escolha pelo Museu Lasar Segall que, por sua vez, é tema do capítulo 3.

O terceiro e último capítulo aborda o espaço museal, e mais especificamente o Museu Lasar Segall, a partir dos termos conceituais trazidos pelo capítulo 1 e da realização da pesquisa de campo no museu, em São Paulo.

Nas considerações finais retomam-se, a partir do objetivo geral dessa dissertação, os principais achados na interpretação do problema de pesquisa.

## CAPÍTULO 1

### GEOGRAFIA E MUSEOLOGIA: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO

Os museus encontram-se em constante relação com o espaço, com a cultura e com as práticas sociais. Em busca de uma melhor compreensão do espaço museal, empregamos referenciais teóricos tanto da Geografia como da Museologia, além de outras áreas do conhecimento pertinentes a esta pesquisa. Este primeiro capítulo traz uma revisão teórica que revela grandes possibilidades de diálogo entre essas áreas do conhecimento.

A consolidação científica da Museologia é relativamente recente, mas considera-se que conhecimentos e práticas do campo sejam milenares. Ao buscar identificar diferentes perspectivas teóricas no campo da Museologia, Araújo (2012, p. 33) afirma que “a ideia de musealidade, antes até do que a de museu, mistura-se à ação humana de intervir na realidade (natural e humana), reconhecendo nela objetos e elementos a serem guardados, colecionados, exibidos, atribuindo significados a estes objetos”.

O termo “museu” vem do grego *mouseion*, também usado na época romana como *museum*, que designava o templo dedicado às Musas – as nove divindades filhas de Zeus, segundo a mitologia grega. À ação humana, simbólica, soma-se a constituição de uma instituição específica, um local físico, um conjunto de procedimentos. O legado da Antiguidade Clássica e da época romana se expressa tanto pela ação do colecionismo (a ação humana de selecionar, entre os diversos “objetos” da realidade – tanto os produzidos pelo ser humano como aqueles existentes na natureza – alguns para serem guardados, preservados e/ou exibidos, a partir de seu valor estético, histórico, político ou mesmo exótico, de raridade) como pela instituição museu (ARAÚJO, 2012, p. 33).

Mário Chagas (2009) afirma que no século XIX, após o advento da Revolução Francesa, instituições de preservação do patrimônio histórico e artístico espalham-se por toda parte, possibilitando uma institucionalização da memória. “Concebidos inicialmente como ‘lugares’ do projeto revolucionário, os museus, arquivos, bibliotecas e escolas, tornados instituições públicas, se multiplicam e chegam à atualidade como patrimônio coletivo e memória instituída” (CHAGAS, 2009, p. 47). Conforme estabelece o Estatuto de Museus (Lei nº. 11.904/2009), em seu Artigo 1º:

Consideram-se museus, para efeitos desta lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e

expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009, p. 1).

Trindade (2016) afirma que, ao longo dos últimos anos, o campo do patrimônio cultural sofreu modificações no que diz respeito à inclusão de campos disciplinares, enfoques e abordagens, ressaltando a importância da simbologia e da subjetividade dos espaços. Figueiredo (2013, p. 56) salienta que “o patrimônio cultural e suas categorias de análise possuem uma expressão espacial constituída na própria identidade”. Nesse sentido, uma perspectiva geográfica tem muito a agregar aos estudos museais, sobretudo ao proporcionar um olhar mais abrangente e contextual do espaço.

A questão do patrimônio se situa numa encruzilhada que envolve tanto o papel da memória e da tradição na construção de identidades coletivas, quanto os recursos a que têm recorrido os Estados modernos na objetivação e legitimação da ideia de nação (FONSECA, 2017, p. 51).

Fonseca (2017) relaciona a construção do patrimônio à modernidade, Gonçalves (2003, p. 22), por sua vez, considera o patrimônio como uma categoria de pensamento de grande importância para qualquer coletividade humana e ressalta que sua relevância não se limita às sociedades ocidentais modernas. Muitas são as formas e propósitos com que se constituem patrimônios e, desse modo, existem diversos caminhos a se percorrer com o intuito de compreender melhor o campo museal e transitar entre as inúmeras dimensões da cultura. De modo complementar, Choay (2006) contribui com o tema, colocando que:

O culto que se rende hoje ao patrimônio histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra (CHOAY, 2006, p. 12).

Figueiredo (2013, p. 59) acredita que “a preservação do patrimônio cultural visa à continuidade das manifestações culturais, promove a melhoria da qualidade de vida da comunidade, implica na manutenção de seu bem-estar material e espiritual e garante o exercício da cidadania”. Devemos reconhecer que o patrimônio é complexo e dinâmico e é importante valorizar estudos que busquem compreender a dimensão cultural e o entendimento de suas subjetividades. “Considerar a interpretação subjetiva (memória, simbologia, sentimentos etc.) é permitir associar diferentes planos

de percepção sobre a apropriação do espaço e do patrimônio” (MONASTIRSKY, 2009, p. 332).

Em um primeiro momento, pensar o patrimônio, e mais especificamente o museu, a partir de uma perspectiva geográfica parece um desafio, mas é uma oportunidade de abrir caminhos. Para Costa e Scarlato (2013), o esforço do geógrafo deve ser no sentido de contribuir para que o patrimônio possa representar uma totalidade, reconhecendo o patrimônio como elemento que guarda a complexidade de nossa existência histórica e memorial. Ressalta-se, aqui, o papel fundamental da memória nas narrativas e no reconhecimento do patrimônio. Segundo Figueiredo (2013, p. 56), “quando o espaço transpõe o tempo na memória social ele torna-se patrimônio”.

As noções modernas de *monumento histórico*, de *patrimônio* e de *preservação* só começam a ser elaboradas a partir do momento em que surge a ideia de estudar e conservar um edifício pela única razão de que é um testemunho da história e/ou uma obra de arte (FONSECA, 2017, p. 53).

Ao tratar de rugosidades espaciais e divisão do trabalho, Santos (2002b, p. 139) afirma que “a ação humana tanto depende do trabalho vivo como do trabalho morto”, destacando o papel fundamental que o trabalho morto possui na repartição do trabalho vivo, e complementa:

Em cada um de seus momentos, o processo social envolve uma redistribuição dos seus fatores. E essa redistribuição não é indiferente às condições preexistentes, isto é, às formas herdadas, provenientes de momentos anteriores. As formas naturais e o meio ambiente construído incluem-se entre essas formas herdadas (SANTOS, 2002b, p. 140).

Verifica-se que o autor recorre à divisão do trabalho para elucidar a ideia de formas herdadas e, conseqüentemente, o conceito de rugosidades espaciais. Fica evidente a relação fecunda existente entre o passado e o presente, entre o trabalho vivo e o morto. Santos (2002a) destaca, ainda, que as rugosidades são as manifestações concretas de um modo de produção, o testemunho de um momento do mundo. Em uma perspectiva consoante, a professora Maria Célia Santos (2008, p. 100) afirma que “os museus e as práticas museológicas estão em relação com as demais práticas sociais globais, sendo, portanto, fruto das relações humanas em cada momento histórico”.

Oliveira (2016) acredita que as rugosidades espaciais podem nos apoiar para melhor compreensão do patrimônio cultural e complementa, sugerindo uma espécie de derivação conceitual:

A noção de rugosidade enquanto concreticidade, que permanece ou que relativamente resiste, ao ser adjetivada pelo termo patrimonial – uma teoria, uma narrativa e uma prática social – converte-se em conjuntural conceito estruturante (OLIVEIRA, 2016).

A partir de uma narrativa geográfica, compreende-se que os museus podem, genuinamente, configurar rugosidades espaciais. Analisar o museu enquanto uma rugosidade espacial possibilita uma compreensão mais ampla, que revela a influência decisiva que o meio ambiente construído exerce sobre a paisagem e sobre os eventos atuais. De modo complementar, Nascimento e Scifoni (2010) acreditam que a paisagem traz a marca das diferentes temporalidades da relação sociedade-natureza. “Os modos de produção cedem lugar a outros, os momentos de cada modo se sucedem enquanto os objetos sociais por eles criados continuam firmes, e muitas vezes ainda com uma função na produção” (SANTOS, 2002a, p. 174). Costa & Scarlato acrescentam:

A unidade existente nessa discussão com viés geográfico parece estar alinhavada à ideia de herança espacial, quando o conjunto de bens materiais ou imateriais sintetiza um legado na dialética do processo histórico que se expressa nas paisagens e no próprio território, ambos em processo ininterrupto de materialização e ressignificação (COSTA & SCARLATO, 2013, p. 371).

Considerando os elementos concretos e tangíveis de um museu como rugosidades espaciais, talvez possamos pensar o museu enquanto significante, onde a memória representa um vetor de significados. “O reconhecimento do patrimônio cultural se estabelece pela identificação dos seus significados. A percepção da carga simbólica contida em cada patrimônio auxilia a desvendar o significado histórico-social deste patrimônio” (MONASTIRSKY, 2009, p. 324).

Muito além da concepção de edifícios e monumentos como meros documentos sobre a produção histórica, social e econômica do espaço, o patrimônio contido numa paisagem é vital para a construção identitária da coletividade, para as lembranças e memórias dos indivíduos, para a sensação de pertencimento e reafirmação da personalidade através dos lugares (TRINDADE, 2016, p. 386).

É clara uma similaridade entre aquilo que Nora denomina *lugares de memória* e as *rugosidades espaciais* de Milton Santos. Nora (2012) acredita que os *lugares de*

*memória*, a exemplo dos museus, arquivos, coleções e monumentos, são *restos*, testemunhos de outras eras, lugares onde três aspectos coexistem simultaneamente: *material, simbólico e funcional*. Sobre este aspecto, Monastirsky (2009, p. 328) complementa: “a memória efetiva-se de forma subjetiva, porém se utiliza de objetos concretos para a sua sustentação”.

A apropriação do espaço herdado, segundo Monastirsky (2009), atribui uma funcionalidade que está em constante movimento. Esses espaços associam-se à sociedade passando pela memória e se destacam especialmente por apresentarem um suporte patrimonial. “Operando com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, os museus trabalham sempre com o já feito e já realizado, sem que isso seja, pelo menos em tese, obstáculo às novas produções e criações culturais” (CHAGAS, 2006, p. 34).

“O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos” (CHAGAS, 2009, p. 44). Aqui, o autor indica que as memórias e os esquecimentos podem ser semeados e cultivados, mas resultam de um processo de construção que se revela seletivo. Nessa perspectiva, Nora (2012) ressalta:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 2012, p. 9).

Ao parafrasear o poeta Mário de Andrade, Chagas (2006) faz a seguinte declaração: “há uma gota de sangue em cada museu”. Para o autor, essa possibilidade de paráfrase está ancorada na convicção de que o museu, assim como o poema, apresenta uma dimensão humana, representada pela gota de sangue, a qual também é sinal de historicidade e condicionamento espaço-temporal. “Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição” (CHAGAS, 2006, p. 30). O panorama museológico brasileiro é constantemente permeado por contradições e dissonâncias.

Abreu (1998) ressalta que, apesar de sua dimensão individual, a memória tem muitos referentes sociais e são eles que permitem uma memória compartilhada e coletiva. Para Pierre Nora (2012, p. 7), “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história”. Momento este, segundo o autor, em que a ruptura com o passado se confunde com o

esfacelamento da memória, o que torna o sentimento de continuidade residual aos locais.

Consoante a esse entendimento, Monastirsky (2009) nos recorda que a ordem de lembrar é uma característica pós-moderna que enaltece a necessidade de se reconhecer estágios passados no processo contínuo da história, preservando a memória diante da aceleração do tempo, resultante das inovações tecnológicas.

Varine (2012, p. 172) entende que os museus sejam um instrumento eficaz a serviço do desenvolvimento local. Nesse sentido, Chagas (2006, p. 33) acredita que alguns museus, gradualmente, têm buscado transformar-se em equipamentos mais democráticos, voltados ao poder da memória, lugares onde o exercício da memória não seja um privilégio, mas sim um direito de cidadania. Esse entendimento encontra-se em consonância com o chamado Movimento da Nova Museologia.

O bem-cuidar do testemunho histórico, lido por meio do filtro da sensibilização do indivíduo, para a transformação da realidade concreta. A meu ver, isso constitui um dos aspectos fundamentais da Museologia moderna, contemplando a preocupação social presente nos debates museológicos contemporâneos (SEGALL, 2001, p. 61).

Museus, compreendidos neste trabalho como rugosidades espaciais, são permeados pela memória e também são espaços onde, fundamentalmente, se constrói a memória e se valoriza o patrimônio. O espaço museal se manifesta por meio de obras materiais, virtudes estéticas, e também a partir de testemunhos emblemáticos que guardam em si tempos, histórias, conhecimentos, significados e interpretações.

## **1.1. A Nova Museologia e a Geografia Crítica**

No que se refere à dimensão metodológica, a Nova Museologia contribui para uma visão mais ampla do espaço museal e de seu papel junto à sociedade. Por seu caráter contestador e criativo, Maria Célia Santos (2008, p. 71) considera o Movimento da Nova Museologia como um dos momentos mais significativos da Museologia. “A proposta básica da Nova Museologia está pautada no diálogo, no argumento em contextos interativos, sendo, portanto, o ‘mundo vivido’ o espaço social onde será realizada a razão comunicativa” (SANTOS, M.C. 2008, p. 86). Nesse contexto,



considera-se que a Nova Museologia favorece o intercâmbio com diferentes áreas do conhecimento como, por exemplo, a Geografia.

[...] necessário se faz registrar que a classificação Nova Museologia não pode ser evolucionista, pois a realidade social é multidimensional. A prática da Nova Museologia é humana e, conseqüentemente, não pode ser dissociada de experiências passadas e embrionárias (SANTOS, M.C., 2002, p. 95).

A Mesa-redonda de Santiago do Chile é considerada um marco para a Museologia. Denominada *Mesa-redonda sobre o desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo*, realizou-se no Escritório Regional da Unesco<sup>2</sup> para Educação na América Latina e no Caribe, em Santiago do Chile, entre os dias 20 e 31 de maio de 1972. Entre suas heranças políticas, podemos ressaltar, por exemplo, o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom)<sup>3</sup>, criado em 1985 com o intuito de reunir ativistas do campo museal.

Em 2012, por ocasião das comemorações dos 40 anos da Mesa de Santiago, ao discutir seus desdobramentos, Paula Assunção dos Santos<sup>4</sup> afirma que a mesa-redonda foi como “um fio condutor da luta pelo engajamento social dos museus”. Nesse contexto, ressalta-se um trecho importante das resoluções apresentadas pela Declaração resultante da Mesa de 1972: “o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, e que traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende” (ICOM, 1972).

O documento decorrente da Mesa-redonda apresenta diversas resoluções, recomendações, considerações e princípios de grande relevância. Entre as considerações finais, destaca-se a seguinte: “os museus são instituições permanentes a serviço da sociedade que adquirem, comunicam e expõe, sobretudo para fins educacionais, recreativos, culturais e de estudo, testemunhos representativos da evolução da natureza e do homem” (ICOM, 1972). Esta consideração em particular apresenta diálogo direto com o conceito de rugosidade espacial que, como já visto, trata da acumulação e superposição do tempo, expressão concreta e simbólica da produção humana.

---

2 Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

3 Resultado de debates realizados durante o Primeiro Atelier Internacional de Ecomuseus e Nova Museologia, realizado em Quebec, no Canadá, em 1984.

4 Presidente do Minom desde 2011.

Hugues de Varine foi um personagem central desse processo de renovação da Museologia, ocupando o cargo de diretor do Conselho Internacional dos Museus (Icom/Unesco) entre 1965 e 1974. Ao dissertar sobre a necessidade de se reinventar o museu, o escritor francês (1995) propõe que o museu é um processo e não uma estrutura acabada. Para Varine (2014), o museu é um ser vivo em desenvolvimento, em constante movimento. Nesse contexto, ao falar sobre uma proposta museológica para um país em desenvolvimento, Maurício Segall enuncia:

Deseja-se que os Museus (com M maiúsculo) deixem de ser templos de musas, transformando-se em Casas do Povo; que sejam instituições abertas e profanas, passando a intervir de forma ativa no processo das necessárias transformações sócio-artístico-culturais, incorporando, não só de forma mecânica, mas sim de forma dialética, o potencial sensível e criativo das grandes massas (SEGALL, 1985).

Ainda dentro da análise da teoria museológica, Stránsky (1980) acredita que os museus devem se desenvolver em sintonia com a humanidade e só podem existir caso mantenham-se em constante relação com a sociedade. Nessa mesma linha, Segall considera que, modernamente, a preservação da memória “significa a formação da consciência social por meio da apreensão e da incorporação do processo histórico-cultural” (SEGALL, 2001, p. 52).

Ao tratar sobre uma nova Geografia que, assim como a Museologia, também passa por consideráveis renovações em meados do Século XX, Milton Santos (2002a, p. 59) ressalta: “a Geografia não podia escapar às enormes transformações ocorridas em todos os domínios científicos, após a Segunda Guerra Mundial. No que toca às ciências humanas, tratava-se muito mais de uma revolução que mesmo de uma evolução”. Ainda a este respeito, Santos complementa:

[...] a ampliação dos conhecimentos é multilateral e os progressos obtidos em um ramo do saber se transmitem aos outros e os afetam. A extensão contínua das fontes de informação funciona como um verdadeiro alimentador, cujo efeito de germinação se multiplica em todas as direções (SANTOS, 2002a, p. 193).

Ao discutir um pensamento geográfico crítico em seu livro *Por uma Geografia Nova*, Milton Santos traz a importância da busca pela interdisciplinaridade e afirma que “a geografia pode contribuir para a evolução conceitual de outras disciplinas” (SANTOS, 2002a, p. 130). Acreditamos que a realização deste trabalho interdisciplinar inspira um movimento conjunto ao redor do espaço museal. Ao considerar a proposta dialógica da pesquisa, as abordagens da Nova Museologia e da Geografia Crítica

possibilitam troca e florescimento. O diálogo tem potencial estimulante na pesquisa científica e, dessa forma, possibilita o crescimento e o enriquecimento das áreas envolvidas.

## CAPÍTULO 2

### MODERNISMO E PATRIMÔNIO NO CONTEXTO BRASILEIRO

Ao se alinharem à modernidade a partir de sua concepção da arte como um campo autônomo, os modernistas brasileiros não romperam apenas com uma tradição estética; romperam toda uma tradição cultural profundamente enraizada não só entre produtores e consumidores de literatura e de arte, como em toda a sociedade (FONSECA, 2017, p. 92).

No Brasil, o despertar do interesse pelo patrimônio nacional relaciona-se intimamente ao movimento modernista, conforme aprofundaremos mais à frente neste capítulo. Ao explanar sobre o conceito de patrimônio, Choay (2006) declara o seguinte:

Patrimônio histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire*<sup>5</sup> dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade (CHOAY, 2006, p. 11).

A autora francesa evidencia o caráter global do sentimento de patrimônio, discutindo a relação dos seres humanos com as coisas e afirma que “o próprio século XX forçou as portas do domínio patrimonial” (CHOAY, 2006, p. 13). Também no Brasil, o século XX trouxe a apropriação dos bens patrimoniais e a organização institucional do patrimônio nacional.

A Constituição Federal de 1988 traz, em seu Artigo 216, uma definição mais atualizada e abrangente de *patrimônio*:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

---

<sup>5</sup> *Savoir-faire* é um termo em francês que significa saber-fazer.

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

## 2.1. Breve panorama do modernismo brasileiro

Em sua obra sobre a dimensão filosófica da brasilidade modernista, cuja primeira edição data de 1978, Eduardo Jardim apresenta o movimento modernista em duas fases distintas, trazendo uma abordagem inédita de um movimento de dimensões plurais e extensas.

Na avaliação dos seus próprios participantes, o movimento modernista precisaria ser considerado em uma dimensão muito mais ampla. Suas manifestações se fizeram sentir no quadro geral da cultura brasileira, inclusive o filosófico (JARDIM, 2016, p. 17).

O primeiro tempo modernista no Brasil<sup>6</sup>, segundo Jardim (2016), defendia a atualização e renovação cultural do país. A Semana de Arte Moderna, também conhecida como Semana de 22<sup>7</sup>, é considerada o marco principal do movimento modernista brasileiro. Jardim (2016) destaca a importância da estética nessa primeira fase do modernismo: “Além do esforço de atualização da cultura a uma nova época, da polêmica contra o passadismo e da proposta de absorção dos elementos das vanguardas europeias, outro traço do primeiro tempo modernista foi o destaque dado às artes plásticas” (JARDIM, 2016, p. 45).

O primeiro tempo modernista defendia a modernização – qualquer forma de modernização – do ambiente artístico e cultural do país. Essa reivindicação se justifica pelo fato de que a cultura precisava acompanhar o progresso geral do Brasil, especialmente de São Paulo. A proposta de modernização defendida pelo primeiro grupo modernista era propriamente de atualização (JARDIM, 2016, p. 44).

Nesse contexto, Chagas (2006) aponta para as mudanças culturais que se apresentam de forma mais ampla neste período: “o panorama museológico brasileiro, à semelhança do que aconteceu em outros campos culturais, bem como na política e

---

6 “Pode-se situar o ponto de partida do primeiro tempo modernista no ano de 1917, no momento da polêmica desencadeada pela exposição de Anita Malfatti, em São Paulo” (JARDIM, 2016, p. 43).

7 A semana de Arte Moderna aconteceu no mês de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo/SP.

na economia, começou a sofrer sensíveis alterações após a Primeira Grande Guerra” (CHAGAS, 2006, p. 46). Nessa perspectiva, Brito (1971), em seu livro sobre a história do modernismo brasileiro, analisa os antecedentes da Semana de Arte Moderna e afirma:

O século vinte daria coordenadas absolutamente inéditas ao mundo. Provocaria transformações radicais e profundas. Sob o seu signo, registra-se o apogeu da época industrial e técnica, a formação da alta burguesia e do proletariado, o estabelecimento organizado do capitalismo (BRITO, 1971, p. 23).

Para Jardim (2016), “o segundo tempo modernista começou em 1924, quando o movimento passou a ter por proposta a construção de uma arte e de uma cultura com caráter nacional [...]” (JARDIM, 2016, p. 41). Compreende-se que o tratamento da brasilidade, nesse contexto modernista, se relaciona diretamente à busca pela memória brasileira, à valorização do patrimônio nacional e, nesse sentido, as propostas do movimento modernista tornam-se mais abrangentes.

Quando analisamos o movimento modernista brasileiro, parece contraditório que o combate ao passadismo ande de mãos dadas com a valorização do patrimônio. Contudo, vemos que a patrimonialização se apresenta como um caminho rumo à construção de uma identidade brasileira, manifestação do nacionalismo presente no movimento. O modernismo no Brasil, portanto, buscou a renovação cultural e também a organização de nossas heranças patrimoniais e o estabelecimento de uma cultura nacional.

## **2.2. O início da organização institucional do patrimônio nacional**

Em *O patrimônio em processo*, Maria Cecília Londres Fonseca (2017) traz a trajetória da política federal de preservação, investigando os processos e práticas de construção do patrimônio no Brasil. Fonseca esclarece:

Como prática social, a constituição e a proteção do patrimônio estão assentadas em um estatuto jurídico próprio, que torna viável a gestão pelo Estado, em nome da sociedade, de determinados bens, selecionados com base em certos critérios, variáveis no tempo e no espaço (FONSECA, 2017, p. 35).

Fonseca (2017) considera que “numa perspectiva liberal, cabe à sociedade produzir cultura. Ao Estado, cabe apenas garantir as condições para que esse direito

possa ser exercido por todos os cidadãos” (p.46). A autora destaca que, em termos jurídicos, a noção de patrimônio nacional é mencionada pela primeira vez na Constituição de 1934, que dispõe o seguinte:

Art. 10. Compete concorrentemente à União e aos estados:

[...]

III. proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte (FONSECA APUD BRASIL, 2017, p. 36).

Nota-se que a denominação *patrimônio* ainda não aparece no trecho supracitado e sim a noção de patrimônio. É importante ressaltar, ainda, que somente com o Decreto-Lei nº. 25, em 1937, que se regulamenta a proteção de bens culturais no país.

A respeito do patrimônio, Monastirsky analisa: “é necessário anteriormente entender o patrimônio como uma oportunidade de identificação de cidadania, reconhecimento, continuidade histórica, possibilidade de vários olhares e várias interpretações” (MONASTIRSKY, 2009, p. 327). Nesse sentido, Almir de Oliveira (2008), ao discutir a ampliação teórica do conceito de patrimônio, afirma:

Bens escolhidos que prestam, que têm por finalidade, nos lembrarem, guardarem na nossa memória atos, fatos, acontecimentos passados e “dignos” de não serem esquecidos. São como suportes, construídos e preservados no intuito de manutenção/perpetuação dessa memória (OLIVEIRA, 2008, p. 21).

Considera-se que, somente após a Revolução de 1930, os modernistas passam a integrar a administração pública federal a partir da estruturação do aparelho do Estado que teve início no governo de Getúlio Vargas. “A partir do Estado Novo, com a instalação, mais que de um novo governo, de uma nova ordem política, econômica e social, o ideário do patrimônio passou a ser integrado ao projeto de construção da nação pelo Estado” (FONSECA, 2017, p.99). Sobre a presença dos modernistas na administração pública, Fonseca nos lembra que:

[...] foram alguns intelectuais modernistas que, a partir de suas concepções sobre arte, história, tradição e nação, elaboraram essa ideia na forma do conceito de patrimônio que se tornou hegemônico no Brasil e que foi adotado pelo Estado através do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Foram esses intelectuais que assumiram, a partir de 1936, a implantação de um serviço destinado a proteger obras de arte e de história no país (FONSECA, 2017, p. 83).

O anteprojeto de criação do SPHAN, que posteriormente viria a ter força de Lei, foi solicitado a Mário de Andrade pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, também considerado um modernista por muitos estudiosos. Fonseca (2017, p. 84) argumenta que a criação do SPHAN deve ser analisada considerando-se “a vida cultural e política do Brasil” naquele momento e acrescenta:

A compreensão do contexto cultural em que, pela primeira vez no Brasil, se formula explicitamente a temática de um patrimônio histórico e artístico nacional implica a sua relação com o surgimento e o desenvolvimento do movimento cultural mais importante na primeira metade do século XX: o modernismo (FONSECA, 2017, p. 85).

Para Oliveira (2008), o processo de preservação do patrimônio no Brasil iniciou-se oficialmente em 1936 com a criação oficiosa do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O autor acredita que esse processo se baseava “na possibilidade de contar a história através do construído, do edificado, do monumental” (OLIVEIRA, 2008, p. 22).

A direção executiva do SPHAN coube a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sendo este seu diretor até 1967 – essa fase é conhecida como a “Fase Heroica” do SPHAN, principalmente pela falta de recursos, de estrutura e de pessoal especializado e pela quantidade monumental de trabalho a ser realizado (OLIVEIRA, 2008, p. 25).

Rodrigo Melo Franco de Andrade foi figura central na formulação do Decreto-Lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937 que, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, ficou conhecido como a *Lei do Tombamento*. Em seu Artigo 1º, o Decreto-Lei estabelece o seguinte:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse (sic) público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937, p. 1).

A Lei do Tombamento dispõe especificamente sobre os museus em seu Art 24:

A União manterá, para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quanto se tornarem necessários, devendo outrossim providenciar (sic) no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares (BRASIL, 1937, p. 6).



Chagas (2006, p. 69) compreende que o interesse de Mário de Andrade pelos museus e pelo patrimônio cultural encontra-se em sintonia com o seu ideário modernista. Ao refletir sobre essa questão, Oliveira (2008, p. 23) enuncia que, por ser um modernista, Mário “buscava encontrar as origens da brasilidade”. Fonseca (2017, p. 86) considera que “o maior nome do modernismo foi, sem dúvida, Mário de Andrade” e justifica dizendo que ele “serviu de elo entre vários intelectuais modernistas de todo o país através de contatos pessoais, viagens e correspondência”. A seguir, podemos apreciar o *Retrato de Mário de Andrade*, obra de autoria do artista Lasar Segall.

**Figura 1** – *Retrato de Mário de Andrade*, Lasar Segall, 1927.



Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Lauro Cavalcanti, organizador do livro *Modernistas na repartição*, de 1993, faz o seguinte questionamento “Mas, afinal, o que foram fazer os ‘modernistas’ na repartição”? Em seguida, responde: “na implantação do ‘modernismo’ como dominante de uma política cultural, conseguem realizar o sonho de todo revolucionário: deter as rédeas da edificação do futuro e da reconstrução do passado ou, em outras palavras, escrever simultaneamente o mapa astral e a árvore genealógica do país” (CAVALCANTI, 1993, p. 23).

Castro & Soares (2018) apresentam um panorama das políticas públicas de museus e memória no Brasil, construindo quadros-síntese a partir de uma abordagem documental e bibliográfica. A seguir, apresenta-se um desses quadros-síntese, o qual expõe uma cronologia das principais mudanças ocorridas nos órgãos e instituições federais responsáveis por patrimônio, museus e memória no Brasil.

**Quadro 1:** Brasil: órgãos administrativos e instituições responsáveis por patrimônio, museus e memória.

<b>ANO</b>	<b>ÓRGÃO</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>
1930	Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública	Departamento Nacional de Ensino
1937	Ministério da Educação e Saúde	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1946	Ministério da Educação e Saúde	Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1953	Ministério da Educação e Cultura	Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1970	Ministério da Educação e Cultura	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1979	Ministério da Educação e Cultura	Fundação Pró Memória
1985	Ministério da Cultura	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1990	Secretaria da Cultura/ Presidência	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
1992	Ministério da Cultura	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
1994	Ministério da Cultura	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
2004	Ministério da Cultura	Criado o Departamento de Museus (DEMU) no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
2009	Ministério da Cultura	Instituto Brasileiro de Museus
13/05/2016	Secretaria de Cultura/ MEC	Instituto Brasileiro de Museus
23/05/2016	Ministério da Cultura	Instituto Brasileiro de Museus

Fonte: Castro & Soares (2018, p. 34).

Há atualizações importantes a serem feitas com relação ao quadro acima que, por sua vez, foi apresentado em artigo científico publicado em 2018. Ainda em 2018, houve uma proposta de extinção do Ibram que, felizmente, não se efetivou. Já em 2019, em função da reforma administrativa do governo recém empossado do Presidente Jair Messias Bolsonaro, o Ministério da Cultura é extinto e, desse modo, o Instituto Brasileiro de Museus passa a vincular-se ao Ministério do Turismo. Ao observarmos a cronologia exposta, notamos inconstâncias e descontinuidades que certamente acarretam instabilidade e prejuízos ao campo da cultura em nosso país.

Percebe-se que, ao longo dos anos e dos diferentes governos, o SPHAN passa por diversas mudanças, inclusive de nomenclatura. Atualmente, como vimos, denomina-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e também se encontra vinculado ao Ministério do Turismo. Com a Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009, o então Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) do Iphan é elevado à categoria de autarquia pública federal e, desse modo, cria-se o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), com autonomia administrativa e financeira. Entre suas finalidades, destaca-se a seguinte: “promover e assegurar a implementação de políticas públicas para o setor museológico, com vistas em contribuir para a organização, gestão e desenvolvimento de instituições museológicas e seus acervos” (BRASIL, 2009). Sendo assim, a partir de 2009, passam a integrar a estrutura regimental do Ibram as unidades museológicas federais que integravam o Iphan, incluindo o Museu Lasar Segall.

## CAPÍTULO 3

### MUSEU LASAR SEGALL: ESPAÇO CONCRETO, ESPAÇO SIMBÓLICO

O Museu Lasar Segall é forma, é materialidade que ocupa um espaço concreto na cidade. Sua tangibilidade e sua importância patrimonial, entretanto, resultam também de subjetividades, de memórias e símbolos intangíveis. O museu é um espaço humano onde a herança material e suas representações simbólicas encontram-se em constante processo de ressignificação mútua.

Ao tratar sobre o patrimônio e as cidades modernas, a Carta de Atenas, manifesto resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em 1933, na Grécia, trouxe importantes contribuições.

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano (CARTA DE ATENAS, 1933).

Compreende-se que estes “testemunhos preciosos” são rugosidades espaciais que manifestam, concreta e simbolicamente, diferentes momentos da “vida de uma cidade”. Com essa perspectiva, e também considerando os museus como rugosidades espaciais, acreditamos que o espaço museal é capaz de incorporar manifestações simbólicas em sua concreticidade.

Oliveira (2016) compreende que as rugosidades não se restringem aos elementos concretos, mas também alcançam a memória, bem como o plano simbólico do espaço, possibilitando uma percepção mais integrada e relacional. A realização da pesquisa de campo no Museu Lasar Segall possibilitou essa percepção mais integrada e relacional, teor deste terceiro capítulo.

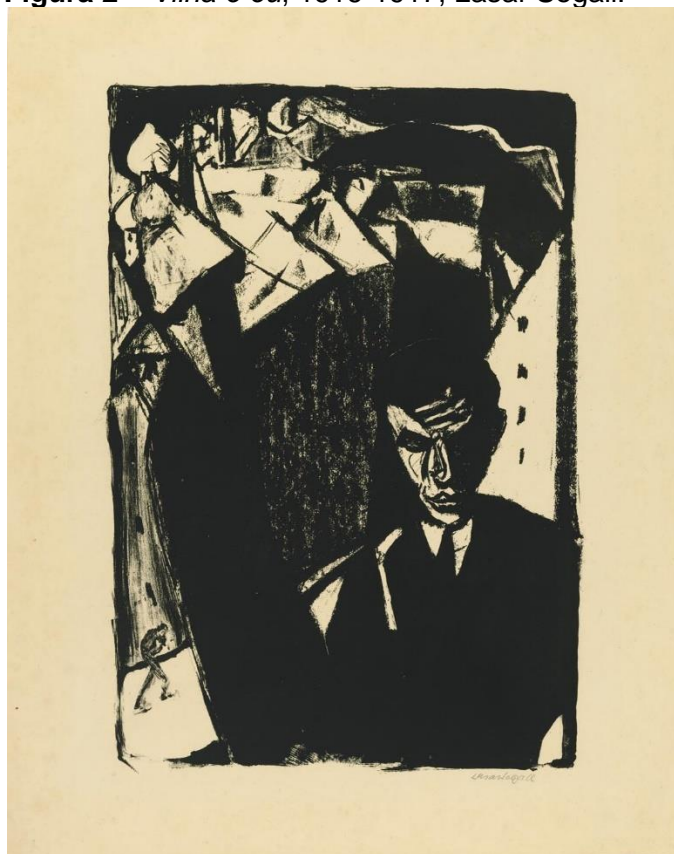
Ao longo deste capítulo, são expostas obras e fotografias de Lasar Segall que testemunham sobre sua vida e trajetória, além de trazerem aspectos importantes da realidade da época. O intuito de incluir algumas de suas obras neste trabalho traz um pouco do museu para dentro da pesquisa científica. Considera-se que, desta forma,

podemos sensibilizar nossas percepções estéticas, culturais e históricas ao longo da leitura.

### 3.1. Lasar Segall: um eterno caminhante

Nascido em 21 de julho de 1891, em Vilna, atual capital da Lituânia, então parte do Império Russo czarista, Lasar Segall foi o sexto filho de uma família lituano-judaica tradicional. Segundo Beccari, “Vilna era uma cidade tão judaica que os judeus a chamavam de ‘Jerusalém da Lituânia’ – era o centro da cultura judaica e da literatura ídiche” (BECCARI, 1984, p. 33). Beccari ressalta ainda que os judeus viviam limitados a um bairro da cidade que não era considerado um gueto por não haver muralhas, no entanto, no sentido social, era um gueto, uma vez que a comunidade judaica vivia fechada e sem grandes alternativas (BECCARI, 1984, p. 34).

**Figura 2** – *Vilna e eu*, 1916-1917, Lasar Segall.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

Em depoimento de 1972, Maurício Segall, filho de Lasar Segall, afirma o seguinte: “meu pai era um homem universal, embora ficasse dentro dele alguma coisa de judeu” (SEGALL, M., *APUD* BECARRI, 1984, p. 191). Nesse sentido, acredita-se que “o sentimento de ser judeu é uma das convicções mais arraigadas num ser humano que já se pode testemunhar” (BECARRI, 1984, p. 29).

**Figura 3** – *Rolo de Torá*, Lasar Segall, 1933.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

Abel Segall, pai de Lasar Segall, era *soifer*, isto é, um escriba da Torá<sup>8</sup>. Não por acaso, assume-se que o despertar artístico do jovem Lasar muito se relaciona à força da tradição judaica e à admiração pelo trabalho puro, sagrado e minucioso desenvolvido pelo seu pai nos rolos de pergaminho. Ainda muito jovem, em 1906,

---

8 [...] “rolos de pergaminho onde são escritos os textos sagrados do Velho Testamento, a bíblia dos judeus” (BECARRI, 1984, p. 35).

Lasar Segall se muda para a Alemanha a fim de se dedicar aos estudos artísticos. Lá, se identifica com o expressionismo alemão e se relaciona com outros artistas deste crescente movimento moderno, com os quais funda a Secessão de Dresden, em 1919.

**Figura 4** – Lasar Segall em seu ateliê de Dresden, Alemanha, 1919.



Fonte: Arquivo fotográfico Lasar Segall/MLS/Ibram.

Pressionado pelo antissemitismo que crescia no continente europeu, Lasar Segall muda-se para o Brasil em 1923 e logo se integra ao grupo dos jovens modernistas brasileiros, agentes da recente Semana de 22: Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Victor Brecheret, entre outros artistas de grande relevância. Em 1925 casa-se com Jenny Klabin e, em 1927, é naturalizado brasileiro. “Para Segall, o Brasil era a terra para onde já haviam ido três de seus irmãos, Luba, Oscar e Jacob, mas era também, como ele mesmo qualificou

em carta para Kandinsky<sup>9</sup>, de 22 de abril de 1939, ‘talvez o único ambiente onde podia ainda respirar livremente’” (STIGGER, 2013, p. 23).

Stigger (2013) afirma que, ao se mudar para o Brasil, Segall se deslumbra pelas cores vivas que encontra no país e, dessa forma, suas telas são tomadas pela tropicalidade. No entanto, a autora frisa que a vivacidade das cores não se traduz necessariamente em alegria, uma vez que a preocupação social acompanha o artista também nesta fase de sua obra, na qual o negro é frequentemente retratado.

**Figura 5** – *Menino com Lagartixas*, Lasar Segall, 1924.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

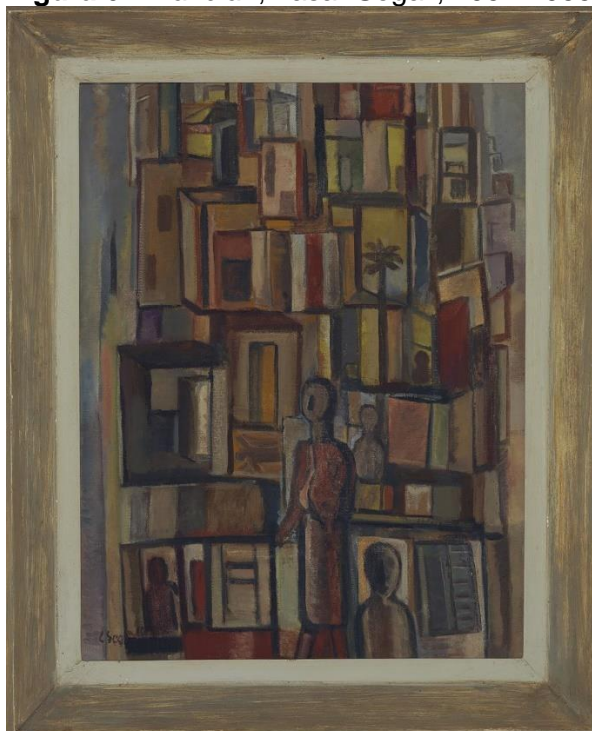
---

9 Artista plástico russo e amigo de Lasar Segall.



Ainda que a análise da biografia de Lasar Segall seja breve, por não se tratar do objeto central dessa pesquisa, não é difícil notar que a vida do artista foi marcada pelo exílio e pelo deslocamento. Considerava-se “sem pátria” e, por isso, segundo Stigger (2013) tinha um “olhar à margem” que possibilitava um modo de “olhar a margem” que fica evidente em sua obra. A preocupação social parece estar sempre presente nos principais temas tratados em suas obras: os emigrantes, a pobreza, os horrores da guerra, os negros, as prostitutas etc. A seguir, uma obra retratando uma favela, o que demonstra algo desse “olhar à margem” do artista.

**Figura 6** – *Favela I*, Lasar Segall, 1954-1955.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

Mattos nos recorda que ser um artista de vanguarda no início do século XX “significava possuir uma alta dose de idealismo e de convicção no poder transformador e revolucionário de sua obra, significava rebelar-se contra uma arte puramente decorativa e submissa aos prazeres da burguesia” (MATTOS, 2000, p. 6). A partir dessa ótica, podemos compreender um pouco do engajamento político e social expresso na obra de Lasar Segall.

*Navio de Emigrantes* é a maior tela produzida por Segall e também pode ser contemplada na exposição de longa duração do Museu. A obra retrata mais de 150 personagens amontoados no convés de um navio e tem o intuito de mostrar a miséria

dos refugiados. Segundo Stigger (2013, p. 80), Oswald de Andrade a definiu como “maravilha emocional e política”.

**Figura 7** – *Navio de Emigrantes*, Lasar Segall, 1939 - 1941.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

Stigger (2013) afirma que a obra *Eternos Caminhantes*, após exibição em Dresden (Alemanha), no ano de 1919, tornou-se a primeira obra de Segall a fazer parte de um museu público: o Museu Municipal da cidade. Lamentavelmente, com a ascensão do nazismo, a obra, que simboliza a diáspora, é retirada do acervo do museu em 1933 e, mais tarde, incluída, ao lado de outras obras do artista, na exposição *Arte Degenerada*<sup>10</sup>, realizada em 1937 na cidade de Munique, na Alemanha. A difamação da arte moderna foi parte importante da propaganda nazista e a mostra *Arte Degenerada* exibiu obras confiscadas de diversos artistas como, por exemplo, Henri Matisse, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Otto Dix e Pablo Picasso.

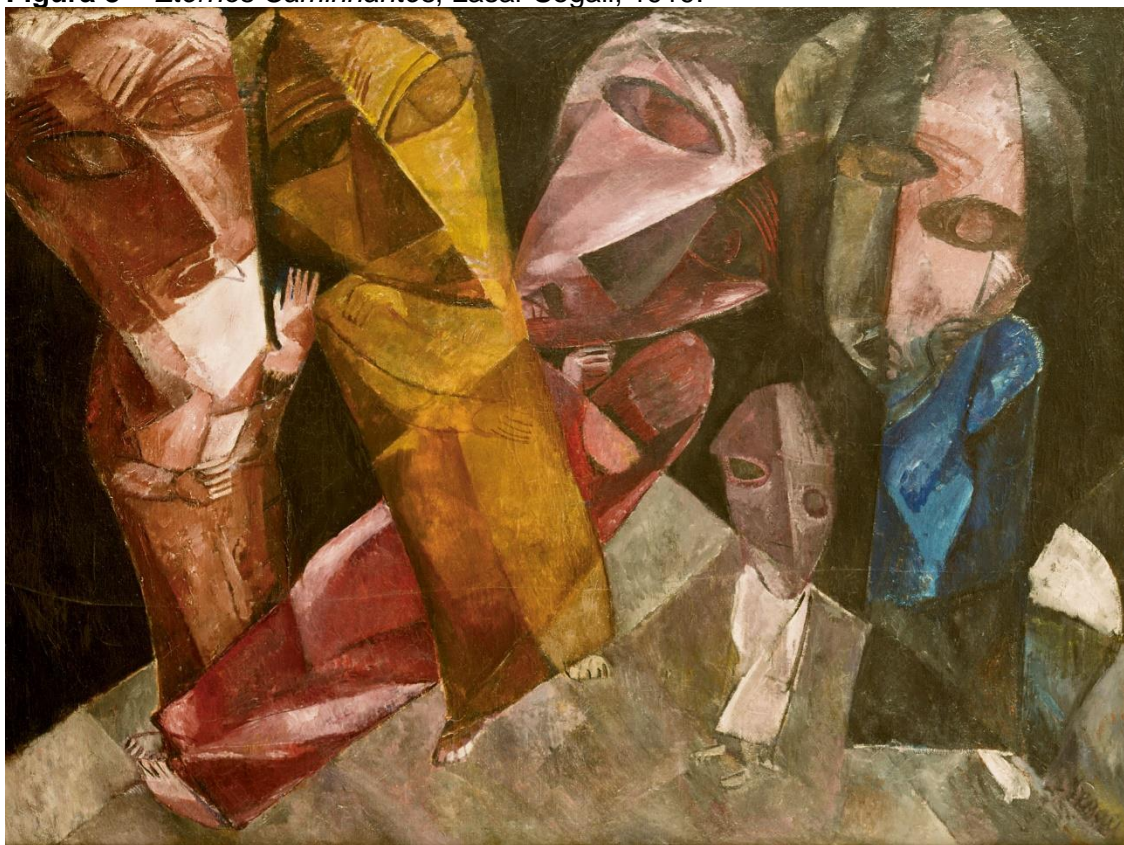
---

<sup>10</sup> A mostra *Arte Degenerada* é considerada um símbolo da propaganda nazista contra a arte moderna. É sabido que Adolf Hitler considerava a arte moderna uma doença.

Ao discorrer sobre a afinidade existente entre o Expressionismo e o judaísmo, Mattos (2000) analisa textos escritos por Lasar Segall, onde o artista afirma acreditar que os judeus estabelecem mais facilmente uma relação com a arte expressiva. No entanto, Mattos afirma que “um quadro como ‘Eternos Caminhantes’ não deve ser entendido como a caracterização do destino específico do povo judeu, mas como a representação de uma ‘experiência universal de perseguição’, vivenciada por inúmeros povos em diferentes contextos culturais” (MATTOS, 2000, p. 116). Tal entendimento está de acordo com a postura fundamentalmente internacionalista de Segall, que procurava expressar valores universais em sua arte.

A obra *Eternos Caminhantes* foi resgatada décadas mais tarde por esforço da família Segall, após a morte do artista, e hoje encontra-se exposta no Museu Lasar Segall. O quadro é um testemunho do expressionismo, do movimento modernista, dos horrores do nazismo, da vida e obra de Segall, entre tantos outros símbolos que carrega.

**Figura 8** – *Eternos Caminhantes*, Lasar Segall, 1919.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

### **3.2. Museu, patrimônio e memória: uma rugosidade espacial do modernismo brasileiro**

O Museu Lasar Segall integra a estrutura regimental do Ibram, conforme dispõe o inciso XVI, Artigo 7º, da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que dispõe sobre a criação do Instituto Brasileiro de Museus. Localizado na Vila Mariana, zona centro-sul de São Paulo, o museu funciona na casa onde o artista viveu e também onde funcionava seu ateliê. O projeto do edifício é de autoria do arquiteto ucraniano, e concunhado de Lasar Segall, Gregori Warchavchik, conhecido pela vanguarda da arquitetura modernista no Brasil. Casados com as irmãs Jenny e Mina Klabin, ambos eram de origem judaica e haviam encontrado no Brasil um refúgio contra o crescente antissemitismo perpetrado pelo nazismo.

José Lira, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, considera Gregori Warchavchik como “o elo fundamental entre arquitetura e modernismo no Brasil” (LIRA, 2007, p. 1). A Casa Modernista, localizada à Rua Santa Cruz, Vila Mariana, projetada por Warchavchik para ser sua casa, data de 1927 e é considerada a primeira residência modernista do país. Fonseca (2017) nos recorda que Warchavchik “teve que recorrer a um subterfúgio para ter seu projeto aprovado: após apresentar um desenho de acordo com o código de fachadas da prefeitura, alegou posteriormente falta de recursos para concluir a obra, deixando a fachada retilínea e nua, como fora sua intenção” (p. 87).

A Casa Modernista encontra-se a alguns metros do Museu Lasar Segall e também foi tombada pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), órgão municipal de preservação do patrimônio da cidade de São Paulo, bem como pelo Iphan, na esfera federal.

**Figura 9** – Fachada da Casa Modernista, 1930.



Fonte: Arquivo fotográfico Lasar Segall/MLS/Ibram.

Em autobiografia, Lucio Costa (1995), arquiteto e urbanista responsável pelo projeto do Plano Piloto de Brasília, relata ter formado, nos anos 30 do século XX, uma firma construtora em sociedade com Warchavchik, por quem Costa tinha grande estima e admiração: “Gregori Warchavchik, grande coração, personalidade inconfundível – marcou uma época” (COSTA, 1995, p. 72). É importante reconhecer a obra de Warchavchik como precursora do modernismo no Brasil.

**Figura 10** – Fachada do Museu Lasar Segall.



Fonte: Acervo pessoal da autora, dezembro/2019.

Maurício Freeman Klabin, sogro de Lasar Segall e Gregori Warchavchik, também de origem judaico-lituana, chega ao Brasil em 1889 em busca de oportunidades, uma vez que a comunidade judaica já vinha sofrendo represálias no continente europeu àquela época. Klabin desembarca no Porto de Santos, em São Paulo, e em pouco tempo torna-se proprietário da própria empresa, no ramo gráfico. Com o tempo, os negócios prosperam e Klabin decide ampliar a empresa com a participação de familiares. O grupo torna-se um importante empreendimento no Brasil e, até mesmo, na América Latina, notadamente na produção de celulose e no mercado imobiliário paulistano. Na foto a seguir, observamos Lasar Segall no canto esquerdo, sentado ao lado de sua esposa, Jenny Klabin. Em pé, vestindo terno de cor clara, vemos Warchavchik.

**Figura 11** – Família Klabin.



Fonte: Arquivo fotográfico Lasar Segall/MLS/Ibram.

Compreender, mesmo que de forma preliminar, o poder imobiliário e financeiro da família Klabin é um importante passo para se compreender o espaço concreto onde se localiza o Museu Lasar Segall na cidade de São Paulo. É certo que a questão

territorial e imobiliária nos parece mais objetiva e palpável, no entanto, não devemos menosprezar o espaço simbólico ocupado pelo Museu em sua existência histórica.

Monastirsky (2009) ressalta que os lugares apresentam “sedimentação histórica” e, desse modo, memórias, compreendendo que a diferença fundamental “é que a memória de cada lugar pode ser mais ou menos privilegiada, enfatizada, considerada” [...] (MONASTIRSKY, 2009, p. 330). É nesse sentido que ponderamos como fundamental o entendimento do privilégio da família Klabin na capital paulistana.

Em documento<sup>11</sup> datado de 03 de outubro de 1934, o escritório de contabilidade *Godofredo Handley & Co*, contratado pela família Klabin, apresenta um parecer sobre a situação da empresa administrada pela família, denominada *Viúva e Filhos de Maurício F. Klabin*. O documento deixa claro o poder imobiliário exercido pela família na cidade de São Paulo àquela época. Destaca-se o trecho a seguir, sem correções ortográficas (grifo nosso):

Comercialmente fallando, a organização existente é esplendida, não podendo ser mais efficaz para conseguir o seu fim, que é de vender muito e a bom preço. Isto se demonstra aliás pelos optimos resultados obtidos. É voz corrente na praça que o Escritorio Klabin-Warchawchik faz pelo menos metade de todas as vendas de lotes de terrenos em S. Paulo. Isto me foi confirmado por um outro vendedor de lotes, o Sr. Laves, coproprietário da Villa Valparaiso, perto de S. Bernardo, e portanto insuspeito no caso. Este senhor me declarou que as vendas são practicamente nullas, porque todos os possíveis compradores (que no caso seriam operários, pequenos empregados e outras pessoas de recursos limitados) estavam preferindo o Alto do Ypiranga para terem as vantagens offerecidas por Klabin, taes como o fornecimento grátis de uma parte dos tijollos, o financiamento de uma outra parte dos materiais necessários para a construcção, e as outras facilidades (bons meios de communicação, luz, etc.) (GODOFREDO HANDLEY & CO, 1934, pp. 1 e 2).

---

11 Cópia digitalizada do documento completo encontra-se anexa para consulta.

**Figura 12** – Peça publicitária da empresa *Viúva e Filhos de Maurício F. Klabin*.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

Em princípio, o museu não chama muita atenção e não apresenta uma arquitetura exuberante que nos salte aos olhos; também não está entre os museus mais visitados da cidade e nem faz parte dos roteiros turísticos mais corriqueiros. No entanto, se dedicarmos alguns minutos ao MLS, não será difícil notar que este espaço guarda memórias, histórias e simbologias inestimáveis, não somente da Vila Mariana e da cidade de São Paulo, mas do Brasil e do mundo. Trata-se de uma rugosidade espacial que preserva em sua existência a história de vida de um artista e seu cotidiano familiar, mas também testemunha distintos momentos e realidades. Ao dissertar sobre lugares de memória na metrópole paulistana, Scifoni (2013) reflete:

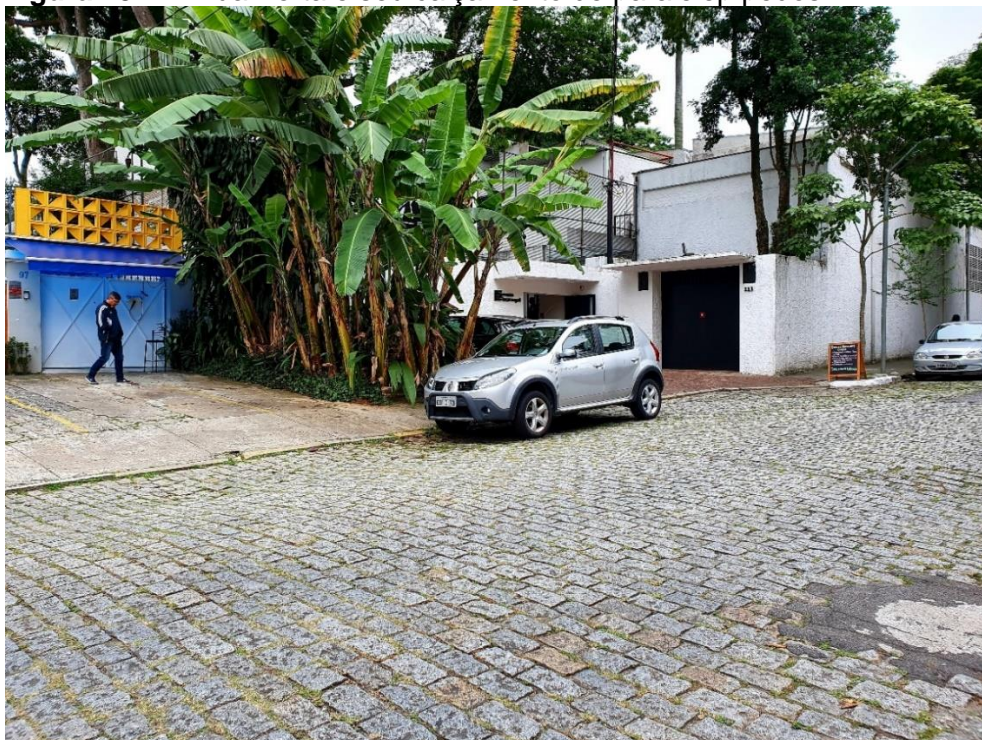
Como dimensão concreta e real do espaço geográfico, o lugar é produto de uma construção social cotidiana, que se dá ao mesmo tempo em que a sociedade reproduz sua existência, relações sociais, cultura, valores e a própria história humana. [...] O lugar guarda a dimensão do vivido e da vida cotidiana e, portanto, nele se formam os laços de uma identidade espacial, o sentido dado por se reconhecer naquele lugar [...] (SCIFONI, 2013, p. 101).

Estar no Museu Lasar Segall é como estar em um oásis em meio à metrópole. Sua arquitetura, seus jardins e até mesmo a Rua Berta, onde o museu se localiza, de certa forma fazem com que nos sintamos isolados dos efeitos urbanos da cidade de São Paulo, num clima intimista e de vizinhança. É um espaço incomum de vivência e convivência que se encontra a poucos minutos da movimentada Avenida Paulista e



parece realmente testemunhar outros tempos. A própria Rua Berta, com seu calçamento de paralelepípedos, e a Vila Modernista<sup>12</sup> que se encontra em frente ao Museu nos remetem a meados do século XX e inevitavelmente a uma cidade muito diferente da atual metrópole paulistana. Sobre este aspecto, Nora acredita que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 2012, p. 9).

**Figura 13** – A Rua Berta e seu calçamento de paralelepípedos.



Fonte: Acervo pessoal da autora, dezembro/2019.

Santos entende que “as rugosidades, vistas individualmente ou nos seus padrões, revelam combinações que eram as únicas possíveis em um tempo e lugar dados” (SANTOS, 2002b, p. 140). Com essa perspectiva, podemos considerar que o MLS revela, a partir de sua arquitetura e localização, combinações únicas que evidenciam o momento em que o movimento modernista ascende no cenário nacional, também um momento determinante no desenvolvimento urbano das cidades brasileiras, notadamente da metrópole paulistana.

Considerando que os equipamentos patrimoniais urbanos são testemunhos materiais importantes, tanto pelo que representam para a sociedade, como do ponto de vista da ocupação e da permanência

---

12 A Vila Modernista, construída em 1929, é uma vila de casinhas geminadas, mais um projeto pioneiro de Gregori Warchavchik.

significativa no espaço da cidade é imprescindível que o direito à memória seja preservado e que se efetivem ações específicas que considerem e legitimem esses “lugares distintos” (MONASTIRSKY, 2009, p. 332).

Lima (2014) afirma que o Museu Lasar Segall foi inicialmente idealizado por Jenny Klabin Segall, viúva de Lasar Segall (que faleceu em 1957), e inaugurado em 1967 por seus filhos Maurício e Oscar K. Segall, pouco tempo após o falecimento da mãe. Em seu livro *Controvérsias e Dissonâncias*, Maurício Segall, que foi dirigente do museu por mais de 30 anos, afirma que, desde sua inauguração, o museu se transformou em uma eclética Casa de Cultura, onde a função museológica convive com o fazer cultural dos frequentadores (SEGALL, M., 2001, p. 61).

**Figura 14** – *Família do Pintor*, Lasar Segall, 1931.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall/Ibram.

**Figura 15** – Lasar Segall ao lado de sua esposa, Jenny, e seus filhos, Oscar e Maurício, 1940.



Fonte: Arquivo fotográfico Lasar Segall/MLS/Ibram.

Em 1985, o MLS foi incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM) através da Escritura Pública de Incorporação do Museu Lasar Segall à Fundação Nacional Pró-Memória e outras avenças, documento fundamental à preservação da autonomia institucional do museu, que passa da esfera privada à esfera pública.

A Resolução número 15 do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), de 2016, dispõe sobre o tombamento do Museu Lasar Segall, considerando sua importância arquitetônica e a significância histórica dessa edificação para a população.

**Figura 16** – Jardim e café no Museu Lasar Segall.



Fonte: Acervo pessoal da autora, dezembro/2019.

Ressalta-se, ainda, o Tombamento Definitivo da Coleção Lasar Segall, em que o acervo que compõe a coleção do museu foi inscrito no Livro do Tombo das Belas Artes em 2015. Outra importante conquista para a valorização do museu e merecido reconhecimento da relevância de seu acervo.

**Figura 17** – Parte da exposição permanente do Museu Lasar Segall.



Fonte: Acervo pessoal da autora, dezembro/2019.

O Museu Lasar Segall, enquanto rugosidade espacial, pode ser entendido como um espaço residual na metrópole. Foi modelado pelo tempo, numa relação mutualista com a cultura e com a cidade. O museu expressa o estável e o volátil; o ornamental e o funcional; o local e o global; o patrimônio e a inovação; o histórico e o contemporâneo; a memória e o esquecimento. O museu é concreto e também é simbólico, é um espaço essencialmente humano.

A memória traz sentido ao espaço construído na constituição da rugosidade espacial que se manifesta no Museu Lasar Segall. O museu revela em sua essência a arte e a estética modernista, traduzindo-se em um espaço de vanguarda na cidade de São Paulo e no Brasil. Suas manifestações concretas e elementos constitutivos ganham vida a partir de subjetividades memoráveis que transcendem a dimensão temporal. O MLS representa, assim, “o tempo cristalizado em formas” (SANTOS, 2002b, p. 140).

Diante do exposto e utilizando-se da noção de rugosidade espacial como representação do espaço museal, consideramos como fundamental o papel exercido pela memória na mediação entre a rugosidade espacial expressa pelo Museu Lasar Segall e o processo de patrimonialização deste espaço museal. A memória é condutora de símbolos e significados no espaço museal, sem os quais o espaço

concreto não teria relevância patrimonial e seria mais um resíduo na grande metrópole. A patrimonialização, por sua vez, transforma a memória familiar em memória coletiva: a vida do artista passa a integrar uma narrativa muito maior, que expressa a amplitude de um momento no mundo. “O momento se cristaliza em memória, como diria Lefebvre” (SANTOS, 2002a, p. 173).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar o caminho percorrido para o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, nota-se que o diálogo entre a Geografia e a Museologia promove uma troca abundante de conhecimentos e possibilita novas percepções. Para além do debate em torno dos conceitos de rugosidade espacial, memória e patrimônio, a realização da pesquisa de campo no Museu Lasar Segall contribuiu para uma visão empírica que trouxe mais densidade às análises.

Sabemos que o uso é um dos fatores que mais contribuem para a manutenção de edifícios históricos e para legitimar a patrimonialização destes espaços. Para os museus é um desafio conciliar a transmissão da herança, a valorização da memória e o desenvolvimento de suas funções na sociedade contemporânea. O museu deve conviver de forma harmônica com a tradição e o atual, num processo constante de (re)criação que rompe barreiras do tempo na prática cultural. Como bem nos explica Milton Santos ao tratar sobre as rugosidades espaciais: “a prática depositada nas coisas, tornada condição para novas práticas” (SANTOS, 2002b, p. 140).

Vimos que, com a chegada do século XX, a Vila Mariana foi tomando características modernistas de vanguarda no Brasil, exercendo um papel crucial na transformação do espaço urbano da cidade de São Paulo. O Museu Lasar Segall apresenta uma combinação única de elementos constitutivos que testemunham um momento da história da cidade e do mundo a partir da vida e obra de um artista, bem como de suas características arquitetônicas pioneiras, além do lugar que ocupa na capital paulista.

Os museus constroem pontes entre o passado e o futuro, entre o individual e o coletivo, entre o local e o global. As relações entre o museu e a sociedade estão em permanente movimento: entendemos que o espaço museal expressa determinada estrutura social e sua dimensão temporal. A compreensão dos museus como rugosidades espaciais nos possibilita uma perspectiva original sobre espaços humanos de relevância patrimonial. O espaço museal, testemunho de um momento, manifesta sua natureza humana pela memória, que traz sentido ao patrimônio. Assim, observa-se o papel fundamental exercido pela memória na mediação entre as rugosidades espaciais e a patrimonialização do espaço museal.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Revista Território**, Rio de Janeiro, ano III, n. 4, 1998. Disponível em <<https://www.unifal-mg.edu.br/geres/files/Sobre%20a%20memoria%20das%20cidades.pdf>>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, 2012. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>>. Acesso em: 19 de março de 2021.
- BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. **Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro-DF, 06 de dezembro de 1937. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm)>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.
- BRASIL. **Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 15 de janeiro de 2009. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm)>. Acesso em: 30 de out. de 2018.
- BRASIL. **Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009**. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, cria 425 cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores – DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília-DF, 15 de janeiro de 2009. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2009/lei/11906.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/11906.htm)>. Acesso em: 12 de fev. de 2020.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CARTA DE ATENAS. **Assembleia do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna**, 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>>. Acesso em: 24 de jul. de 2019.
- CASTRO, Fernanda Santana Rabello & SOARES, Ozias de Jesus. Políticas públicas: garantia do direito à cultura e à memória. **Mouseion: Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle**, Canoas, n. 30, ago. de 2018, pp. 29-42. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/4754/pdf>>. Acesso em: 20 de ago. de 2021.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.



- CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. 1 ed. Chapecó: Editora Argos, 2006.
- \_\_\_\_\_. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v.19, n.19, june 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>>. Acesso em: 30 de outubro de 2018.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 5 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- COSTA, Everaldo Batista & SCARLATO, Francisco Capuano. **Geografia e patrimônio urbano: questão metodológica**. **Revista Espaço e Geografia**, Brasília, v. 16, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.lsie.unb.br/espacoegeografia/index.php/espacoegeografia/article/viewFile/260/205>>. Acesso em: 04 de dezembro de 2017.
- COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- FIGUEIREDO, Lauro Cesar. Perspectivas de análise geográfica do patrimônio cultural: algumas reflexões. **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 17, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/8739/pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetórias da política federal de preservação no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.
- GODOFREDO HANDLEY & CO. **Viuva e Filhos de Mauricio F. Klabin**. Documento contábil. São Paulo, out. 1934.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, pp. 21 – 29.
- ICOM. **Declaração de Santiago do Chile**. Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972. Disponível em: <<https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/05/declaracao-icom-unesco-santiago-do-chile-1972.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2020.
- JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Ponteiro, 2016.
- LIMA, Paulo José Nascimento. **Plano museológico: questões e proposições a partir do estudo de caso do Museu Lasar Segall**. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo. 146 p. São Paulo, 2014.
- LIRA, José Tavares Correia de. Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917 – 1927. **Novos estudos CEBRAP**, n. 78, 2007. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000200013&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000200013&script=sci_arttext)>. Acesso em: 12 maio. 2021.
- MATTOS, Claudia Valladão de. **Lasar Segall: expressionismo e judaísmo**. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- MONASTIRSKY, Leonel Brizolla. Espaço urbano: memória social e patrimônio cultural. **Terra Plural**, Ponta Grossa, v.3, n.2, 2009. Disponível em:

- <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tp/article/view/1193/1327>>. Acesso em 15 de outubro de 2018.
- NASCIMENTO, Flávia Brito & SCIFONI, Simone. A paisagem cultural como novo paradigma para a proteção: a experiência do Vale do Ribeira – SP. **Revista CPC**, São Paulo, n.10, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15660/17234>>. Acesso em: 04 dez. 2017.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. (Trad.: KHOURY AUN, Y.). **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, 10. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. 2012 [1993]. Traduzido do original: Les lieux de mémoire. / La République, França; Editor Gallimard: Paris, França, 1984; pp. 7 – 28.
- OLIVEIRA, Almir Félix Batista. O IPHAN e o seu papel na construção/ampliação do conceito de patrimônio histórico/cultural no Brasil. **Cadernos do CEOM**, Ano 21, n. 29, 2008.
- OLIVEIRA, Rafael Fabrício. **De aldeamento jesuítico a periferia metropolitana: Carapicuíba/SP como rugosidade patrimonial**. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade de Brasília. 378 p. Brasília, 2016.
- \_\_\_\_\_. Rugosidade: conceito geográfico para pensar o patrimônio cultural. In: *Encontro Nacional de Geógrafos (ENG)*, 18, 2016, São Luís. **Anais eletrônicos...** São Luís: 2016. Disponível em: <[http://www.eng2016.agb.org.br/resources/anais/7/1468279067\\_ARQUIVO\\_Tex toFinalEng2016\\_RAFAEL\\_OLIVEIRA.pdf](http://www.eng2016.agb.org.br/resources/anais/7/1468279067_ARQUIVO_Tex%20toFinalEng2016_RAFAEL_OLIVEIRA.pdf)>. Acesso em 24 de setembro de 2018.
- RUDIO, Franz Victor. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002a.
- \_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002b.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. **Revista Cadernos de Sociomuseologia**, Portugal, v.18, n. 18, 2002.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.
- SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15 – 30, jan.-abr. 2012.
- SCIFONI, Simone. **Lugares de memória operária na metrópole paulistana**. São Paulo. 2013.
- SEGALL, Maurício Klabin. **Controvérsias e dissonâncias**. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. **30 anos à frente do Museu Lasar Segall**. 1 ed. São Paulo: BC Gráfica, 2001.

STIGGER, Verônica. **Lasar Segall**. 1 ed. São Paulo: Folha de S. Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

STRÁNSKY, Zbynek. **Sobre o tema Museologia: ciência ou apenas trabalho prático?** 1980 (tradução: T. Scheiner). 2008.

TRINDADE, Debora Hoth. Contribuições da Geografia Cultural para estudos sobre o patrimônio cultural. In: *Congresso de arquitetura, turismo e sustentabilidade*, 3, 2016, Cataguases. **Anais eletrônicos...** Cataguases: 2016. Disponível em: <[http://www.catscataguases.com.br/dvd\\_2016/pdf/eixo4\\_021.pdf](http://www.catscataguases.com.br/dvd_2016/pdf/eixo4_021.pdf)>. Acesso em: 04 dez. 2017.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2012.

\_\_\_\_\_. O museu comunitário como processo continuado. **Revista Cadernos do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina**, Unocachepó, v. 27, n. 41, p. 25 – 35, dez. 2014. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

## ANEXO A: Documento contábil sobre a empresa *Viúva e Filhos de Maurício F. Klabin*

ALS 07785-1/7

**GODOFREDO HANDLEY & CO.**  
PERITOS EM CONTABILIDADE MODERNA

ORGANISADORES DE SYSTEMAS DE CONTROLE, ESTATISTICA E CONTABILIDADE ANALYTICA  
PARA EMPREZAS COMMERCIAES, FABRICAS, BANCOS, REPARTIÇÕES PUBLICAS, ETC.  
METHODOS RACIONAES DE ESCRITURAÇÃO MECHANICA OU MANUAL — DIARIOS-COPIADORES, LIVROS SYSTEMATICOS  
E RAZÕES ANALYTICOS EM CARTÕES OU FOLHAS SOLTAS — BALANÇOS GERAES, MENSAES OU SEMANAES  
REVISÕES E EXAMES PERICIAES — PARECERES E RELATORIOS PARA FINS FINANCEIROS

~~XXXXXXXXXX~~ TELEPHONE ~~XXXX~~ 2-3197 & 5-6200  
SÃO PAULO Praça do Patriarcha 9-A

3 de Outubro de 1934.

Viuva e Filhos de Maurício F. Klabin,  
São Paulo.

O Sr. Gregori Warchawchik communicou-nos que alguns membros da Familia Klabin estão se impacientando com a demora do serviço de organização que estamos realizando nesse escriptorio, desejando saber quando o concluiremos.

Em nossa carta de 1º de Junho diziamos que "pensamos terminar o serviço em 3 a 4 mezes", mas dissemos também que não podiamos preestabelecer um prazo exacto.

De facto cremos que nenhum perito em contabilidade conscio de suas responsabilidades assumirá um compromisso dessa natureza. O tempo necessario para um serviço de reorganização depende em grande parte de condições imprevisiveis no inicio e além disso inteiramente independentes da vontade do perito. Seria o mesmo que exigir de um medico consciencioso, no inicio ou no decurso do tratamento, uma garantia quanto ao dia em que o paciente estará curado.

Temos porém muito prazer em relatar a Vs. Ss. o que já se fez de 1º de Junho até esta data, e como vae progredindo o serviço; ao mesmo tempo vamos dar as explicações sobre as difficuldades encontradas, que estão causando uma demora bem além do prazo tentativamente previsto.

Secção de Vendas de Terrenos:

Commercialmente fallando, a organização existente é esplendida, não podendo ser mais efficaz para conseguir o seu fim, que é de vender muito e a bom preço. Isto se demonstra aliás pelos optimos resultados obtidos. É voz corrente na praça que o Escriptorio Klabin-Warchawchik faz pelo menos metade de todas as vendas de lotes de terrenos em S. Paulo. Isto me foi confirmado por um outro vendedor de lotes, o Sr. Laves, coproprietario da Villa Valparaíso, perto de S. Bernardo, e portanto insuspeito

Vinte Annos de Experiencia como Organizadores no Brasil e na America do Norte

GODOFREDO HANDLEY & Co.  
PERITOS EM CONTABILIDADE  
SÃO PAULO

- 2 -

no caso. Este senhor me declarou que as suas vendas são practicamente nullas, porque todos os possiveis compradores (que no caso seriam operarios, pequenos empregados e outras pessoas de recursos limitados) estavam preferindo o Alto do Ypiranga para terem as vantagens offerecidas por Klabin, taes como o fornecimento gratis de uma parte dos tijollos, o financiamento de uma outra parte dos materiaes necessarios para a construcção, e as outras facilidades (bons meios de communicacão, luz, etc.)

Do ponto de vista contabilistico e administrativo a organisação existente era bastante falha, tendo necessidade urgente de ser reformada a tempo. Foi exactamente porisso que Vs. Ss. nos chamaram, e só cumprimos uma obrigação se aqui lhes relatamos o que foi feito nesses primeiros quatro mezes no sentido de melhorar o systema de controle e contabilidade.

Fichas de Prestamistas:

As fichas em uso eram, como todos sabem, bastante incompletas, e foram porisso substituidas por um novo modelo que começou a ser usado a partir de meados de Julho. Os estudos preliminares que foram necessarios para determinar a forma das novas fichas occuparam uma boa parte do mez de Junho, porque estavamos ao mesmo tempo occupados em reconstituir as contas particulares por meio de uma devassa dos livros velhos do Escriptorio e da Ceramica, cujo estado é francamente labyrintico.

do contractos já  
prestamistas

Ao mesmo tempo que os contractos novos são registrados nas fichas do modelo novo, havia também a necessidade de substituir as fichas do modelo antigo por fichas do modelo novo. Este serviço ainda não está totalmente concluido, primeiro porque o trabalho material da confecção das fichas novas por si só já consome muito tempo, e segundo porque um grande numero de fichas estava errado. Foi necessario conferir todas as fichas dos contractos em vigor com as segundas vias dos contractos, para esclarecer as inumeras differenças encontradas. Estas differenças provinham de modificações feitas posteriormente nos contractos, mas que não chegavam ao conhecimento do encarregado das fichas; e da falta do lançamento de cobranças feitas pela caixa nos cartões dos prestamistas. Estas ultimas differenças eram particularmente numerosas, porque antigamente o lançamento das cobranças se fazia nas fichas unicamente á mão dos respectivos creditos nas segundas vias dos contractos, sem que estes se conferiam contra a caixa. Bastava porisso que uma segunda via de contracto fosse retirada da pilha dos contractos dos quaes se receberam prestações no dia anterior para que a respectiva cobrança não se registrasse na ficha do prestamista. Também teria sido possivel a Caixa, se quizesse ser deshonesto,

GODOFREDO HANDLEY & Co.  
PERITOS EM CONTABILIDADE  
SÃO PAULO

- 3 -

creditar as prestações recebidas na segunda via do contracto sem dar entrada no livro caixa. Desfalques deste genero não se teriam descoberto porque faltava a indispensavel conferencia entre o livro caixa, segunda via do contracto, e ficha do prestamista.

Pelo systema iniciadã em 1º de Setembro, esta conferencia se faz diariamente, e obrigatoriamente, pelo controle das cobranças por meio da Caixa "P", de maneira que os saldos das fichas agora correspondem com o saldo do razão.

Fichas de Comissões:

Antigamente o total da comissão a pagar sobre um contracto, sujeito ao recebimento das primeiras 21 prestações, era registrado numa papeleta grudada no verso da segunda via do contracto. A contabilidade não fazia nenhum lançamento desta obrigação passiva eventual, embora lançasse o valor do contracto no ~~px~~ activo como exigibilidade certa. O pagamento das comissões era registrado na papeleta de accordo com as cobranças constantes da segunda via do contracto (que não se conferiam com o livro caixa, como já mostramos). A liquidação das comissões devidas se fazia quinzenalmente pela caixa, sendo o total pago debitado summariamente a "Despezas Geraes".

Em primeiro logar essas comissões não são "despezas geraes", e sim despesas especificas, forçadamente ligadas aos contractos a que se referem; são uma diminuição do liquido a apurar na liquidação de cada contracto. Em segundo logar deve-se saber a somma das comissões ainda a pagar eventualmente, sujeito ao eventual recebimento das respectivas prestações; pois o liquido recebivel compõe-se do saldo a receber do prestamista menos o saldo das comissões a pagar. Por ultimo era necessario que tanto o credito da comissão total, como também ~~as~~ pagamentos parcellados das quotas da mesma, fossem devidamente controlados pela contabilidade, a par com os valores dos contractos e os recebimentos das prestações.

Para este fim instituimos as novas Fichas de Comissões, contendo todos os ~~etalhes~~etalhes necessarios, e que funcionam juntamente com as Fichas dos Prestamistas nas gavetas "Kardex". Já estão escriptas todas as fichas, com os seus saldos em dia, mas falta ainda completar o movimento atrasado, serviço este feito ao ~~mesmo~~ mesmo tempo que se substituem as fichas de prestamistas do modelo antigo.

Registros de Contractos, Modificações, Anulações, Liquidações, e Escripturas Definitivas:

Os registros existentes davam apenas os dados incompletos dos contractos novos que se faziam; não existiam registros para todo o movimento posterior referente aos contractos. Quando havia uma modificação ou transferencia raspava-se no registro o valor original e escrevia-se por cima o valor novo; anulações e liquidações annotavam-se no ~~registro~~ registro sem indicação da

GODOFREDO HANDLEY & Co.  
PERITOS EM CONTABILIDADE  
SÃO PAULO

data ou de outros pormenores. Para as escripturas definitivas não havia nenhum registro chronologico. Todas estas annotações eram feitas na segunda via do contracto, devendo também ser feitas nas fichas dos prestamistas. Isto entretanto muitas das vezes não se fazia, porque a segunda via do contracto não chegava á mesa do encarregado das fichas por ser <sup>o necessário</sup> para outro fim, e depois o assumpto cahia em esquecimento. O mesmo se dava quanto aos lançamentos na contabilidade, que se faziam ou não, conforme se alguém se lembrava ou não de dar as necessarias indicações ao guarda-livros.

Já estão em funcionamento, desde 1º de Setembro, os novos registros de "Contractos Feitos", "Modificações de Contractos", "Anulações de Contractos", e "Liquidações de Contractos", faltando ainda os Registros de "Escturas Definitivas", que não são immediatamente necessarios para a contabilidade e que porisso se farão quando houver mais tempo. Agora qualquer acontecimento referente a um contracto se registra em boa ordem nesses livros, passando dahi para as fichas dos prestamistas e as fichas de comissões, de modo <sup>que</sup> está assegurada a concordancia absoluta entre as segundas vias dos contractos, as fichas de prestamistas e comissões, e a contabilidade.

#### Fichas de Lotes:

Estão sendo impressos os novos cartões ou fichas para o controle dos lotes individuaes. Hoje, para se saber se um lote está vago ou não, tem-se de recorrer á planta, para depois collectar todas as demais informações de um ou varios cartões de prestamistas. Basta que se esqueça fazer uma annotação na planta para que toda a busca se torna inutil. Além disso não se sabe, por meio deste expediente rudimentar, o que tem acontecido com o mesmo lote no decurso dos annos; póde ser que foi vendido e revendido varias vezes, sem que isso conste da planta, que só indicará o estado presente de compromissado ou não, ainda assim sem certeza absoluta.

O Sr. Nicolau Alekhine, a quem caberá uma grande parte no preparo dessas fichas, quando recebidas da typographia, calcula que este serviço demorará no minimo dois mezes.

Quando completada, esta colleção de fichas indicará para cada lote o seguinte:

Disponivel? Compromissado? (quando? numero do contracto, nome do prestamista, valor?) Como liquidado? (anulado? liquidado? quanto se ganhou ou perdeu na anulação ou liquidação?) Está de novo disponivel? Qual a area cf. planta? qual a area conforme locação posterior? Quando se passou escriptura definitiva? em nome de quem? qual o tabellião, livro, folha, e qual o valor dado na escriptura? - Quando foi o lote desmembrado da quadra para o effeito da declaração da Estatistica Immobiliaria? No. do Registro, e valor declarado? Qual o valor nominal do lote para o effeito da contabilidade? e outras informações mais que não ~~mas~~ occorrem no momento.

GODFREDO HANDLEY & Co.  
PERITOS EM CONTABILIDADE  
SÃO PAULO

- 5 -

Outros Serviços:

Não nos lembramos de dizer que todos os contractos foram renumerados em 1º de Julho de accordo com o novo esquema de numeração, serviço este que também requereu semanas de labor até estar concluído. Agora o primeiro algarismo de um numero indica a que grupo pertence um contracto: 1 significa "Propriedades Diversas" (na maior parte contractos "antigos" de 5 annos de prazo), 2 indica "Tatuapé", 3 indica "Vizilla Marianna", e 4 indica "Alto Ypiranga", com os numeros seguintes de 5 a 9 reservados para novas divisões de terras a serem retalhadas. Todas as segundas vias dos contractos, fichas de prestamistas e de comissões, e os registros obedecem a esta divisão em quatro grupos, de maneira a permittir agora um exame separado de cada grupo, que na verdade representa um negocio aparte que nada tem a ver com os demais grupos.

A partir de fins de Agosto estão em funcionamento as novas folhas soltas da caixa, "Caixa P" para as prestações cobradas e as respectivas comissões, e "Caixa X" para o restante do movimento de caixa. Faz-se diariamente a conferencia da Caixa "P" com as fichas de prestamistas e de comissões, faltando apenas iniciar o razão geral, o que se fará depois de lançado o movimento de Julho e Agosto, registrado ainda no livro de caixa já existente.

Estamos também trabalhando na analyse do movimento de Julho e Agosto para concluir, o mais breve possível, os balancetes daquelles dois mezes pelo systema antigo, e para então começarmos os livros pelo systema novo.

Logo que fôr possível concluiremos também o levantamento das contas particulares dos membros da Familia Klabin segundo os livros antigos da Ceramica e do Escriptorio, serviço este adiado devido á maior importancia e urgencia dos outros trabalhos feitos *ou por fazer.*

-----  
Ceramica:

Ainda nada foi feito em relação á contabilidade da Ceramica. Trata-se ahi não de uma questão de contabilidade, e sim de um ponto de administração commercial que cabe aos membros da familia resolver. Penso que a Ceramica, para o bem dos interesses da familia, devia ser gerida como se fosse uma secção do escriptorio de vendas de terrenos, com uma unica e exclusiva função de produzir a maior quantidade possível de tijollos, bons ou ruins, ou mesmo pessimos, pouco importa, mas em volume sufficiente para poder acompanhar as vendas de lotes no Ypiranga, *ou de qualquer outro bairro onde haja conveniencia de apressar as vendas.*



GODFREDO HANDLEY & Co.  
PERITOS EM CONTABILIDADE  
SÃO PAULO

- 6 -

O surto das vendas de lotes no Alto do Ypiranga proveio da ideia simples, mas commercialmente genial, de dar aos compradores uma certa quantidade dos tijollos necessarios para a construcção de casas modestas de graça (embora o custo dos tijollos assim dados "de graça" se cobrasse desde logo dentro dos preços pagos pelos prestamistas, majorados para os novos compradores de 30% ou 40% desde então). \* Na base de 1000 tijollos para cada 1:000\$ do contracto, ao preço actual de 70\$ por milheiro, esta bonificação equivale a 7% do preço a ser pago pelo comprador em 12 annos. Considerando que a commissão de venda é também de 7%, pagavel em 20/21 mezes, ter-se-hia que as entradas dos primeiros 20 mezes se consumiriam todas no pagamento das commissões e no financiamento dos tijollos. Creio, entretanto, que nem todos os compradores constrõem logo que compram o terreno; assumindo que apenas a terça parte delles começa a construir immediatamente, o financiamento dos tijollos estende-se automaticamente por um periodo de 5 a 6 annos, com as consequentes facilidades de levantar o dinheiro necessario por meio das entradas provenientes das novas vendas segundo este plano.

Notei com surpresa que devido ás entregas insufficientes da Ceramica, o Escriptorio está comprando quantidades regulares de tijollos de outras olarias, pagando os preços dos concorrentes na base da majoração actualmente verificada em materiaes de construcção. Ora, tendo uma olaria propria, seria inepticia commercial deixar de aproveitar os seus recursos technicos até o maximo. O sr. Warchawchik disse-nos também que o fornecimento de tijollos vae ser suspenso por completo para as novas vendas. Não pôde haver duvidas que esta resolução, se for effectivada, trará consigo uma grande diminuição das vendas de terrenos no Ypiranga e causará graves prejuizos aos interesses da familia.

Quanto ás vendas da Ceramica parece-nos também que ha toda a conveniencia em continuar a fornecer tijollos gratis aos compradores no Alto do Ypiranga, para induzil-os a comprar os tijollos excedentes também da Ceramica Klabin, aos preços em vigor no momento. Com isso toda a produção da Ceramica estará bem paga, sem contudo prejudicar o negocio de terrenos da familia que e' sem duvida bem mais importante do que a olaria.

Será, porém, necessario elevar a produção de tijollos ao maximo, de qualquer maneira, sem preocupações de qualidade ou perfeição dos tijollos produzidos, para que o capital investido neste immovel se movimente. Presentemente a Ceramica se parece um pouco com o exemplo biblico da montanha que dá á luz um comondongo minusculo.

Alvitramos, pois, que Vs. S. resolvam sobre o que irão fazer da Ceramica. Se for decidido continuar com o estado actual não haverá necessidade alguma de instituir-se ahi um systema de contabilidade, já que isso em nada ajudará a melhorar a situação.

\* Um ponto de grande importancia está tambem na estabilização das vendas que se obtém dando-se aos compradores certas facilidades para construir; pois depois de construida a sua casa, o comprador não prepara sacrificios para continuar pagando o contracto até o fim.

*atue sempre  
com 1/3 de - Ceramica*

GODOFREDO HANDLEY & Co.  
PERITOS EM CONTABILIDADE  
SÃO PAULO

- 7 -

Caixa Especial de Dona Luiza (a chamada "Conta Gestão"):

Como acontece com a Ceramica, trata-se também aqui de uma questão interna de familia que Vs. Ss. melhor resolverão entre si. Em Julho ajudamos a acertar esta caixa especial de Janeiro a Junho de 1934, para que o respectivo movimento pudesse ser lançado nos livros pelo Sr. Mesterton. Naquella occasião ficou resolvido que esta caixa especial cessaria de existir e que o seu movimento se faria, de Julho em diante, pela caixa do escriptorio, como aliás sempre se deveria ter feito. Entretanto, até esta data nada disso se fez, e continuamos na ignorancia do que está acontecendo com os alugueis e outras rendas dos immoveis, os impostos, as relações com bancos, as retiradas extraordinarias de membros da familia, etc.

O Sr. Nicolau Alekhine tem para preparar diversos formularios novos para o controle dos immoveis pertencentes á familia, das respectivas rendas, impostos, etc., que depois se farão de accordo com o movimento de caixa. É porém uma condição absolutamente necessaria que o movimento de caixa seja centralizado no escriptorio. O expediente seguida até hoje só poderá causar, no fim, grandes dissabores a todos, e é claro que não se póde ter desta forma a menor noção do estado financeiro dos negocios da familia. Não ha a menor duvida que uma casa commercial commum, que não dispõe dos vastos recursos latentes de vossa familia, estaria fallida em tres tempos se tivesse a temeridade de aplicar os methodos dispersivos que Vs. Ss. estão seguindo em relação ás operações financeiras dessa Caixa Conta Gestão e da Ceramica.

-----

Dando a Vs. Ss., no relatorio acima, uma breve exposição dos trabalhos feitos ou ainda a fazer, sentimos não poder fixar um prazo definido para a terminação do trabalho. Sentimos na indagação feita pelo Sr. Warchawchik uma especie de censura quanto á demora, inexplicavel para alguns membros da familia, embora certamente bastante justificada para quem entende alguma cousa de administração commercial. Somos, porisso, francos em declarar a Vs. Ss. que estamos fazendo o possivel para concluir o serviço o mais breve possivel, mas, se for questão de marcar-mos um prazo fixo, preferimos desistir do serviço a enganar a Vs. Ss. com promessas que honestamente não podemos fazer. Cabe aliás a Vs. Ss. proprios, e não a nós, de tomar as resoluções que são necessarias para normalisar os seus negocios, no seu mais immediato interesse. Queiram desculpar a franqueza com que aqui nos expandimos a respeito de diversos pontos, que sabemos serem de certa delicadeza, mas o fizemos porque desejamos ser-lhes de real utilidade.

Com elevada estima e consideração, somos de Vs. Ss.

attos. amos. obros.

*Godofredo Handley & Co.*