

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

NATHALIA LESSA RODRIGUES PEREIRA

FAZER VISÍVEL O INVISÍVEL

O protagonismo colecionista feminino na Coleção Jerônimo Ferreira das Neves

Rio de Janeiro
2024

NATHALIA LESSA RODRIGUES PEREIRA

FAZER VISÍVEL O INVISÍVEL

O protagonismo colecionista feminino na Coleção Jerônimo Ferreira das Neves

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Cavalcanti

Coorientadora: Prof. Dra. Marize Malta

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

P436f Pereira, Nathalia Lessa Rodrigues
Fazer visível o invisível: o protagonismo
coleccionista feminino na Coleção Jerônimo Ferreira
das Neves / Nathalia Lessa Rodrigues Pereira. --
Rio de Janeiro, 2024.
95 f.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.
Coorientadora: Marize Malta.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2024.

1. Colecionismo. 2. Mulheres colecionadoras. 3.
Perspectiva de gênero. 4. Eugênia Barbosa de
Carvalho Neves. 5. Coleção Jerônimo Ferreira das
Neves. I. Cavalcanti, Ana Maria Tavares, orient.
II. Malta, Marize, coorient. III. Título.

NATHALIA LESSA RODRIGUES PEREIRA

FAZER VISÍVEL O INVISÍVEL

O protagonismo colecionista feminino na Coleção Jerônimo Ferreira das Neves

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Aprovada em: 04/07/2024

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI
Data: 07/07/2024 09:26:55-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>


Ana Maria Tavares Cavalcanti, Dsc, UFRJ


gov.br MARIZE MALTA TEIXEIRA
Data: 06/07/2024 12:21:39-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Marize Malta, Dsc, UFRJ

Documento assinado digitalmente
gov.br TATIANA DA COSTA MARTINS
Data: 07/07/2024 18:37:35-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Tatiana da Costa Martins, Dsc, UFRJ



Claudia de Oliveira, Dsc, UFRJ

*Àquelas que me ensinaram a ver beleza nos detalhes:
as avós queridas, Lucinda (in memoriam) e Laura*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Humberto e Rosiane, pessoas essenciais na minha caminhada, agradeço o apoio às minhas escolhas, incentivo aos estudos e por estarem sempre ao meu lado. Pai e mãe, sem vocês nada do que conquistei seria possível!

Às minhas irmãs, Letícia e Carolina, pelo apoio e companheirismo. Obrigada por me escutarem e incentivarem, vocês também são essenciais.

A Miguel, pela cumplicidade que se mostrou força motriz para o desenvolvimento deste trabalho. Obrigada por acreditar em mim e por ser um companheiro incrível e amoroso.

Às minhas parceiras de iniciação científica no estudo dos têxteis da coleção JFN, Raiza Neves e Carla Teixeira, pelos aprendizados desenvolvidos em conjunto. À Raiza, em especial, obrigada pelas trocas na elaboração deste trabalho e pela amizade ao longo da graduação.

À Moema Bacellar, pela “orientação” no estágio no setor de pesquisa e documentação do MAM Rio, fundamental para meu desenvolvimento profissional, e pelo interesse no desenvolvimento desta pesquisa. Obrigada pela oportunidade de aprender com você e de ganhar vivência em pesquisa. Sou grata por isso.

À professora Ana Cavalcanti, que gentilmente aceitou me orientar neste trabalho. E às professoras Tatiana Martins e Cláudia Oliveira pelo aceite em compor a banca do mesmo.

Em especial, à professora Marize Malta, gostaria de agradecer a orientação sempre atenta e generosa, tanto no atual trabalho quanto ao longo dos anos de iniciação científica, que se mostrou um divisor de águas na minha trajetória. Foi um privilégio ser orientada por uma profissional que admiro tanto. Muito obrigada!

Por fim, aos órgãos de fomento, PIBIC/UFRJ-CNPq e DGP-CNPq, agradeço o apoio às pesquisas que desenvolvi ao longo da graduação: como bolsista de iniciação científica, no projeto **Estudo da coleção Jerônimo Ferreira das Neves no Museu D. João VI-EBA-UFRJ-têxteis**; e como bolsista de apoio técnico à pesquisa do grupo **Geopolíticas Institucionais: arte em disputa a partir do Pós-Guerra**. Ambas as experiências foram fundamentais para meu desenvolvimento acadêmico e profissional, sendo a partir da primeira que surgiu o interesse em desenvolver o presente trabalho.

RESUMO

PEREIRA, Nathalia Lessa Rodrigues. **Fazer visível o invisível: O protagonismo colecionista feminino na Coleção Jerônimo Ferreira das Neves.** Rio de Janeiro, 2024. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Parte do acervo do Museu D. João VI da EBA-UFRJ, a coleção Jerônimo Ferreira das Neves (JFN) é uma reunião eclética de objetos formada na Europa, em finais do século XIX e início do XX, pelo casal Jerônimo Ferreira das Neves e Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. No entanto, o conjunto foi, majoritariamente, atribuído ao primeiro como único colecionador e, com isso, a centralidade de Eugênia na articulação da coleção JFN foi colocada em segundo plano. Sendo assim, o presente trabalho tem por objetivo argumentar a favor da hipótese colocada: o protagonismo colecionista de Eugênia para a coleção JFN possibilitaria o seu reconhecimento como colecionadora. Para tal, estabelecemos um quadro teórico-referencial sobre o colecionismo de arte sob a perspectiva de gênero e sobre a coleção JFN; associado à revisão bibliográfica de fontes secundárias, realizamos levantamentos em arquivos históricos como o do Museu Nacional de Belas Arte, da Academia Brasileira de Letras, do Museu D. João VI e do Itamaraty; e em acervos digitais como a BNDigital e a Gallica. E, ainda, nos debruçamos sobre documentos da família e sobre a coleção *per se*. Através da argumentação traçada, foi possível corroborar o protagonismo colecionista de Eugênia na coleção JFN em variadas instâncias e, portanto, lhe reatribuir a posse do conjunto, como coautora, e afirmá-la colecionadora.

Palavras-chave: Colecionismo; mulheres colecionadoras; perspectiva de gênero; Eugênia Barbosa de Carvalho Neves; Coleção Jerônimo Ferreira das Neves; Museu Dom João VI.

ABSTRACT

Part of the collection of the D. João VI Museum at EBA-UFRJ, the Jerônimo Ferreira das Neves (JFN) collection is an eclectic gathering of objects formed in Europe at the end of the 19th century and beginning of the 20th, by the couple Jerônimo Ferreira das Neves and Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. However, the set was mainly attributed to the former as the sole collector, and, as a result, Eugênia's centrality in articulating the JFN collection was placed in the background. Therefore, the present work aims to argue in favour of the hypothesis posed: Eugênia's collecting protagonism for the JFN collection would enable her recognition as a collector. To this end, we established a theoretical-referential framework on art collecting from a gender perspective and on the JFN collection; associated with the bibliographic review of secondary sources, we carried out surveys in historical archives such as the National Museum of Fine Art, the Brazilian Academy of Letters, the D. João VI Museum and the Itamaraty; and in digital archives such as BNDigital and Gallica. We also delved into family documents and the collection *per se*. Through the arguments outlined, it was possible to corroborate Eugênia's collecting protagonism in the JFN collection in various instances and, therefore, reassign ownership of the set to her as co-author and affirm her role as a collector.

Keywords: Collecting; women collectors; gender perspective; Eugênia Barbosa de Carvalho Neves; Jerônimo Ferreira das Neves collection; Dom João VI Museum.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Anúncios de leilão dos bens do casal, veiculados pelo Commercio de Portugal em 7 de junho de 1891 e 10 de junho de 1891, respectivamente.-----	36
Figura 2 - Carta digitalizada de Eugênia Barboza de Carvalho Neves sobre a oferta de doação ao Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1929 -----	43
Figura 3 - Gaspar Frois Machado (c. 1759-1796). SERENISSIMIS CONJUGIBUS LUSITANIAE DELICIUS JOANNI ET CARLOTAE. Gravura a buril. 1793, 520 x 650 mm. -----	44
Figura 4 – Anúncio do leilão público do espólio de D. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves	44
Figura 5 – Fotografias da Sala Ferreira das Neves em notícia sobre a sua inauguração. -----	48
Figura 6 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 8 de fev de 1956. Segunda Seção, p. 7.	49
Figura 7 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 5 de abr de 1959. Suplemento Literário, p. 6-----	49
Figura 8 - Peças da coleção JFN em vitrine no MNBA -----	53
Figura 9 - Peças da coleção JFN em vitrine no MNBA -----	53
Figura 10 – Inscrição da sala de exposição da coleção Jerônimo Ferreira das Neves no Museu D. João VI EBA-UFRJ no sétimo andar do prédio da Reitoria, em 2024.-----	56
Figura 11 – Vista da sala Jerônimo Ferreira das Neves no MDJVI-----	57
Figura 12 – Vista da sala Jerônimo Ferreira das Neves no MDJVI-----	57
Figura 13 – Vista da sala Jerônimo Ferreira das Neves no MDJVI-----	58
Figura 14 – Manufatura “Ao Beija-Flor”. Ventarola. c. 1887. Plumas (papo de cisne)/madrepérola, 32,3 x 23,5 cm. MDJVI 1450A.-----	62
Figura 15 – Barbier. Leque baralho. s/d. Madeira vazada e pintada, 22,5 x 43 cm. MDJVI 1447 -----	62
Figura 16 – Porcelanas variadas da coleção JFN e outras peças -----	65
Figura 17 – Porcelanas da coleção JFN e outras peças -----	65
Figura 18 – S/a. Porta-agulha. s/d. Incrustado/ouro e tartaruga, 6,3 x 1,1 cm. MDJVI 1387.	67
Figura 19 – Mosaico com detalhes de parcela dos têxteis decorativos da coleção JFN.-----	68

Figura 20 – Têxteis da coleção JFN sobre os baús em que estiveram guardados. -----	68
Figura 21 – Fragmentos de renda preta – estilo Chantilly, cujas amostras se encaixam em seus recortes (MDJVI 1492A, 1492B, 1492C, 1492D).-----	72
Figura 22 – Detalhe de tecido lavrado de sedacom costuras aparentes na barra - MDJVI 1491. -----	72
Figura 23 – Detalhe. S/a. Colcha. S/d. Seda e fio de ouro, 215 x 267 cm. MDJVI 1504-----	73
Figura 24 – S/a. Estofa de cadeira (cesta de flores). S/d. Bordado/seda, 47 x 48 cm. MDJVI 1493 -----	73
Figura 25 - S/a. Rede (Ceará) e cordão com borlas. s/d. Algodão, 353,0 x 182,0 cm (rede). Algodão, 707,0 cm (cordão). MDJVI 1506 A e 1506 B.-----	75
Figura 26 - Harpa da coleção JFN que hoje se encontra destruída por cupins. -----	75
Figura 27 – S/a. Cadeira giratória. S/d. Madeira e bronze, 90 x 50 cm. MDJVI 2135-----	76
Figura 28 - GRENO, Josefa G. Natureza morta - flores, século XIX. Óleo sobre tela, 84 x 94 cm. MDJVI 1255. -----	76
Figura 29 - Ex-libris da Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves doado ao MDJVI pelo colecionador Sérgio Avelar-----	79
Figura 30 – Cartão com dedicatória sobre o livro “Three plays: the dream doctor, man and his phantoms, The Coward” da coleção JFN. -----	81
Figura 31 – Inscrição na guarda da contracapa do livro “Os lusíadas, poema épico de Luis de Camões: nova edição”, de 1857.-----	82
Figura 32 – Capa do exemplar “Beatrice Cenci, Storia del Secolo XVI”, de 1882.-----	82

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABL - Academia Brasileira de Letras;
- EBA - Escola de Belas Artes;
- ENBA - Escola Nacional de Belas Artes;
- FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;
- ICOM - Conselho Internacional dos Museus;
- JFN - Jerônimo Ferreira das Neves;
- MDJVI - Museu D. João VI;
- MHN - Museu Histórico Nacional;
- MNBA - Museu Nacional de Belas Artes;
- UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. COLECIONISMO E GÊNERO	20
1.1. Por que não houve grandes colecionadoras?	24
1.2. Colecionadoras e suas coleções no século XIX	27
1.3. Colecionismo sob a perspectiva de gênero e colecionadoras no Brasil - um panorama	30
2. A COLEÇÃO JERÔNIMO FERREIRA DAS NEVES E O PROTAGONISMO COLECIONISTA FEMININO	34
2.1. Os caminhos de uma coleção:	35
2.1.1. Constituição e disputa	35
2.1.2. Seleção e decisão pela institucionalização	41
2.1.3. Da ENBA à EBA - os trajetos e a recepção da Coleção JFN	46
3. COLEÇÃO JERÔNIMO FERREIRA DAS NEVES EM PERSPECTIVA	59
3.1. Visibilidades tecidas – os têxteis na coleção JFN e o olhar colecionista feminino	67
3.2. Delimitando questões	74
3.3. Os livros da coleção JFN	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

“No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”

Michelle Perrot (1989, p. 9)

Se hoje conhecemos a coleção Jerônimo Ferreira das Neves (JFN), parte do acervo do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), deve-se à ação central de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, que se encarrega de narrar e garantir a perpetuação da memória de sua família através da institucionalização do conjunto no espaço museal. No entanto, seu nome encontra-se em segundo plano ao de Jerônimo na historiografia sobre a coleção JFN.

O fato é comum entre as mulheres colecionadoras. Seus nomes são comumente preteridos aos de seus maridos, irmãos ou pais, nos discursos sobre a formação de coleções, nas quais, todavia, tiveram papel ativo. Assim, com suas centralidades na prática colecionista subjugadas a figuras masculinas, estas agentes têm seu papel histórico negligenciado pelas tradições historiográficas da história da arte (VERLAINE, 2014), permeadas por preconceitos oriundos das raízes patriarcais e eurocêtricas estruturantes do cânone da disciplina.

Desse modo, na construção das narrativas hegemônicas da história da arte e das coleções, o sujeito colecionador “universal” – visível – é o masculino e as mulheres colecionadoras são proscritas – tornando-se invisíveis.¹ O estudo e a compreensão da prática das colecionadoras, portanto, evidencia a carência de coleções devidamente atribuídas a suas proprietárias ou coproprietárias. Nesse sentido, atribuir-lhes a posse de seus conjuntos se mostra uma ação substancial contra seus apagamentos historiográficos, posicionando-as enquanto agentes da história da arte e das coleções em contrapartida ao androcentrismo das narrativas hegemônicas (OLIVEIRA, 2018a).

É nesse sentido que o presente trabalho se articula, tendo em vista que mediante a abordagem da coleção Jerônimo Ferreiras das Neves uma questão se coloca: apesar dos indícios marcantes da centralidade de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves na articulação da coleção JFN – em variados vieses –, ela não é reconhecida como colecionadora e tem sua agência subjugada a de

¹ Utiliza-se os termos visível e invisível também em analogia à concepção de coleção de Krzysztof Pomian. Ver capítulo 1.

Jerônimo, tido como o principal constituinte da coleção, cujo indício principal é a própria identificação da coleção com seu nome.

Em face ao cenário estabelecido, coloca-se em questão o protagonismo colecionista de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves perante a coleção JFN, especialmente no que tange a sua formação, seleção e luta contra a dispersão, com a decisão por sua institucionalização.

Sendo assim, neste trabalho, temos por objetivo construir uma argumentação capaz de sustentar a hipótese aqui colocada: a atuação decisiva e marcante de Eugênia para a coleção JFN, lhe garante a atribuição de posse e coautoria desse conjunto, seja pela sua atuação, seja pelo próprio perfil das peças que constituem a coleção. Com isso, ao passo que se torna visível o invisível, buscamos a sua afirmação enquanto mulher colecionadora.

Para tal, foi estabelecido um quadro teórico referencial sobre colecionismo de arte e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves, com ênfase para a perspectiva de gênero. Na investigação da prática colecionista, vale destacar, considerou-se especialmente o recorte das últimas décadas do século XIX e início do XX no Ocidente, levando em conta o contexto de formação da coleção em questão – a Europa, com destaque para Portugal e França, em entresséculos, período de morada do casal das Neves em terras europeias.

Ademais, para a investigação sobre a coleção e a figura de seus colecionadores – objetos de pesquisa com informações de relativo difícil acesso, pela sua escassez e esparsidade – associado à revisão bibliográfica de fontes secundárias, realizou-se levantamento em busca de documentação sobre a coleção em arquivos históricos como o do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), da Academia Brasileira de Letras (ABL), do Museu D. João VI (MDJVI) e do Itamaraty. Da mesma maneira, foi realizado um levantamento na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, em publicações brasileiras e portuguesas, e no acervo digital da Biblioteca Nacional francesa – Gallica – por informações sobre a coleção JFN e seus colecionadores.

Para a análise intentada debruçou-se, ainda, sobre documentos da família, especialmente o testamento de Eugênia e o inventário dos bens deixados em Lisboa pelo casal quando retornam ao Brasil, anexado a um processo movido por Eugênia contra a sua sogra, em 1919. Esse conjunto de documentação oferece respaldo para a argumentação a ser estabelecida mediante a associação da posse de determinados objetos, que hoje compõem a coleção JFN, à Eugênia, alguns herança de sua família. O testamento se mostra fundamental pelas seguintes instâncias: nele a colecionadora discrimina a seleção de peças a compor a coleção JFN, direciona a doação

do conjunto à ENBA e a estabelece ante as condições de sua exposição unificada, em sala dedicada a seu fim, constando a inscrição Coleção Jeronymo Ferreira das Neves – Legado de sua viúva.²

A isso se associa a análise da própria coleção, com a indagação perante suas partes na intenção de compreendê-la enquanto conjunto. Nesse contexto, surgem indagações como: há um mote central que respalda a seleção de peças realizada por Eugênia? Se sim, qual? Qual a suposta narrativa circunscrita nessas escolhas? O que os objetos e suas materialidades podem nos informar? De que maneira eles colocam questões capazes de corroborar a hipótese colocada?

O questionamento sobre as informações passíveis de serem fornecidas pelos objetos e suas materialidades, para o entendimento da coleção como um todo, ocorreu quando do meu primeiro contato com a coleção JFN. Mediante uma bolsa de Iniciação Científica PIBIC-CNPq do projeto **Imagem, objeto e lugar: transitoriedade e coleções em museus do Rio de Janeiro**, desenvolvi, sob a orientação da professora dr^a Marize Malta, uma pesquisa sobre o recorte de quatro peças têxteis da coleção: as três **Entrecamas de Castelo Branco** (número de registro no Museu D. João VI 1498, 1499 e 1500)³ e a **Rede de dormir do Ceará** (MDJVI 1506A), na qual avançamos nos seus processos de catalogação, contribuímos com a descrição pormenorizada das mesmas e com o processo de identificação da tipologia Entrecamas para os têxteis bordados a Castelo Branco – anteriormente identificados como toalhas de altar sem, no entanto, apresentar as características condizentes com tal classificação.

A tipologia têxtil como objeto de estudo é capaz de despertar uma diversidade de debates, ao representar documentação material histórica, suscitar interesses estéticos, questões técnicas e materiais, e levantar discussões em torno de preconceitos historiográficos e questões de gênero. Sua presença na coleção JFN, assim, – especialmente dos têxteis decorativos, marcantes no conjunto – sinalizam escolhas condicionadas por marcadores de gênero associados ao que historicamente se convencionou como tipicamente feminino (PARKER, 2019), numa ligação íntima com a esfera privada – espaço da mulher na relação dicotômica com a esfera pública, o espaço do homem por excelência.

² Testamento, de 27 jul 1934, disponível nos autos de inventário dos bens deixados por Eugênia Barbosa de Carvalho Neves datado de 11 jun 1947. Pasta Coleção Ferreira das Neves. Arquivo do Museu D. João VI EBA UFRJ.

³ Daqui em diante, quando nos referirmos ao número de registro das peças da coleção JFN no acervo do Museu D. João VI será utilizada a abreviatura MDJVI seguido pelo número de registro constante no Guia do Acervo Museológico da instituição.

Com isto em mente, é interessante ressaltar como as primeiras abordagens da coleção JFN se mostram sintomáticas de uma hierarquia entre os objetos artísticos. Afinal, embora parcela substancial das peças que compõem seu conjunto sejam representantes das artes decorativas, foi o núcleo de pintura – especialmente, aquelas, supostamente, vinculadas às escolas flamengas e a nomes de mestres europeus – que despertaram o interesse e marcaram a valorização inicial do conjunto. Coloca-se em perspectiva, desse modo, as hierarquias dos cânones da história da arte mediante a oposição: belas artes e artes mecânicas – artes maiores e artes menores –, contexto no qual as discussões de gênero estão intrinsecamente colocadas (REINALDIM, 2021). As artes do intelecto, do artista como gênio criador, seriam a arte do homem – branco e europeu –, valorizadas como arte sem adjetivos associados.

Isso posto, desde a sua incorporação à Escola Nacional de Belas Artes, após a doação legada em testamento por Eugênia, a coleção JFN vêm sendo estudada por pesquisadores – em especial professores, estudantes de pós-graduação e estudantes de iniciação científica e artística da EBA-UFRJ – nas suas variadas vertentes, principalmente com enfoque em objetos selecionados ou conjuntos específicos de peças.

Sob o objetivo de estabelecer uma relação dos itens artísticos da ENBA, o então diretor da escola, prof. Alfredo Galvão, organiza um catálogo, publicado em 1957, onde consta um inventário dos bens em questão, nas palavras do autor: “expostos em suas galerias e salas da congregação, da secretaria, da biblioteca e sala Jerônimo Ferreira das Neves e pátio interno”. Resultando na publicação, o diretor realiza pesquisas de identificação de parcela de obras da instituição – entre originais e moldagens de medalhas, originais e moldagens de estatuária antiga e do renascimento, cópias de pinturas, obras de pensionistas e aquelas oriundas dos concursos artísticos – com a enumeração das mesmas (GALVÃO, 1957). Para o autor, esse esforço seria uma contribuição para os estudos da história da arte entre os jovens estudantes da ENBA.

Assim, a Sala Jerônimo Ferreira das Neves aparece como repositório de peças de escultura, pintura, desenho e mobiliário, e do “Legado D. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves”, maneira como a coleção JFN foi tratada, neste contexto. As peças da coleção JFN encontram-se listadas, porém não enumeradas como as demais (GALVÃO, 1957, p. 41-45). Percebe-se, portanto, um cumprimento das vontades estabelecidas em seu testamento por Eugênia: a formação de uma sala com o nome de Jerônimo e a inscrição de sua participação no legado da coleção.

José Roberto Teixeira Leite – crítico de arte e diretor do Museu Nacional de Belas Artes entre 1961 e 1964, por sua vez, direciona estudos para a coleta de informações sobre a coleção JFN e para tentativas de identificação e atribuição de autoria de pinturas e relevos, creditados a autores flamengos ou sob influência destes, ditos de estilo flamengo.⁴

Em parceria com o Centre National de Recherches Primitifs Flamands, sob orientação de Paul Coremans⁵, o crítico e o professor Luís Carlos Palmeira investigam um conjunto de dez obras atribuídas a primitivos flamengos: **Retrato de Fernando de Aragão** (MDJVI 1250); **Retrato de João, duque de Borgonha** (MDJVI 1252) e **Retrato de Carlos, duque de Borgonha** (MDJVI 1251); **Dois anjos com emblemas da justiça** (MDJVI 1248); **Lamento ao pé da cruz** (MDJVI 1249); **A Santa Face** (MDJVI 1253) e as quatro pinturas de **São Pedro** (MDJVI 1244), **São Paulo** (MDJVI 1245), **São Bartolomeu** (MDJVI 1246) e **Santo Estêvão** (MDJVI 1247).⁶

Notícias sobre o início das atividades de pesquisa foram veiculadas em reportagem de Teixeira Leite para a Tribuna da Imprensa (LEITE, 1959) e alguns resultados preliminares da investigação, no que tange aos estudos de proveniência, em matéria para a Revista Módulo (LEITE, 1960).

Para os Cadernos da ANPAP, Teixeira Leite (1991) apresenta, ainda, informações sobre o medalhão **Nossa Senhora, o Menino e São João Batista** (MDJVI 1268), que, segundo aponta, seria obra da oficina dos Della Robbia e teria, possivelmente, pertencido ao mosteiro da Madre de Deus.

Mais tarde, Vítor Serrão, professor emérito da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vinculado ao Instituto de História da Arte, realizou estudos sobre os quatro painéis de **São Pedro, São Paulo, São Bartolomeu e Santo Estêvão**, atribuindo-lhes origem portuguesa com

⁴ Teixeira Leite esclarece: “pelo termo Flamengo entendo, como o próprio Coremans, todo pintor ativo nos antigos Países-Baixos Meridionais - sem, por exemplo, levar em conta as distinções estilísticas estabelecidas por Wöllflin entre flamengo e holandês, justíssimas, em verdade, porém no caso presente inoperantes”. Já sobre o termo estilo flamengo que adota: “são aquelas obras elaboradas por pintores que, não sendo eles mesmos flamengos, copiavam os mestres flamengos, ou de tal modo lhes assimilavam o modo de pintar, que aos mesmos podem ser aproximados, não só em técnica, como tematicamente”. Cf. LEITE, José R. T. Pinturas flamengas ou de estilo flamengo dos séculos XV e XVI, no Brasil. **Revista Módulo**, n. 20, 1960. p. 24.

⁵ Os resultados dos estudos suscitados por esta parceria encontram-se documentados em troca de cartas entre Teixeira Leite e Paul Coremans, com documentação disponível no acervo histórico do Museu D. João VI.

⁶ Os títulos apresentados para as obras são os que constam atualmente no acervo do Museu D. João VI, seguidos por seus números de registro na instituição. Por isso, os títulos diferem em certo grau daqueles apresentados na reportagem de Teixeira Leite. Cf. LEITE, José R. T. Na Escola Nacional de Belas Artes: Dez primitivos flamengos. **Tribuna da Imprensa**, 24-25 out. 1959, p. 12.

autoria dos Mestres de Ferreirim (SERRÃO, 1999) - “primitivos portugueses” da Oficina Régia de Lisboa.

O professor, para mais, aborda o conjunto de pinturas dos “primitivos” no Museu D. João VI e em coleções reais do Rio de Janeiro, mediante o interesse em questões estilísticas e de autoria sobre as peças (SERRÃO, 2016). Mais uma vez, sendo elas: **A Santa Face; Lamento ao pé da cruz; Retrato de João, Duque de Borgonha; Retrato de Carlos, Duque de Borgonha; Retrato de Fernando de Aragão; Dois anjos com emblemas da justiça;** e os quatro retratos de **São Pedro, São Paulo, São Bartolomeu e Santo Estêvão.**

Já Sonia Gomes Pereira (2009, 2010), professora titular e emérita da EBA-UFRJ, apresentou estudos que abarcam a figura de Jerônimo Ferreira das Neves com levantamento de documentação sobre o colecionador em arquivos, introduzindo informações importantes sobre sua biografia. A autora se aproxima da coleção JFN com a elaboração de estado da questão e a abordagem de determinadas peças do conjunto – igualmente, pinturas e relevo. Tais itens são trabalhados com a revisão de dados preliminares sobre os mesmos, mediante a síntese e análise de hipóteses levantadas em investigações precedentes.

Fica evidente, portanto, como as primeiras abordagens da coleção JFN se estabeleceram tendo como tônica o seu conjunto de pinturas – tido, inicialmente, como o de maior valor artístico e histórico, devido a questões autorais e de antiguidade, com estudos pontuais sobre a figura do colecionador, no singular, e sobre a trajetória da coleção.

Nas últimas duas décadas, no entanto, as pesquisas sobre objetos da coleção, para além dos aqui já mencionados, tomaram maiores proporções. Maria Cristina Volpi (2010), professora aposentada da EBA-UFRJ e historiadora da moda, coordenou o projeto de pesquisa **A aparência vestida na coleção Ferreira das Neves do Museu Dom João VI**, no âmbito de Iniciação Científica e Artística, sobre o conjunto de 68 peças da coleção JFN classificadas como objetos pessoais, que, apesar de agrupados no mesmo “guarda-chuva” classificatório, formam um todo heterogêneo, composto por peças de indumentária religiosa, leques, adornos, joias, entre outros.

Desse modo, as investigações de Volpi (2013a, 2013b, 2014a, 2014b, 2015, 2016, 2017, 2018a, 2018b, 2019) se voltam principalmente para as peças de vestuário e os acessórios de uso pessoal da coleção JFN, como os seis leques (MDJVI 1445, 1446, 1447, 1448, 1449 e 1451) e uma ventarola (MDJVI 1450A) com penas e animais empalhados. Através da abordagem desses

itens como ponto de partida, a pesquisadora tece estudos que versam sobre a biografia dos objetos, suas manufaturas, seus significados simbólicos, circuitos de consumo, os padrões de moda e consumo e as trocas comerciais que circunscrevem suas produções, bem como a sua incorporação em coleções.

Maria Fernanda Lochschmidt (2013, 2014a, 2014b, 2015, 2022), por sua vez, realiza estudos sobre o conjunto de porcelanas orientais da coleção JFN, formado por aproximadamente 60 peças setecentistas de origem chinesa do tipo exportação, e sobre os marfins trabalhados na China. Voltados a uma abordagem iconológica dos motivos decorativos de tais peças, às técnicas empregadas, à datação e ao estudo tipológico dos objetos em questão.

Ademais, no interesse pelo núcleo das artes decorativas e pela compreensão da coleção JFN como um todo, da figura de seus colecionadores e da prática colecionista em que se inserem, destaca-se a atuação da professora Marize Malta enquanto pesquisadora – direcionando seus estudos sobre o conjunto neste sentido – e como orientadora de projetos de Iniciação Científica e Artística voltadas para tal.

Tendo a Coleção JFN como objeto de extensa produção, Malta (2012a, 2012b, 2013, 2014a, 2014b, 2015a, 2015b, 2016, 2017a, 2017b, 2018, 2020a, 2020b, 2021, 2022) dedicou-se ao seu estudo estabelecendo importantes avanços, desde sínteses do estado da questão, passando pela abordagem de determinados objetos, e, principalmente, pelas figuras de Jerônimo e Eugênia. Realizou, nesse sentido, o levantamento de documentação fundamental para a compreensão de aspectos da formação da coleção no contexto de seu pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa, entre 2017 e 2018 (MALTA, 2019 e 2023). A evidência recolhida: os Autos do Inventário dos bens deixados em Lisboa pelo casal, vale destacar, se mostra, primordial para a argumentação em torno da hipótese que buscamos sustentar no presente trabalho.

As indagações sobre a ação de Eugênia na coleção JFN, ressalta-se, encontram precedentes nos estudos sobre o conjunto. Em especial no que tange à presença de peças associadas a escolhas tipicamente femininas, aventou-se sobre a atribuição de posse de determinados objetos à Eugênia, configurando possíveis contribuições suas ao conjunto. Nessa lógica, destaca-se as produções de Carvalho (2021) na abordagem das rendas da coleção JFN e de Volpi (2014a, 2014b e 2017) dos acessórios de uso pessoal. Malta (2020a, 2023), por sua vez, na análise documental realizada, direciona a relação afetiva familiar de Eugênia com certas peças, o que

apontaria para sua ação colecionista, levando “a crer que foi Eugênia a interessada em adquirir e construir uma coleção de obras de arte” (MALTA, 2023, p. 147).

No entanto, um estudo pormenorizado, aprofundado e sistemático da atuação de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves para a coleção JFN não foi desenvolvido. E é, justamente, nesse sentido que o presente trabalho se insere, buscando contribuir para os estudos da coleção em questão através do confronto dos questionamentos aventados com dados documentais e históricos sobre a prática colecionista realizada, especialmente na perspectiva de gênero e suas, eventuais, particularidades.

Assim, na narrativa proposta, cada capítulo foi pensado com o objetivo de contribuir para a argumentação central, de forma que, a cada etapa, novas dimensões do protagonismo de Eugênia na coleção JFN sejam desvelados. Buscamos, com isso, corroborar a centralidade da articuladora em variadas instâncias, enquanto a história do conjunto e a sua análise são pormenorizados.

No capítulo 1, procuramos melhor compreender as abordagens canônicas sobre o colecionismo, com atenção às abordagens de gênero, e, assim, entender as maneiras como os estudos sobre colecionadoras de arte e suas práticas vêm sendo desenvolvidos, tanto na conjuntura internacional quanto no Brasil. Para isso, nos debruçamos sobre as especificidades da prática colecionista e sua relação com questões de gênero, em especial, no recorte privilegiado nesta pesquisa: finais do século XIX e início do XX.

Já no capítulo 2, a coleção JFN entra em cena. A investigação se propõe, aqui, à construção de uma narrativa sobre o conjunto desde a sua constituição até os dias atuais. Através do traçar de seus caminhos ao longo do espaço e tempo, destacamos o protagonismo de Eugênia em cada âmbito analisado, como respaldo à problemática central que perpassa este trabalho.

No capítulo 3, por sua vez, é desenvolvida uma análise da coleção JFN *per se*. Os objetos e suas materialidade são, desse modo, o ponto de partida para o desenvolvimento de questionamentos – e o meio para a obtenção de respostas – que giram em torno do protagonismo colecionista da personagem investigada.

A sistematização exposta resulta em argumentos capazes de sustentar a hipótese colocada e, portanto, a centralidade de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves na articulação e formação da coleção Jerônimo Ferreira das Neves é verificada, garantindo-lhe o título de colecionadora.

CAPÍTULO I

1. COLECIONISMO E GÊNERO

Ao trabalhar, mediante uma perspectiva histórica, o conceito de coleção, Krzysztof Pomian a descreve como: “qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p. 53).

Em outras palavras, os objetos alçam a esfera da coleção ao serem submetidos a condições específicas: são retirados do circuito de mercado para serem expostos ao olhar e inseridos em um circuito onde são mantidos sob vigilância, protegidos de intempéries, com isso, perdem seu valor de uso ao passo que adquirem valor de troca – o que configura, num primeiro momento, o paradoxo da definição colocada. E é nesse paradoxo que, para o autor, os objetos de coleção se igualam, sendo valorizados pelo prestígio que conferem ao indivíduo possuidor, “enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente” (POMIAN, 1984, p. 54).

Além disso, esses objetos, na sua condição de serem expostos ao olhar, serviriam como intermediários entre o espectador e o invisível. Os objetos, nesse sentido, ultrapassam a sua materialidade, redirecionando o indivíduo que o mira para a dimensão simbólica além – ligam o mundo visível ao invisível, em via de mão dupla.

Nesse sentido, a transposição dos objetos da categoria de coisa à semióforo, ou seja, de objeto útil àquele desprendido de utilidade, é estabelecida na atribuição de significado ao mesmo, que uma vez significante representa o invisível – indo de coisa à semióforo. O par utilidade e significado é, por tal viés, inversamente proporcional, e mantém uma relação hierárquica na qual o significante supera o visível.

Nisso, uma vez que os significantes e a fronteira entre visível e invisível – logo, a valorização de determinados objetos em detrimento de outros – são determinados socialmente, no espaço e tempo, para Pomian é necessário o entendimento da dimensão sociológica na qual os colecionadores e suas coleções estão inseridos. Prevalece, assim, uma abordagem da prática sob parâmetros mais amplos, que ultrapassam a psicologia individual (POMIAN, 1984, p. 75).

Para Jean Baudrillard, por sua vez, os objetos teriam duas funções: a de ser utilizado e a de ser possuído, que, inversamente proporcionais, representam, respectivamente, “a totalização prática do mundo pelo indivíduo e a totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo” (BAUDRILLARD, 2015, p. 94).

A dimensão da posse, por conseguinte, é a que desprende o objeto da sua funcionalidade prática, e estabelece a relação entre objeto e indivíduo. A propriedade para o autor é, portanto, o denominador comum entre os objetos – a mesma abstração da qual participam –, sendo que esses constituem um sistema na medida em que se vinculam ao indivíduo, no seu esforço de reconstituição do mundo.

Por esse viés, o objeto puro (aquele despreendido de função na totalidade) e aquele estritamente prático, ocupam polos relacionais opostos, tomando estatutos sociais de objeto de coleção e máquina, de modo respectivo.

Por essa perspectiva, a coleção é o meio por excelência no qual triunfam os objetos puros, igualados no conjunto estabelecido pela propriedade, e onde suas relações se desdobram em discurso. Emergindo para a cultura, a coleção privilegia objetos com valor de troca e suas escolhas são representantes de projetos.

Assim, na posse, os objetos, dotados de subjetividade, remetem simbolicamente ao indivíduo que os possui, em uma projeção – desejada – do eu. Nessa abstração apaixonada do possuidor, o objeto não basta no singular, mas sim na série. “Só uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionem uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que possa ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse. Esta organização é a coleção” (BAUDRILLARD, 2015, p. 95). Compreende-se assim a estrutura do sistema possessivo: a coleção (como modelo) é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador (Ibidem, p. 99).

Walter Benjamin insere a figura do colecionador como sujeito na construção desse seu projeto inacabado, **Passagens**, uma possível filosofia material do século XIX (TIEDEMANN, 2009, p. 13). Nesse contexto, trabalha a arte de colecionar como processo no qual o objeto é desligado de suas funções ao travar uma relação íntima com seus semelhantes. Essa relação de intimidade, que esvazia o objeto de utilidade, é também diametralmente oposta à categoria da completude.

Percebe-se, mais uma vez, a designação de uma relação inversamente proporcional entre as categorias de objeto útil e seu par de oposição – o objeto totalmente desvencilhado de funcionalidade: o objeto de coleção –, porém é na completude, não na posse ou no significante, que Benjamin afirma essa relação. Completude, que por sua parte, “é uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (BENJAMIN, 2009, p. 239).

O colecionador, então, estabelece uma relação de proximidade com os objetos escolhidos para compor seu sistema histórico novo, sua coleção. Com essa forma de recordação prática – colecionar – o colecionador, imprimindo narrativas através de suas escolhas, motivadas pelo afeto e desejo, marca com seu sistema um recorte histórico do mundo e, assim, pode constituir-se como agente historiográfico.

Tal relação de proximidade entre colecionador e as peças de sua coleção fica evidente no ensaio **Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador**, no qual Benjamin – ele próprio o colecionador – intenta transmitir a ideia da arte de colecionar através dos vínculos entre sujeito e seus objetos, das lembranças que despertam. A coleção, desse modo, remonta ao próprio colecionador, que tem em si “o destino mais importante de todo exemplar” adquirido (BENJAMIN, 1987, p. 229). Aberto à subjetividade, o ato de colecionar é heterogêneo em suas especificidades individuais.

Já o Conselho Internacional dos Museus (ICOM), em definição mais recente, afirma:

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES, 2013, p. 32)

Reunião, classificação e seleção, ações centrais na definição proposta, apontam para um fato: o colecionismo é permeado pela multiplicidade. Afinal, as escolhas para a composição de uma coleção dispõem de uma infinidade de combinações possíveis, seja em termos tipológicos e materiais de objetos, temáticas norteadoras, recortes temporais e espaciais, para citar alguns. Nisso as narrativas construídas pelas relações estabelecidas entre objetos se mostram, de mesma maneira, bastante diversas e marcam a potencialidade de estudos que a prática colecionista pode suscitar.

Porém, nesse sentido também, os estudos da prática podem encontrar alguns desafios, especialmente no que concerne estabelecer definições e diferenciações do que constitui uma coleção e o que aproxima a unidade classificatória de objeto de coleção.

Em **The urge to collect**, Susan Pearce (2003) reúne algumas abordagens à definição de coleções, destacando as suas centralidades e diferenças. O que a autora deixa claro é: assim como na maioria das tentativas de se estabelecer conceitos, as definições de coleção encontram suas exceções e, mediante a complexibilidade e subjetividade da prática colecionista – centrada nas particularidades de seus sujeitos –, lidar com definições para abordá-la não é um meio estrito. Nas suas palavras:

Formar uma definição válida do que constitui uma coleção, e distingui-la de outros tipos de acumulação, é difícil, até porque todas essas definições tendem a ser egoístas e circulares, e assim deixam de fora muito material interessante por razões que não enfrentam muita investigação (por exemplo, muitas acumulações criadas por mulheres fogem à visão tradicional do que constitui uma coleção) (PEARCE, 2003, p. 157) ⁷

Assim, ao destacar as exclusões que permeiam o estabelecimento de definições, latente perante a multiplicidade colecionista, Pearce nos provoca a pensá-la sob uma perspectiva de gênero.

Ao apontar as fronteiras seletivas das investigações desta prática social, o exemplo colocado pela autora constata a exclusão da agência de mulheres de uma definição tradicional de coleção – logo, a sua posição como sujeito neste processo. Evidencia-se, assim, o androcentrismo nos estudos sobre coleções, com o sujeito colecionador – “universal” – estabelecido na figura masculina (OLIVEIRA, 2018a). Constatação patente quando consideramos algumas das, já apresentadas, abordagens expoentes sobre o tema.

Isso posto, definido por Joan Scott mediante a correlação entre duas proposições: “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado em diferenças percebidas entre os sexos, gênero é uma forma primeira de significar relações de poder” (SCOTT, 1988, p. 42). Sendo o processo de diferenciação entre os sexos – homem e mulher, masculino e feminino – constituído social e culturalmente, no espaço e tempo, lhe são conferidos aspectos subjetivos e historicidade. E coloca-se em perspectiva, com isso, “a situação de alteridade da mulher nas mais diversas organizações sociais ao longo da história” (OLIVEIRA; GUERRA, 2022, p. 46).

⁷ Tradução própria, do texto original: “Forming a worthwhile definition of what makes a collection, and distinguishing it from other kinds of accumulation, is difficult, not least because all such definitions tend to be self-serving and circular, and so leave out much interesting material for reasons which do not bear much investigation (for example, many accumulations created by women fall outside the traditional view of what constitutes a collection)”.

No lugar do *Outro*, às mulheres foi imposta uma posição de inferioridade ontológica, que as relega ao segundo plano na hierarquia social e lhes nega agência. Sendo assim, foram sistematicamente excluídas enquanto sujeitos da história sob este regime de dominação patriarcal (OLIVEIRA; GUERRA, 2022).

O gênero enquanto categoria de análise, portanto, é capaz de elucidar os sentidos e levar à compreensão de relações humanas complexas, tendo em vista que esta abordagem do conceito é determinada pela inter-relação, não necessariamente simultânea, de símbolos culturais; conceitos normativos; concepções políticas, com referência às instituições e à organização social; e identidades subjetivas (SCOTT, 1988).

À vista disso, e no entendimento do colecionismo como prática social perpassada por tais aspectos, ao trazer as mulheres e suas coleções para a história da arte e do colecionismo como objeto de pesquisa e sujeito ativo, a perspectiva de gênero pode trazer novas nuances e camadas interpretativas aos estudos do colecionismo.

1.1. Por que não houve grandes colecionadoras?

A partir da década de 1960, com o impacto das teorias feministas que então tomavam corpo, questões envolvendo a categoria de gênero foram alçando variadas disciplinas. Em ensaio, de 1971, intitulado por pergunta análoga à colocada inicialmente: Por que não houve grandes artistas mulheres?, Linda Nochlin assume pioneirismo na abordagem de tais questões nos estudos da história da arte e, embora não tenha assumido a análise de gênero como conceito, afirmou-se enquanto praticante de uma história da arte feminista, como apontou Mary Sheriff (2011, p. 162).

Mas se seguindo esta tendência o número de estudos e exposições, bem como o interesse do público em geral em torno de artistas mulheres e/ou mulheres em representações encontrou aumento progressivo, a atuação e o papel das mulheres em demais posições no sistema de arte – críticas, galeristas, mecenas e colecionadoras, para citar algumas – não apresentaram a mesma repercussão. No Brasil, destaca-se o trabalho de Ana Paula Cavalcanti Simioni, da USP, ao tratar de mulheres artistas no sistema acadêmico (SIMIONI, 2019) e sobre artistas mulheres modernistas (SIMIONI, 2022), que tem sido desenvolvido também por pesquisas de Claudia de Oliveira na UFRJ (OLIVEIRA; GUERRA, 2022). Mas, vale lembrar que no campo da filosofia,

Gilda de Mello e Souza esteve à frente da discussão sobre a dignidade do feminino nas artes (VALLE, 2022).

Estamos aqui, vale destacar, apontando para as diferenças entre o impacto das abordagens de gênero no desenvolvimento de interesse em diferentes categorias assumidas pelas mulheres enquanto sujeito ativo da história da arte. Os estudos sobre as artistas assumem pioneirismo e são consideravelmente superiores quantitativamente do que aqueles sobre mulheres em outras instâncias do sistema artístico. Isso não quer dizer, claramente, que os estudos de gênero tragam à tona somente questões nesse sentido. Como aponta, Mary Sheriff:

O processo de genderizar a arte levou muitos a criticar ou reavaliar obras canônicas e não canônicas, imagens que apresentam o corpo humano e aquelas que não o mostram, pinturas e esculturas, mas também arquitetura, porcelana e essas artes muitas vezes chamado de “popular”, “decorativo” ou “menor”. (SHERIFF, 2011, p. 164)

Destarte, com enfoque em coleções de arte, as investigações⁸ sobre a prática colecionista mediante uma abordagem de gênero foram iniciadas, em finais da década 1990, nos Estados Unidos, na Inglaterra e na Alemanha, com o desenvolvimento de estudos sobre a figura e as práticas de algumas colecionadoras. Sendo elas oriundas, majoritariamente, de países europeus, especialmente Inglaterra e França, e Estados Unidos (GERE e VAIZEY, 1999; STAMMERS, 2021).

Somado a isso, encontram-se abordagens dispostas a compreender eventuais nuances a nível psicológico da prática. Por tal viés, partindo do pressuposto que o colecionismo tem participação na formação e expressão de identidade individual – processo, por sua vez, entre outros aspectos, imbricado com questões de gênero – Russel Belk e Melanie Wallendorf apontam para as maneiras como esta categoria estaria ligada ao colecionismo e aos usos das coleções, ao passo que apresentam estudos de caso.

Já Julie Verlaine (2014), interessada em estabelecer um estudo sobre mulheres colecionadoras de arte e mecenas que se expanda pelo Ocidente – afastando-se de uma centralidade anglo-saxã

⁸ Devido a limitações de acesso, não foi possível consultar parte considerável dessa produção. No entanto, trazemos aqui suas referências, com as quais tivemos contato através de Verlaine (2014): “Citadas na ordem de publicação: Charlotte Gere et Marina Vaizey, **Great Women Collectors**, Londres, P. Wilson, 1999; Britta Jürgs (dir.), **Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim**, Berlin, Aviva, 2000; Dorothee Wimmer, Christina Feilchenfeldt et Stephanie Tasch (dir.), **Kunstsammlerinnen: Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz**, Berlin, Reimer Verlag, 2009; Maureen Daly Goggin et Tobin Beth Fowkes, **Material Women, 1750-1950: Consuming Desires and Collecting Practices**, Farnham, Ashgate, 2009; Dianne Sachko MacLeod et Annalisa Zox-Weaver, **The Woman Art Collector**, número especial de Women's Studies, vol. 39, n° 6, 2010; Inge Jackson Reist et Rosella Mamoli Zorzi (dir.), **Power Underestimated: American Women Art Collectors**, Venice, Marsilio, 2011” (VERLAINE, 2014 , p. 9).

e germânica –, desprende esforços para a escrita de uma história das coleções privadas de arte no feminino, após 1880. Para isso, busca aprofundar a compreensão da prática colecionista feminina e seu desenvolvimento ao examinar historicamente o colecionismo pelo prisma de gênero, enfocando em estudos de caso sobre colecionadoras ao longo do recorte.

Sendo assim, perante a constatação de uma historiografia da arte que consagra a ação histórica dos colecionadores de arte e mecenas no masculino plural – abordagem androcêntrica das práticas – no “apoio à criação viva, ao progresso do conhecimento artístico e especialmente à patrimonialização de obras-primas de arte” (VERLAINE, 2014, p. 6), a autora questiona a ausência das colecionadoras na historiografia da arte e busca demonstrar como uma análise de gênero do colecionismo pode enriquecer seus estudos, ao “revelar práticas e representações mais numerosas, mais diversas e mais ricas” (Ibidem, p. 268).

Nesse sentido, conclui que as colecionadoras sofrem do mesmo silenciamento e da mesma invisibilidade apontados por Michelle Perrot na sua escrita de uma história das mulheres no Ocidente, logo, processos que ecoam do silêncio das fontes, caracterizado pela escassez de registros; da dissimetria sexual das fontes, baseadas em estereótipos e generalizações; do relato da história, estabelecido por uma visão historiográfica androcêntrica; e da construção de papéis sociais sob marcadores de gênero, que estabelece pares dialéticos para a feminilidade e masculinidade (PERROT, 2019).

Mediante o colocado, o estudo e a compreensão da prática das colecionadoras evidencia a sua marginalização na história da arte, com a carência de estudos sobre essas personagens, suas práticas e coleções. Com suas centralidades na formação de coleções subjugadas a figuras masculinas, estas agentes têm seu papel histórico negligenciado pelas tradições historiográficas da arte e das coleções, tendo seus nomes comumente preteridos aos de seus maridos, ou pais, nos discursos sobre a formação de coleções, nas quais, todavia, tiveram papel ativo (VERLAINE, 2014, p. 7). E, dessa maneira, atribuir-lhes a posse de seus conjuntos se mostra uma ação substancial contra seus apagamentos historiográficos.

Coloca-se em evidência, portanto, os paradigmas sob os quais a história da arte como disciplina se constrói, o que, mediante a pretensão de universalidade de parâmetros, resulta na produção de conhecimento enviesado, isto é, excludente e hierarquizante de determinados sujeitos e objetos (REINALDIM, 2021). Sendo que no campo de estudos do colecionismo, os marcadores sociais de gênero, raça e classe se interseccionam no seu sujeito canônico: o homem branco

européu, da nobreza ou das camadas elevadas da burguesia, considerando que essa prática social exige um alto poder aquisitivo.

Finalmente, quando retomamos a pergunta: Por que não houve grandes colecionadoras? A resposta recai sobre as distorções e negligências da história e da história da arte em direção a essas agentes e suas práticas, resultando na sua marginalização e no caráter pejorativo associado a suas práticas: quando exercido por homens, o colecionismo é frequentemente entendido como processo intelectual, já quando praticado por mulheres, como consumo. Por tal viés, as coleções formadas por homens são entendidas ‘coleções por excelência’, aquelas formadas por mulheres, meras ‘acumulações’ (VERLAINE, 2014) – associação que se mostra especialmente marcante na caracterização da prática colecionista por mulheres no século XIX.

1.2. Colecionadoras e suas coleções no século XIX

Perante um contexto social com papéis de gênero mediados pela unidade familiar, no Ocidente, as mulheres são associadas à dimensão da vida privada, ao espaço doméstico, enquanto os homens são associados à vida pública, ao espaço da rua – a cidade – e ao exercício da política (PERROT, 2019).

Nesta construção, são moldadas por expectativas sociais que lhes destina o cuidado doméstico e familiar e, no cumprimento dessas expectativas, têm seus gostos e interesses associados, sem desconsiderar a construção de estereótipos, a esses espaços e, portanto, no papel de dona de casa, as mulheres encontram o cerne de suas responsabilidades.

Consequentemente, tais aspectos endossam também a invisibilização das colecionadoras no século XIX, especialmente consideradas a partir de 1880, já que suas práticas, no período, estão diretamente relacionadas aos ambientes domésticos e seus gostos às artes decorativas (VERLAINE, 2014, p. 24-30).

Percebe-se, então, que a vinculação da coleção feminina à dimensão privada manteve esses conjuntos fora dos circuitos socialmente percebidos e valorizados. Já o gosto por objetos “menores”, na escala hierárquica da história da arte, contribuiu para a classificação pejorativa das coleções de mulheres como acumulações. Nesse sentido, em associação ao espaço doméstico, o colecionismo feminino oitocentista é entendido como uma acumulação irracional

de objetos, um consumo para a decoração do lar dissociado de processos intelectuais norteadores para a prática, como no caso masculino.

Vale destacar que a hierarquia entre categorias de objetos de arte é resultado da oposição entre Belas Artes e Artes Mecânicas, construída a partir da primeira Idade Moderna. Com a mudança de estatuto do artista no Renascimento, cria-se uma oposição entre as artes do intelecto – pintura, escultura e arquitetura –, fruto da atividade do artista como gênio criador, e as artes mecânicas, aquelas associadas à repetição, sem intervenção criadora do artista, logo, um artesão.

É sob tal viés que as artes decorativas adquirem um estatuto inferior e, dessa maneira, as coleções que as têm como tônica – vinculadas a práticas femininas – não foram vistas como coleções de arte propriamente, sendo classificadas, por sua vez, como bric-à-brac mania, uma espécie de mania por bibelôs. A essa visão enviesada, soma-se a exclusão dessas agentes de instituições e locais de socialização do mundo da arte e a dependência jurídica, civil e financeira, que age nos processos de subordinação das mulheres a figuras masculinas.

Na sua investigação da prática colecionista, Julie Verlaine (2014) estabelece quatro recortes que demarcam contextos temporais e parâmetros do colecionismo nas lentes de gênero, sendo eles: 1880 a 1905, 1905 a 1930, 1930 a 1970 e 1970 à atualidade.

Considerando o recorte de formação da coleção Jerônimo Ferreira das Neves: justamente o período entre 1880 e início do século, o primeiro nos interessa em especial, sendo, por isso, focalizado nesta seção.

Nessa conjuntura, na divisão de gênero dos papéis sociais, são impostos às mulheres ideais sociais que, ao lhes restringir à esfera do lar, sob fortes ideais de domesticidade, mitigam suas identidades e subjetividades em variadas instâncias – inclusive, na prática colecionista. Como consequência, as colecionadoras oitocentistas são sobretudo invisibilizadas nas narrativas da história da arte ao terem suas coleções, condicionadas por convenções burguesas do período, dissociadas de intelectualidade, valores artísticos e históricos.

No entanto, vale destacar que “a evolução das práticas das colecionadoras de arte e suas visibilidades social e cultural oferecem um espelho fiel e original das transformações da condição feminina no Ocidente [...]” (VERLAINE, 2014, p. 20), logo, o colecionismo feminino

de arte se desenvolve de maneira emancipatória, acompanhando a história das mulheres e as conquistas femininas do século XX (Ibidem, p. 268).

Assim, em linhas gerais, passa do contexto do lar (1880-1905); por um período de feminilização da cultura (1905-1930) – com certa emancipação a nível intelectual em arte e cultura –; outro de conquistas trabalhistas que permitem a aquisição de independência financeira (1930-1970); e, por fim, um período (1970-atualidade) marcado pela internacionalização do mercado de arte, devido à globalização, que favorece o compartilhamento intelectual e a circulação de pessoas. Assim, a prática de colecionar arte torna-se mais especializada, com processos de individualização e profissionalização das colecionadoras (VERLAINE, 2014).

Dentre os respectivos períodos citados, Julie Verlaine destaca: as princesas da Dinamarca - Alexandra e Dagmar, Isabella Stewart Gardner e Nélie Jacquemart; Helene Kröller-Müller, Gertrude Stein, Marie Laure de Noailles e Gertrude Vanderbilt Whitney; Helena Rubinstein, Peggy Guggenheim, Gabrielle Keiller, Jacqueline Delubac e as irmãs Schlumberger – Dominique de Ménéil, Anne Gruner Schlumberger e Sylvie Boissonnas; Ingvild Goetz, Agnès B., Tatiana Kolodzei e Patrizia Sandretto Re Rebaudengo.

Ademais, ao nos debruçarmos sobre os estudos sobre o colecionismo feminino do século XIX, destaca-se também o recente dossiê **Women Collectors: Taste, Legacy, and Cultural Philanthropy c. 1850–1920** (STAMMERS, 2021b). A publicação busca “examinar os variados papéis que a coleta poderia desempenhar na vida das mulheres do final do século XIX e início do século XX, e os diferentes tipos de agência que lhes proporcionava” (Ibidem, p. 5), trazendo abordagens da prática colecionista e filantrópica de personagens como: Lady Barber, Lady Dorothy Nevill, Alphonsine Bowes de Saint-Amand, Yolande Lyne-Stephens, Lady Wallace, Ellen Tanner, Florence Blumenthal e Elizabeth Workman.

Nesse contexto, entende-se que o destaque e a compreensão dessas agentes, suas coleções e ações podem propiciar novos contornos para as investigações do mundo da arte oitocentista. Os resultados obtidos no levantamento tardio de agentes do sistema cultural no século XIX, como artistas, críticas e historiadores de arte, afinal, demonstram a difusão de mulheres no sistema de arte do período (STAMMERS, 2021, p.3-4), embora suas atuações tenham sido negligenciadas pela historiografia da arte.

Portanto, investigar as colecionadoras se mostra um terreno fértil para reposicionar sujeitos e alargar os parâmetros de análise para a história da arte, possibilitando, assim, narrativas mais diversas e abrangentes aos campos de estudo da disciplina.

1.3. Colecionismo sob a perspectiva de gênero e colecionadoras no Brasil - um panorama

Posto isso, com o cenário traçado, é possível perceber como os estudos sobre o colecionismo, com destaque para a perspectiva de gênero, encontram centralidade inicial e se debruçam sobre uma conjuntura delimitada ao contexto europeu e estadunidense. Quando Julie Verlaine (2014, p. 8) se propõe a expandir tais investigações numa escala ocidental, ainda movimentando seus estudos dentro desses mesmos limites, investigando práticas e colecionadoras que, embora deslocados do enfoque inicial anglo-saxão e germânico, não ultrapassam o continente europeu para além dos Estados Unidos. Fato repetido no dossiê **Women Collectors: Taste, Legacy, and Cultural Philanthropy c. 1850–1920** que, na subsequente – pretensa – resposta a tais anseios, centra-se na experiência inglesa, estadunidense e francesa, as duas últimas em menor escala (STAMMERS, 2021a, p. 5). Tendo isso em vista, torna-se importante direcionar os esforços de pesquisa sobre colecionadoras e o colecionismo mediante questões de gênero no Brasil.

Relativamente escassos, os estudos que se debruçam sobre tais questões no país partem, principalmente, do campo da Museologia social. Sob tal viés, Irene Vaquinhas (2014) aponta as maneiras pelas quais os museus e a museologia são perpassados pelas diferenciações de gênero, em suas variadas vertentes. Nesse contexto, destaca que o protagonismo das mulheres nas referidas instituições pode ser direcionado, entre outras maneiras, com o estabelecimento de visibilidade dessas agentes nas diversas categorias em que exercem atividade – dentre elas como colecionadoras – e aponta os estereótipos associados às coleções por elas formadas (VAQUINHAS, 2014, p. 9-10).

Ainda no campo museológico, Ana Cristina de Oliveira (2018a) desenvolve estudo sobre a prática colecionista a partir da perspectiva de gênero, questionando a centralidade da lógica androcêntrica operada pelos museus e nos estudos sobre a formação de coleções. A autora reflete sobre aspectos que poderiam resultar em diferenças entre as escolhas e motivações para o impulso colecionista entre homens e mulheres, no Brasil, conjuntura que, nas suas palavras:

[...] pode ser melhor dimensionada se cotejada com três aspectos: a relativa dependência econômica da mulher no meio familiar, as condições de acesso à educação para a mulher no Brasil no final do século XIX até a primeira metade do século XX e a existência de uma “cultura feminina” nesse mesmo período como uma poderosa moldura para o comportamento da mulher, tanto no sentido da adesão quanto da negação. (OLIVEIRA, 2018a, p. 20)

Nesse sentido, busca direcionar como a cultura material é perpassada pelas construções sociais de gênero e, sob a constatação da associação social de determinados objetos a conceitos de cultura feminina e masculina, quais são as memórias sobre as mulheres que chegam aos museus. Contadas a partir de objetos e coleções, essas memórias têm ação na reiteração da hegemonia androcêntrica nessas, e por essas, instituições e aí reside um dos aspectos ressaltados pela autora, no seu traçado de relações entre o colecionismo mediante gênero, o museu e a museologia: as assimetrias das relações de poder no espaço museal perante a fixação do sujeito universal como masculino (OLIVEIRA, 2018a).

Em tal enquadramento, Ana Cristina de Oliveira aponta, ainda, alguns nomes de colecionadoras do cenário brasileiro, cujas coleções, de maneira geral, vieram a compor o acervo de museus brasileiros. Assim, do contexto oitocentista destaca: as Imperatrizes Leopoldina e Teresa Cristina, a Viscondessa de Cavalcanti e Henriqueta Catharino, e já do século XX: Sophia Jobim e Eva Klabin, no Rio de Janeiro.

Perante o exposto, vale destacar que a coleção de Leopoldina constituiu as bases para a formação do Museu Nacional⁹ – instituição que a coleção de Teresa Cristina também a ele se incorporou.¹⁰ Alguns dos conjuntos da coleção da Viscondessa de Cavalcanti encontram-se, por sua vez, no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.¹¹ Já Henriqueta Catharino fundou o Instituto Feminino da Bahia (IFB), em Salvador, a partir de sua prática colecionista e campanhas para angariar doações. Com isso, a sede do IFB conta, hoje, com três museus: Museu de Arte Popular, Museu do Traje e Têxtil e Museu Henriqueta Catharino.¹² Ademais, a coleção da artista e professora Sophia Jobim, antes constituinte do Museu da Indumentária, localizado na sua casa, e sua biblioteca foram institucionalizadas no Museu Histórico Nacional, mediante

⁹ Museu Nacional. Museu do Imperador. Disponível em <https://www.museunacional.ufrj.br/casadoimperador/salas/museudoimperador.html> acesso em 20 maio 2024

¹⁰ Museu Nacional. Guia de visitação. Coleção Imperatriz Teresa Cristina. Disponível em <https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/5/colecaoimperatriz.htm> acesso em 20 maio 2024

¹¹ A coleção de Amélia Machado de Cavalcanti de Albuquerque (1852–1946) - a Viscondessa de Cavalcanti - foi dispersada entre algumas instituições. Uma parte da sua coleção, aquela composta por artefatos arqueológicos e etnográficos, encontra-se no Museu Volkenkunde, em Leiden, na Holanda (SANTOS, 2020).

¹² Fundação Instituto Feminino da Bahia. Museus. Disponível em <https://institutofeminino.org.br/museus/> acesso em 20 maio 2024.

doação (OLIVEIRA, 2018b). E, por fim, o conjunto de Eva Klabin compõe o acervo de sua Casa Museu, por decisão e articulação da colecionadora ainda em vida.¹³ Vale destacar, ainda que não tratada na obra, a coleção de Ema Klabin, irmã de Eva, em São Paulo, também transformada em museu que leva seu nome.

Com isso, é possível perceber uma tônica: a ação destas mulheres na constituição de acervos e instituições e, por conseguinte, nos processos de construção de memória no Brasil, mesmo que seus papéis sejam, em geral, marginalizados nos estudos da história da arte.

É nesse sentido que Nei Vargas da Rosa (2017), a partir do viés desta disciplina, coloca em perspectiva a ação das colecionadoras, na conjuntura brasileira. Através de uma abordagem biográfica das personagens, destaca a centralidade dessas agentes para o desenvolvimento do sistema da arte e a constituição da história da arte no Brasil, estabelecendo um recorte sobre colecionadoras do século XX e contemporâneas. Assim, em seu estudo, apresenta nomes como Olívia Guedes Penteado, Yolanda Penteado, Ana Carmen Longobardi, Patrícia Fossati Druck e Vera Chaves Barcellos.

Portanto, ao encontro à parcela majoritária das investigações sobre o colecionismo na visão de gênero do país¹⁴ – que se debruça sobre figuras individuais das colecionadoras – seu enfoque não recai na análise da prática colecionista das agentes, mas no papel central que as colecionadoras assumem na articulação do sistema artístico no país – demarcando a atuação historiográfica dessas mulheres contra a hegemonia dos sujeitos masculinos.

Posto isso, partimos do entendimento do colecionismo como prática social historiográfica ao demarcar, através de um conjunto selecionado de peças, a visão de mundo, os valores, os gostos, as escolhas e as exclusões de suas colecionadoras ou seus colecionadores. Perante apagamentos e silenciamentos, com seus nomes desassociados de suas coleções ou em segundo plano a figuras masculinas, e suas práticas associadas a generalizações e estereótipos pejorativos, as colecionadoras têm sua agência e suas coleções sistematicamente negligenciadas na historiografia da arte.

¹³ Casa Museu Eva Klabin. A casa museu. Disponível em <https://evaklabin.org.br/historico/> acesso em 20 maio 2024.

¹⁴ Esses estudos, no entanto, não direcionam necessariamente uma abordagem de gênero do colecionismo ao estabelecer tais agentes como objeto de pesquisa.

Uma visão de gênero do colecionismo, portanto, permite recolocar colecionadoras e suas coleções no circuito histórico e a compreensão de suas práticas desprendidas dos estereótipos e das generalizações mencionados. Tal abordagem constitui, assim, uma potencialidade para diversos campos do conhecimento artístico, afinal, ao rever estruturas canônicas que perpassam a construção do conhecimento, possibilita impactos epistemológicos nas aproximações ao tema. Em outras palavras, investigar essas agentes – e suas práticas – permite a revisão de discursos enviesados e a compreensão de narrativas outras para a história da arte e das coleções, em geral, mas especialmente no contexto brasileiro, de abordagens tão escassas da prática colecionista *per se* realizada por mulheres.

CAPÍTULO II

2. A COLEÇÃO JERÔNIMO FERREIRA DAS NEVES E O PROTAGONISMO COLECIONISTA FEMININO

Poderíamos falar da coleção Jerônimo Ferreira das Neves (JFN) sem falar de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves? Certamente não. Tal conjunto como conhecemos hoje, afinal, é fruto de sua ação em diversas instâncias e de seu desejo de perpetuar a memória de sua família no espaço museal.

No entanto, apesar dos indícios da sua centralidade na articulação dessa coleção, ela tem sua agência subjugada à figura de Jerônimo, visto como seu principal – e, majoritariamente, o único – constituinte e articulador. Por tal viés, nas narrativas sobre a coleção JFN, Eugênia tem sua ação negligenciada e/ou apagada e seu nome não alcança o reconhecimento historiográfico que lhe condiz, ainda que Marize Malta já tenha sugerido que a coleção devesse ser chamada de Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves (MALTA, 2012a).

Frente ao cenário estabelecido, sob o entendimento da atuação de Eugênia como decisiva para a constituição, seleção e luta contra a dispersão da coleção JFN, avanta-se a hipótese de que tenha tido participação ativa como colecionadora do conjunto, o que lhe garantiria a atribuição de posse e coautoria do mesmo.

Sendo assim, nas páginas a seguir, o gênero é utilizado enquanto categoria de análise para o colecionismo na tentativa de argumentar a favor do pressuposto colocado. Neste propósito, acompanhamos a coleção JFN através de suas trajetórias no espaço e tempo, discutindo a agência de Eugênia nas instâncias colocadas, de maneira a culminar na sua afirmação como colecionadora.

2.1. Os caminhos de uma coleção:

2.1.1. Constituição e disputa

Anos após o início dos estudos sistemáticos sobre a coleção JFN, as figuras de Eugênia e Jerônimo ainda apresentam facetas a serem reveladas, com informações e documentação de relativo difícil acesso. E se na investigação por informação sobre os colecionadores os dados sobre Jerônimo são escassos, quando a busca se volta para Eugênia as lacunas aumentam. Ademais, considerando que Jerônimo, ao ter seu nome diretamente associado ao da coleção em questão, foi entendido efetivamente como o constituinte do conjunto – o colecionador – dados mais substanciais sobre ele foram recolhidos.

Eugênia Barbosa de Carvalho (1860-1946) e Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho (1854-1918) casaram-se em 25 de maio de 1881, no Rio de Janeiro. Nascidos em Niterói e Rio de Janeiro, respectivamente, Eugênia, agora agregando o sobrenome Neves, e Jerônimo partem do porto carioca no vapor inglês Elbe para Lisboa, Portugal, em 1882 (COMMERCIO DE PORTUGAL, 1882), estabelecendo morada na rua da Emenda, 79 (MALTA, 2023).

Em terras lusitanas, Eugênia e Jerônimo assumem a prática colecionista, com a aquisição de obras de arte, livros raros e objetos bastante diversos em tipologias, materialidades e temáticas. Nesse contexto, dão início a um extenso conjunto de peças e em específico Jerônimo, conhecido bibliófilo americanista e camoniano, a sua biblioteca.

Poucas são as pistas sobre as atividades realizadas pelo casal em Lisboa e, de maneira geral, sobre seu modo de vida, rede de sociabilidade e atividades profissionais. Compreende-se, no entanto, que ambos desfrutavam de boa condição financeira, o que lhes permitia realizar viagens frequentes e adquirir uma quantidade considerável de bens. Única filha que sobrevive a seus pais e irmãos, Eugênia foi a única herdeira dos espólios deixados. Jerônimo, por sua vez, aparenta herdar de seu pai quantia respeitável, capaz de garantir um estilo de vida consideravelmente confortável (MALTA, 2023).

O período de residência do casal em Portugal foi discreto, com aparições tímidas na imprensa portuguesa. Pontualmente, Jerônimo é mencionado como colaborador, com a doação de 100\$000 reis, na arrecadação de fundos para a realização de monumento em homenagem à Fontes Pereira de Mello, estadista português (JORNAL DA NOITE, 1890). E Eugênia, por sua vez, tem uma visita à Torre Eiffel, na companhia de seu pai, Antonio de Carvalho, registrada em coluna social lisbonense (ALÉRIA, 1890).

Após o tempo em Portugal, passam a residir em Paris. Para esse traslado, decidem leiloar peças de mobiliário, objetos decorativos e utensílios domésticos que possuíam no prédio em que moravam na Rua da Emenda, número 79 (figura 1).

Com passagem igualmente discreta pela capital francesa em termos midiáticos, Eugênia e Jerônimo continuam com a prática colecionista, afinal, quando sua permanência nessa cidade chega ao fim – em 1901, para retorno ao Rio de Janeiro – deixam uma quantidade de bens encaixotados em armazéns, sob motivações ainda imprecisas. O fato ocorreu, de mesma maneira, em Lisboa, onde também deixam um número considerável de pertencentes encaixotados que só iriam reaver anos mais tarde (MALTA, 2023).

Figura 1 - Anúncios de leilão dos bens do casal, veiculados pelo Commercio de Portugal em 7 de junho de 1891 e 10 de junho de 1891, respectivamente.

MAGNIFICO LEILÃO
DE
Rica mobilia; bello piano "Erard"; piano-orgão; espelhos; bons quadros a oleo; lustres de gaz; bellas jarras de Sèvres, e ricas placas porcelana antiga de Marselha, com paysagens, montadas sobre bronze (authentic); commoda antiga ferragens douradas; cofre contra-fogo; campainhas electricas; alcatifas, etc.
Agente --- M. E. Dias d'Oliveira
79, RUA DA EMENDA, PREDIO TODO
Junto á rua da Horta Secca
DOMINGO 7 DO CORRENTE, e dias seguintes, ás 11 1/2 horas, por motivo de retirada para Paris, do ex.^{mo} sr. Jeronymo Ferreira das Neves Sobrinho se fará leilão da RICA MOBILIA. TODO DE EXCELENTE FABRICAÇÃO, E EM PERFEITO ESTADO DE CONSERVAÇÃO, que garante a casa, conforme descripto n'outros annuncios. 9

Ultimo leilão
DE
Rica mobilia; bons quadros a oleo; grandes jarras da India altura 160 ctm.; bellas jarras e centro-bilheteira em Sèvres; 2 ricas passe-par-tous Toledo; bonitos candelabros, e jarras em Saxe; ricas placas porcelana antiga de Marselha, com paysagens, montadas em bronze (tudo authentic); rica mobilia sala jantar em nogueira e tuya; esplendido relógio inglez de caixa; bellos serviços de porcelana, cristaes, e christoffle; fogão e serviço de cosinha; livros, etc.
Agente --- M. E. Dias d'Oliveira
79, RUA DA EMENDA, PREDIO TODO
Junto á rua da Horta Secca
HOJE, TERÇA FEIRA 9, ás 11 1/2 horas, por motivo de retirada para Paris, do ex.^{mo} sr. Jeronymo Ferreira das Neves Sobrinho. ULTIMO LEILÃO. 3

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional - BNDigital.

Assim, durante os aproximados vinte anos morando na Europa, o casal das Neves constitui sua coleção em conformidade com a prática colecionista da elite brasileira oitocentista: mediante viagens e circulação pelo velho continente (KNAUSS, 2001). Interessante notar que o casal fez escolhas do que merecia ser guardado, seja por questões de afeto ou por valor artístico, e o que poderia ser leiloado e dispersado.

Posto isso, o contingente dos bens acumulados ao longo desses anos, encaixotados e guardados em depósitos é documentado devido a um cenário de disputa entre Eugênia e Maria Ferreira das Neves, sua sogra.¹⁵

Com a morte de Jerônimo, ocorrida em 1918, D. Maria dá entrada, desde Portugal em 1919, no processo de inventário de seu filho e solicita o arrolamento dos bens depositados em Lisboa. Atribui a seu filho José Carlos o papel de depositário dos bens no processo, quem vem a solicitar a sua venda urgente¹⁶ – argumentando que, devido à fragilidade da natureza dos bens, corriam o risco de se deteriorar e, conseqüentemente, se perder.

Eugênia, em contrapartida, trava uma batalha judicial contra sua sogra, sob a alegação de que a abertura do processo ocorreu de maneira indevida, já que, por vontade testamentária de Jerônimo, ela deveria ser a sua inventariante e cabeça do processo, não Maria. De mesma maneira, contesta a intenção de venda dos referidos bens ao reclamar sua posse. Para Eugênia, o conjunto marcava, nas suas palavras, “recordações preciosas do seu extinto casal” (PORTUGAL, 1919, fl.5v), sendo de “particular estimação para a suplicante” (Ibidem, fl.12v). Assim, assume a sua parcela de participação na aquisição desses itens, logo, entende-se que Jerônimo não tinha a posse absoluta da coleção.

Tal afirmação fica evidente quando, cumprindo o requerimento do juiz do caso, a suplicante realiza uma listagem discriminada do conjunto de posses armazenadas em 135 caixotes. Nesse contexto, Eugênia evidencia que determinadas peças são oriundas de sua conjuntura familiar e redes de amizade. Com a associação de peças a recordações de parentes específicos – pai, mãe, avó, tio e irmãos – e a relações de proximidade – como sua professora de harpa – fortalece sua argumentação e dá a entender que o conjunto é, também, seu.

Fica claro, portanto, como na argumentação contra a sua sogra, Eugênia aponta para a relação de proximidade e afeto com seus objetos, alvos de tanta estima a ponto de uma batalha judicial ser travada. Essas peças configuram uma relação íntima com sua colecionadora, são repositórios

¹⁵ Para uma abordagem mais detalhada da biografia dessa personagem ver (MALTA, 2023).

¹⁶ O acesso ao processo de **Inventário de Jerônimo Ferreira das Neves** (nº 2004, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nº de registro 230203) foi possível graças ao levantamento e à transcrição realizados pela prof^a Dr^a Marize Malta na ocasião de seu pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa, entre 2017 e 2018. Seus resultados foram publicados em MALTA (2019 e 2023), com a descrição minuciosa do processo judicial e dos personagens envolvidos.

de memórias e desejos e o conjunto uma recordação prática, aos moldes benjaminianos, dos seus colecionadores.

Com a verificação de sua grande estima pelo conjunto, das quais destacamos as que estabelecem uma relação direta com Eugênia (tabela 1), é possível verificar uma das instâncias perante a qual sustentamos a hipótese colocada: a coautoria de Eugênia no processo de constituição de uma coleção maior.

Tabela 1 - Quadro com a listagem das peças que constam no inventário de bens de Jerônimo Ferreira das Neves ¹⁷ deixados em Lisboa, realizado por Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, e que se vinculam à colecionadora por meio afetivo ¹⁸

LISTAGEM
<p>3 panos de crochet recordação de uma amiga; 1 coberta de lã recordação de uma amiga; 1 rede recordação do meu tio; 1 coeiro bordado a matiz recordação do meu irmão; 1 penteador de lã encarnada recordação de minha irmã; 1 saia de seda verde recordação da minha mãe; 1 capa cinzenta forrada de encarnado recordação de minha mãe; 3 chapéus de sol com cabo de marfim coberto de renda preta recordações da minha mãe e de minha irmã; 1 Chale de riscas recordação de meu irmão; Roupas de menino recordação do meu irmão; 1 Chapéu de sol recordação de minha irmã; 1 Corpo de seda verde recordação de minha mãe; 2 Urnas de mármore recordação de família; 1 Copo de porcelana do Japão casca de ovo recordação de família; 1 Comoda Imperio tendo na 1ª gaveta 12 livros da China com pinturas sobre papel de arroz, recordação de família; 1 Garrafa de vidro da Bohemia recordação de família; 1 Serviço de vidro da Bohemia recordação de família; 1 Bilheteira de porcelana da China, moderna recordação de família; 1 Meza de comer na cama recordação de família; 1 Comodinha da Ilha da Madeira, recordação de família; 1 Copo com a Torre Eiffel recordação de família; 2 Jarrinhas de porcelana da China recordação de família; 1 Jarrinha de porcelana da China casaca de ovo com a tampa, recordação de família; 1 Potiche pequeno de porcelana da China castanho, recordação de família; 1 Potiche pequeno de porcelana da China, recordação de família;</p>

¹⁷ PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa. 2ª Vara. 2º Ofício. Autos cíveis de inventário entre maiores. Inventariado: Dr. Jerônimo Ferreira das Neves. Inventariante: D. Maria Ferreira das Neves. Processo nº 2004, 1919. 3 v. + apenso. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nº de registro 230203.

¹⁸ Na transcrição optou-se por manter a ortografia e acentuação empregadas no processo.

2 Jarrinhas de porcelana do Japão modernas, recordação de família;
 1 Jarrinha de porcelana da China, família verde recordação de família,
 2 Castiças de Wedgwood, recordação de família;
 1 Lara (sic) de xarão preta para chá, recordação de família;
 1 Gallinha de marfim, recordação de família;
 1 Caixinha de porcelana, recordação de família;
 1 Canudo pequeno de porcelana da China parra, recordação de família;
 1 Pezo de papel de vidro, recordação de família;
 1 Copo de Luchon recordação de família;
 1 Colcha antiga de seda, recordação de minha mãe;
 1 Penteador recordação de minha mãe;
 1 Chale branco de Luchon, recordação de família;
 1 Lenço bordado a prata, recordação de minha avó;
 1 Chale de Pekim recordação de família;
 1 Ventarola da China recordação de família;
 1 Almofada recordação de família;
 1 Pasta recordação de família;
 1 Porta jornaes recordação de família;
 2 Panos de renda recordação de família;
 1 Trabalho de senhora recordação de família;
 1 Boneca recordação de minha Irmã;
 1 Almofadinha recordação de minha mãe;
 1 Porta relógio recordação de minha mãe;
 1 Chapeo de sol recordação de minha mãe;
 12 livros da China de pinturas sobre papel de arroz, recordação de família;
 1 caixa com imagem recordação de minha Irmã;
 1 Quadro de escultura de madeira, trabalho Suisso com cabeça de Christo em porcelana, recordação de minha irmã;
 1 Porta retratos arrendado, recordação de minha professora de harpa Sarzana;
 1 Porta alfinetes de bronze, recordação de família;
 2 Passarinhos de bronze, recordação de família;
 Harpa de Erard, recordação de meu pae;
 Corpo de baixo da secretaria de pau santo, recordação de família;
 Corpo de cima da secretaria de pau santo, recordação de família;
 Parte de cima do espelho de barba de pau santo, recordação de família;
 1 Copo da Bohemia, recordação de família;
 4 Quadros pintura sobre vidro, recordação de família
 1 Quadro de flôres e um quadro romão e uvas recordação da Greno;
 1 Piano Erard, recordação de meu tio;
 Livros e papeis de meu pae;
 1 Meza da India, recordação de família;
 Móvel de tuyá e pau santo que pertenceu a meu pae.

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

No entanto, ao final do processo, Eugênia não reavê o conjunto disputado em sua totalidade, embora tenha conseguido evitar sua dispersão total em leilão. Isso porque como o casal das

Neves não deixou descendentes, segundo às leis vigentes, dois terços do espólio do falecido seriam destinados a seus ascendentes, no caso, D. Maria. Essa, por seu turno, não chegou a usufruir dos bens de Jerônimo que lhe diziam respeito, tendo falecido antes da finalização dos autos. Sua parte, possivelmente, seguiu para os irmãos de Jerônimo, herdeiros de sua mãe.

Ademais, a maneira como o conjunto de peças deixadas em Lisboa, ao final da disputa judicial, em 1923, foi deslocado de Portugal para o Brasil e a data precisa dessa transferência ainda nos são alheios. Se fez necessária, portanto, a busca por documentação pertinente nos arquivos de órgãos governamentais responsáveis por tais transações legais.

Em seu testamento, Eugênia deixa títulos brasileiros para Landulpho Borges da Fonseca, cônsul geral do Brasil em Lisboa¹⁹, o que nos aponta para uma possível relação de proximidade e/ou gratidão de sua parte. De acordo com anuário de 1929 do Ministério das Relações Exteriores do Brasil – Itamaraty – o cônsul em questão esteve em atividade no posto de Lisboa nos períodos de 19 de julho de 1921 a 16 de julho de 1923 e de 18 de março 1924 a 30 de julho de 1929 (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1929, p. 226). Este recorte temporal coincide, justamente, com o final da disputa judicial entre Eugênia e D. Maria. Assim, embora não possamos precisar a data dos trâmites da coleção, são indicativos de sua ocorrência possivelmente nos anos 20, ou até a década de 30, somado ao fato que seu testamento é datado de 1934.

Com essas questões em mente, considerando as relações entre países requeridas para a entrada das peças no Brasil e a menção ao cônsul, o arquivo histórico do Itamaraty poderia, potencialmente, salvaguardar informações relevantes. No entanto, impossibilitando nossas buscas, no momento de nosso contato para pesquisas, o arquivo histórico do órgão encontrou-se em vias de fechamento, devido às obras de revitalização do complexo do Itamaraty, no Rio de Janeiro, e à restauração do acervo.

Posto isso, uma vez de volta com parcela de seus objetos, parte de sua estimada coleção volta à convivência diária de Eugênia, ocupando os espaços de seu lar. No espaço social da viuvez, que lhe confere certa emancipação, a colecionadora assume a postura de salvaguarda do conjunto e de elaboração de estratégias no sentido de evitar seu desmembramento, após a sua partida, garantindo a perpetuação da memória de sua família.

¹⁹ Testamento de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. 27 jul 1934. Anexado ao processo de Autos de inventário dos bens deixados por Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. 11 jun 1947. Pasta Coleção Ferreira das Neves. Arquivo do Museu D. João VI EBA UFRJ. (p. 11)

2.1.2. Seleção e decisão pela institucionalização

O conjunto maior da coleção constituída por Eugênia e Jerônimo em finais do século XIX e início do século XX, na Europa, não condiz, em sua totalidade, com as peças que compõem a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Esse conjunto, afinal, é resultado da seleção, estabelecida em testamento, em 1934, por Eugênia, em que direciona a doação do conjunto à ENBA.

Assim, na luta contra a dispersão de suas peças – cuja primeira batalha travada foi contra sua sogra – a artífice destina doações de peças e conjuntos específicos a determinadas instituições. Além daquele indicado à Escola, a articuladora direciona, a saber, mais duas doações: uma ao Museu Histórico Nacional (MHN) e outra à Academia Brasileira de Letras (ABL).

Acerca da primeira, em carta para Gustavo Barroso (figura 2), o então diretor da instituição, Eugênia oferta uma matriz de gravura em cobre de Gaspar Frois Machado²⁰, de 1795, que trazia cena dos príncipes regentes - D. João e D. Carlota Joaquina - apresentando D. Pedro I às alegorias da Nação e da História.

A política de aquisição do Museu Histórico Nacional, gerido por Barroso, buscava a reunião de objetos capazes de documentar os marcos da história nacional, sob o intuito de instrução pública. Entre 1922 e 1924, uma primeira fase dessa política foi instaurada, na qual o Museu era recolhedor ativo de peças e incentivava doações condizentes com seu projeto (BITTENCOURT, 1995). Nesse rumo, a partir de 1924, o número de doações cresceu, demarcando apoios à instituição e a sua proposta: “o museu justificava-se por constituir, ao mesmo tempo, signo da modernidade e signo de tradição” (Ibidem, p. 66).

À vista disso, de acordo com o processo nº 25/1929 do Arquivo Institucional do MHN (doc. 12), a matriz foi aceita pelo diretor, bem como o cumprimento das exigências que a doadora preconizou: “no caso do senhor achar a chapa digna de figurar no Museu Histórico offereço-a, desejando apenas, que V. Ex^{ia} mande inscrever no distico “Collecção Jeronymo Ferreira das Neves, offerta de sua viuva”. A oferta de Eugênia para o MHN, então, responde aos anseios temáticos da política de aquisição do Museu e demonstra certa inserção da doadora nos meios culturais do período, valendo notar que a doação foi realizada antes de Eugênia escrever seu testamento e ela escolheu doar apenas a referida matriz, apontando para seu discernimento do que da coleção poderia interessar e ser relevante para o acervo do Museu Histórico Nacional.

²⁰ Na documentação, Eugênia indica a grafia de Gaspar Froius Maxadus.

Desse modo, esta doação garante a perpetuação do seu nome entre os doadores que colaboraram com a formação do acervo do Museu Histórico Nacional, sendo citada no catálogo da exposição **70 anos de bons amigos**, elaborado em comemoração às sete décadas da instituição (MHN, 1992, p. 17). Observa-se, porém, o fato de que tal chapa não se encontra, hoje, no acervo do museu, sem que seu destino seja conhecido. Há, no entanto, uma gravura impressa da matriz em questão, pertencente à outra coleção (figura 3).

Já à Academia Brasileira de Letras, nas suas palavras, Eugênia estabelece o seguinte legado:

(...) o meu exemplar em pergaminho dos *Lusiadas* de Luiz de Camões, edição crítica comemorativa do terceiro Centenario da morte do grande poeta publicado no Porto por Emilio Biel Leipzig M.D.C.C.C.L.XXX., todos o meus preciosissimos livros antigos e a estante em que estão os preciosos livros antigos, com a condição de inscreverem no distico “Livros que faziam parte da riquissima Biblioteca do falecido Bibliophilo Jeronymo Ferreira das Neves - Legado da sua viuva”.

Junto aos livros, outros itens compõem a doação:

A mesma Academia Brasileira de Letras do Rio de Janeiro, lego o meu relógio antigo inglez de ebano, e o meu relógio antigo francez de mogno com bronzes dourados, com corda para um ano, com a condição de inscreverem no distico - Coleção Jeronymo Ferreira das Neves - Legado da sua viúva ²¹

Todavia, a oferta desse conjunto à ABL foi uma vontade de Eugênia que não se concretizou. O motivo da recusa seria o pagamento de altos impostos que o aceite das peças demandaria da instituição contemplada (MALTA, 2015, p. 241). De acordo com vontade protocolada pela articuladora, ainda em testamento, em face à recusa, seus legados deveriam ser leiloados e as verbas arrecadadas destinadas às seguintes instituições: a Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, o Hospital São João Batista de Niterói, entre outras instituições de caridade do Rio de Janeiro. A dispersão, desse modo, foi o destino final do conjunto de livros e peças recusado pela ABL, tendo sido leiloado entre o montante do espólio de Eugênia, de acordo com catálogo da venda publicado no *Jornal do Commercio*²² (figura 4).

²¹ Testamento de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. 27 jul 1934. Op Cit. (p. 7-9)

²² Para discriminação das peças disponível no catálogo do leilão do espólio de Eugenia Barbosa de Carvalho Neves ver http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_14/5432 acesso em 04 maio 2024. As peças que seriam destinadas à ABL são as de numeração 81 até 172 (LEMOS, 2020, p. 52).

Figura 2 - Carta digitalizada de Eugênia Barboza de Carvalho Neves sobre a oferta de doação ao Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1929

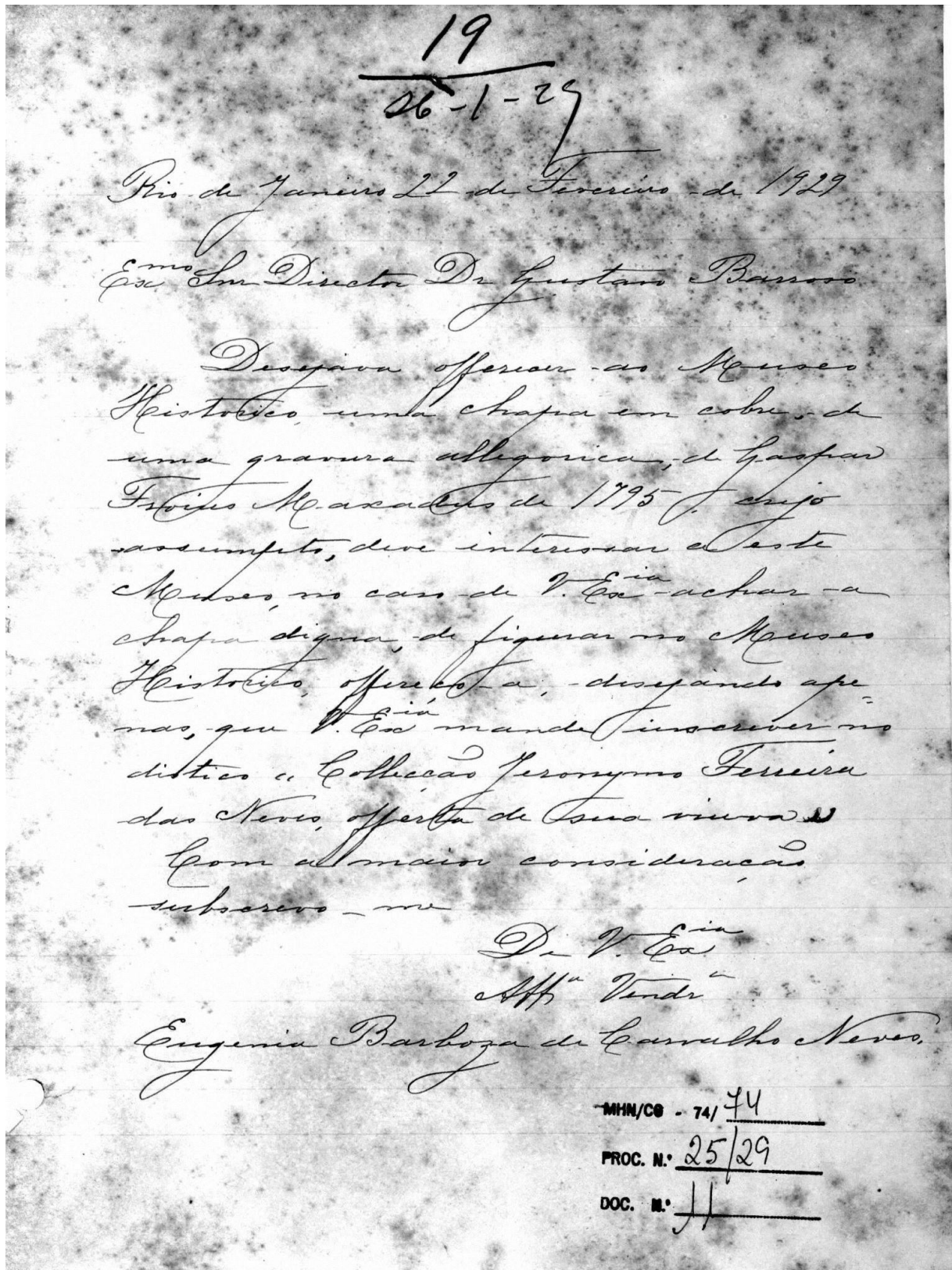
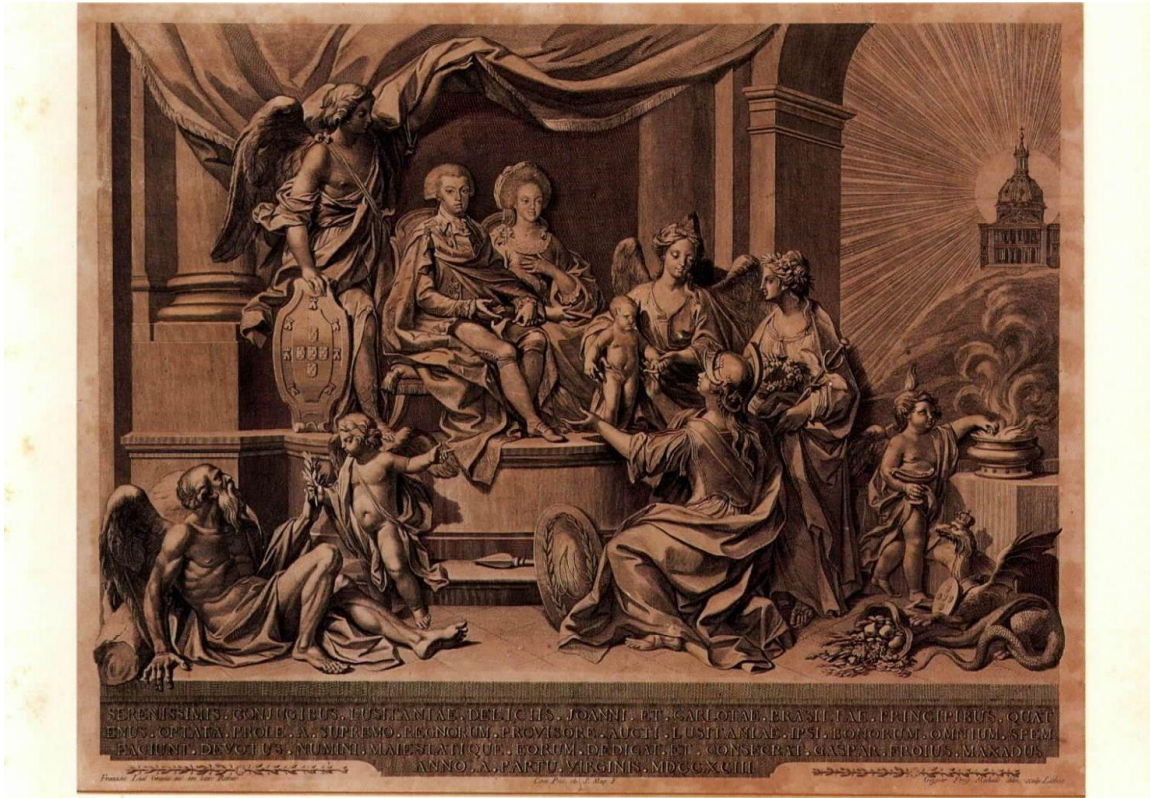


Figura 3 - Gaspar Frois Machado (c. 1759-1796). SERENISSIMIS CONJUGIBUS LUSITANIAE DELICIOUS JOANNI ET CARLOTAE. Gravura a buril. 1793, 520 x 650 mm.



Fonte: O Museu Histórico Nacional. São Paulo: Banco Safra, 1989. p. 128-129

Figura 4 – Anúncio do leilão público do espólio de D. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves

HOJE Quarta-feira, 20 de Dezembro de 1950 — Às 3 horas da tarde **HOJE**

ESPÓLIO DE D. EUGENIA BARBOSA DE CARVALHO NEVES

Moveis e Notavel Coleção de Livros

LITERATURA — POESIA — RARA CAMONEANA

Relógio Carrilhão em caixa de ébano febr. Helm Monkhouse — Relógio Carrilhão em movei de mogno com guarnição de bronze do fabricante Nicolas Nugot — Lustres de cristal — Prataria — Cristais — Máquina de Lavar Roupa "G. E." — Porcelas — Miudezas.

Destacando-se nos livros Obras de Garret — A. Herculano — A. Lobo — Castilho — Thomaz Ribeiro — Rabello da Silva — Jabotam — Serafico Brasileiro — Os Lusíadas ed. comemorativa publ. por Emilio Biel ed. numerada cuja tiragem de 12 Exemplares em Pergaminho e primorosa encadernação guarnecida de ferragens douradas e muitas outras edições da Imortal Obra vertidas em vários idiomas — Obras antigas e estimadas em encadernações artisticas francezas e portuguezas.

CESAR

(SAYRE CESAR LEITE)

AUTORIZADO POR ALVARÁ DO JUIZO DA QUARTA VARA DE ORFÃOS E SUCESSÕES

VENDE EM LEILÃO, HOJE, QUARTA-FEIRA, 20 DE DEZEMBRO DE 1950 — Às 3 horas da tarde, à

63 - RUA SÃO JOSÉ - 63

De acôrdo com o seguinte — CATÁLOGO —

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Percebe-se na lista do leilão que, para além do que seria legado à ABL, há lustres, prataria, cristais, porcelanas e miudezas, incluindo uma máquina de lavar, que não foram considerados pertinentes para legar às instituições escolhidas.

Retomando à centralidade de nosso estudo, estabelecido no mesmo documento, encontra-se o legado da coleção Jerônimo Ferreira das Neves.

A mesma Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, lego o meu belíssimo Cristo de Marfim, os dois medalhões antigos de mármore, o medalhão de Luca Della Robbia, as riquíssimas peças antigas de porcelana da China, Japão, Sevres, Saxe, Berlim, etc, as faienses louças e esmaltes, as miniaturas antigas, os quatro preciosos vitraux suíços antigos que estão na janela da sala da minha Biblioteca, os leques antigos, as pistolas antigas, a coleção de relógios antigos, o riquíssimo pezo de papel de ouro e esmaltes, com um pequenino passarinho mecânico, o riquíssimo abat-jour de marfim, as peças artísticas de marfim, cristal de rocha etc, o riquíssimo paramento antigo de seda verde tecido de prata dourada, as ricas colchas de seda antigas, as sedas antigas, as rendas antigas, a rede feita no Ceará, a caixa Imperio de magno com bronzes dourados, com a coleção de caixas de rapé e joias antigas, os dous Candelabros Imperio de magno de bronze dourados antigos, a Comoda Imperio de Magno, com bronzes dourados, o lustre Imperio de bronze e dourado antigo, as duas cadeiras de braço Imperio de magno com bronzes dourados, o ectagere Imperio de magno com bronzes dourados, a Cantoneira Luiz XV com bronzes dourados, a mesa oval Luiz XVI com bronzes dourados, a harpa antiga de Nadermann, os dous riquíssimos batus antigos de couro lavrado, as quatro cadeiras antigas de couro lavrado, a pequenina mesa antiga de jacarandá, a grande mesa antiga de jacarandá com ferragens douradas, com a riquíssima coleção de medalhas e moedas, os meus livros modernos e a estante em que estão os meus livros modernos. Toda essa riquíssima Coleção Artística lego a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a condição de a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, reunir tudo numa sala, denominando a sala – Sala Jeronymo Ferreira das Neves – e inscrever do dístico dos objetos – Coleção Jeronymo Ferreira das Neves – Legado da sua viúva.²³

Nessa conjuntura, constata-se como a coleção JFN, tal conhecemos hoje, é o resultado do processo de seleção realizado por Eugenia – a partir do conjunto maior de peças que constrói com Jerônimo e que consegue reaver após batalha judicial com sua sogra. Suas escolhas são marcadas pelo que entende como riquíssima Coleção Artística, digna de vir a compor o acervo da Escola Nacional de Belas Artes.

Além disso, a consolidação da doação estava vinculada à condição de sua exposição unificada, em sala dedicada ao nome de Jerônimo, com a inscrição “Coleção Jerônimo Ferreira das Neves - Legado de sua viúva”. Isso nos indica a sua vontade de inserção como voz ativa na construção da sua memória familiar, mesmo que de maneira discreta ao escolher ser retratada como a viúva de Jerônimo. Ao exigir estar associada à coleção JFN, reforça seu protagonismo na mesma: é

²³ A transcrição foi realizada a partir de cópia dos autos de inventário dos bens deixados por Eugênia Barbosa de Carvalho Neves datado de 11 jun. 1947, onde consta seu testamento de 27 jul. 1934. Pasta Coleção Ferreira das Neves. Arquivo do Museu D. João VI EBA UFRJ, optando-se por manter a ortografia e acentuação empregadas no original.

seu, afinal, tal legado. E com isso, Eugênia articula seu papel social com a sua vontade de inserção – cumpre com as expectativas sociais no que tange à construção da memória feminina como memória familiar (PERROT, 1989, p. 14). Sem se apagar, mantém a discrição.

Mediante o exposto, suas escolhas para cada contexto de doação – ENBA, MNBA e ABL – demonstram uma seletividade baseada em temáticas pertinentes aos espaços a que se destinam. Pensadas de acordo com os valores e as funções de cada instituição priorizada, os legados de Eugênia deixam evidente os processos de seleção e classificação das peças pela artífice, bem como seu papel decisivo na institucionalização, afinal, sua ação nessas instâncias é unânime e sem ela não as conheceríamos.

Com isso, ressalta-se, a colecionadora vai ao encontro à prática comum aos colecionadores que encontram nos museus um espaço propício para a sobrevivência de suas coleções e a perpetuação de suas memórias. A esse ensejo, Cícero Almeida (2012) chama o “desejo de museu”, marcado pela transposição de coleções da esfera privada para a pública em um espaço de valorização e legitimação das peças que o compõem.

Nesse movimento, o testamento de Eugênia se mostra fundamental para a compreensão de seu protagonismo na coleção JFN: é através dele que imprime suas escolhas – imbuídas em suas narrativas e seus gostos – e garante a perpetuação de sua coleção ao passo que se inscreve como voz ativa desse processo.

Após o falecimento de Eugênia, em 1946, enfim, houve o cumprimento das disposições estabelecidas em seu testamento e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves teve sua doação concretizada à Escola Nacional de Belas Artes, da então Universidade do Brasil, e o conjunto de peças artísticas, como a colecionadora as descreve, passa a se encontrar no espaço acadêmico de seu destino. Assim, seus esforços evitam a eventual dispersão da coleção JFN.

2.1.3. Da ENBA à EBA - os trajetos e a recepção da Coleção JFN

Uma vez institucionalizada, a inauguração da Sala Ferreira das Neves ocorreu no dia 14 de maio de 1955. A data marcou, também, o primeiro centenário do ensino de história da arte no Brasil, com a comemoração da criação da cadeira na antiga Academia Imperial de Belas Artes, mediante a fala dos críticos Fléxa Ribeiro e Mário Barata, ambos, em momentos respectivos, professores da disciplina (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1955).

A concomitância dos eventos foi proposital: a inauguração da sala da coleção JFN vinculou-se à cerimônia de comemoração do centenário por se tratar de um conjunto visto como potente para os estudos da história da arte no Brasil, uma vez que constituiria material rico para o respaldo do ensino para os estudantes da ENBA e para o público geral interessado. Em reportagem especial ao Diário de Notícias, a atenção foi dada principalmente ao conjunto de pinturas dos primitivos portugueses e flamengos e o medalhão Della Robbia, ditos dos séculos XV e XVI, um material sem precedentes em acervos brasileiros, bem como às porcelanas chinesas e japonesas – destacadas como preciosidades do acervo (BASTOS, 1955).

A formação da sala Jerônimo Ferreira das Neves²⁴ congregava a coleção homônima em espaço unificado, e destinado para este fim, nas dependências do prédio que o MNBA dividia com a ENBA na Av. Rio Branco²⁵, demonstrando o cumprimento das exigências de Eugênia para a efetivação da doação de seu legado. Quanto à inscrição “Coleção Jerônimo Ferreira das Neves – Legado de sua viúva”, essa também parece ter sido cumprida.

O fato, no entanto, não garante a vinculação de sua figura à coleção de maneira homogênea, pois, embora sua atitude seja enaltecida e apontada como modelo a ser seguido, seu papel no legado do conjunto é com frequência negligenciado ou distorcido. Vide a passagem a seguir, na qual percebe-se como suas escolhas são postas em segundo plano e subjugadas a uma suposta atuação de Jerônimo:

Que o valioso exemplo dêse legado se repita. Poucos colecionadores, no Brasil, pensam nas Universidades, ao contrário do que ocorre nos EE.UU. e na Europa. Esperamos que o nobre e desinteressado gesto do colecionador e de sua viúva frutifique, a bem do ensino e das futuras gerações. (BASTOS, 1955)

Sabemos que, a despeito de ter sido um bibliófilo e colecionador reconhecido de numismática²⁶, Jerônimo Ferreira das Neves não direcionou nenhuma de suas coleções a quaisquer instituições, tendo mais tarde a sua biblioteca americanista de livros raros se dispersado em leilão, de 1976, em Paris (BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE, 1976, p. 1368). E apesar da falta de indícios de sua participação na seleção e nas decisões que evitam a dispersão da coleção JFN, Jerônimo é destacado como o principal – e único – colecionador e “suas nobres ações” são aclamadas na imprensa do período, fato que reverbera historiograficamente de mesmo modo.

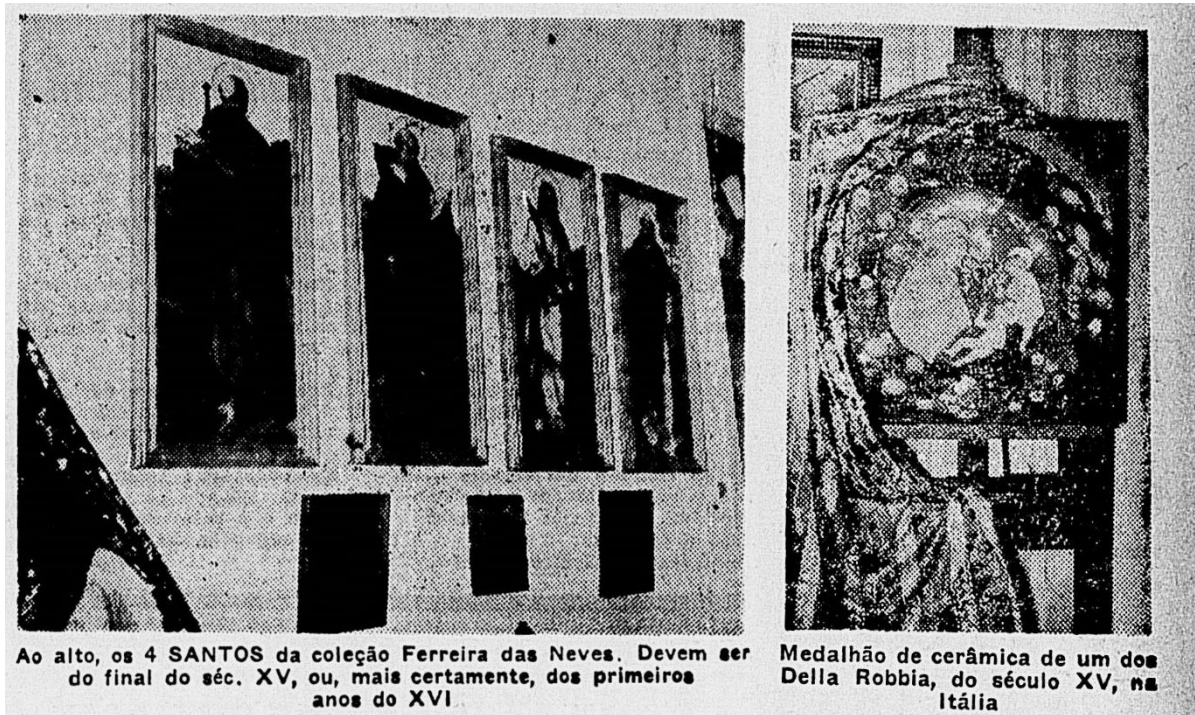
²⁴ A nomeação da Sala não é unânime, por vezes aparece referida como Sala Ferreira das Neves, outras como Sala Jerônimo Ferreira das Neves.

²⁵ O acesso à escola se dava pela rua Araújo Porto-Alegre e ao MNBA pela Avenida Rio Branco, portanto, o acesso principal ao prédio.

²⁶ Essa questão será retomada no capítulo 3, seção 3.3.

Mas, sob um aspecto, a vontade de inserção de Eugênia parece surtir efeito: seu nome é veiculado periodicamente nos jornais cariocas junto às notícias sobre a abertura da sala Ferreira das Neves ao público visitante (figura 5).

Figura 5 – Fotografias da Sala Ferreira das Neves em notícia sobre a sua inauguração. ²⁷



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – BNDigital.

Desde a inauguração da sala até 1957, no Diário de Notícias e no Correio da Manhã circularam notas sobre as atividades na ENBA referentes à exposição da coleção, com texto que destaca “os objetos artísticos constituídos pelo legado de D. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves” – sem submetê-la ao rótulo de viúva (figura 6), mesmo que, o enunciado reduzido da exposição da Coleção Ferreira das Neves, sem menções além, tenha se mostrado na maioria na imprensa carioca (figura 7).

²⁷ BASTOS, Clemente de M. Aberta ao Público a “Sala-Museu” Ferreira das Neves, na E. Nacional de Belas Artes. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 5 de jun. de 1955. Suplemento Literário, p. 5. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_03/41380 Acesso em: 30 maio 2024

Figura 6 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 8 de fev de 1956. Segunda Seção, p. 7.

Sala Jerônimo Ferreira das Neves
 — Os objetos artísticos constituídos pelo legado de d. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, integrantes da Sala Jerônimo Ferreira das Neves, acham-se expostos à visitação pública, tôdas as quintas-feiras, de 9 às 12 horas e de 13 às 17 horas.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira – BNDigital

Figura 7 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 5 de abr de 1959. Suplemento Literário, p. 6

EXPOSIÇÕES E MUSEUS

SALAO DA ESTRADA — na Escolinha de Arte (rua Mal. Câmara, 314), dias úteis, das 12 às 18 horas, inclusive sábados.

ARTE «NEOCONCRETA» — no MAM do Rio.

MANUFATURAS DE FRANÇA — na Aliança Francêsa.

ZALUAR, MAGANO E LAZZARINI — na Galeria Módulo rua Bolivar, 21-A.

QUAGLIA — no D. A. da ENBA, rua Araújo Pôrto Alegre.

ERNANI VASCONCELLOS — no IBEU.

GRAVURAS DE PIZA — no MAM.

MODERNOS — Galeria Ambiente São Paulo.

PRÊMIO LEIRNER — nas «Fôlhas» em São Paulo.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES — Av. Rio Branco.

COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES — na Escola Nacional de Belas Artes (rua Araújo Pôrto Alegre).

MUSEU HISTÓRICO DO RIO DE JANEIRO — Praça Marechal Ancora (das 12 às 17 horas).

MUSEU DO TEATRO DO RIO DE JANEIRO — no subsolo do Teatro Municipal.

MUSEU DO INDIO — rua Mata Machado, 43.

MUSEU NACIONAL — Quinta da Boa Vista.

MUSEU DA CIDADE — Gávea.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - BNDigital.

Na década de 1960, as notícias sobre a coleção JFN ficam mais esparsas. Concentradas no início do período, consistem em atualizações sobre, ou menções aos, estudos dos quadros da coleção realizados por José Teixeira Leite e Luís Carlos Palmeira, sendo do primeiro a autoria de alguns desses artigos (LEITE, 1963a, 1963b).

Em matéria para a Revista Módulo (LEITE, 1960), expondo suas investigações, estabeleceu como cópias quincentistas os **Retrato de João, duque de Borgonha** e **Retrato de Carlos, duque de Borgonha**; apresentou informações sobre **Dois anjos com emblemas da justiça**; atribuiu provável autoria de **A Santa Face** à Fernando Gallego e de **Retrato de Fernando de Aragão** ao Mestre da Lenda de Maria Madalena; e confirmou como de Quentin Metsys a autoria de **Lamento ao pé da cruz**, com o traçado de sua procedência. Esse teria pertencido à coleção de António Maria Fidié, que o adquiriu do Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, onde a peça

figurava no **Políptico das Setes Dores da Virgem** ao lado de outras oito tábuas. Seis delas estão, hoje, no Museu Nacional de Arte Antiga²⁸, em Lisboa, incluindo a imagem central e maior do político, com a Virgem, e uma no Museu de Arte de Worcester²⁹, em Massachusetts, nos Estados Unidos.

Já o crítico Quirino Campofiorito, em reportagem para O Jornal, destaca os estudos em questão. Num clamor à visitação, aponta que tais “telas valiosas” poderiam ser apreciadas “na Sala Jerônimo Ferreira das Neves diariamente franqueada ao público, com uma importante coleção artística, no 1º andar daquela escola” (CAMPOFIORITO, 1960). No mesmo contexto, o crítico aponta Jerônimo como o doador desta rica coleção. Sabemos, no entanto, que o mesmo não tem participação concreta nesse processo, sendo essa um legado de Eugênia.

Anos mais tarde, já em 1966, a coleção JFN volta às páginas de O Jornal, sendo apontada como detentora de obras de valor – raras nas suas respectivas categorias, tendo em vista o seu ecletismo. Na reportagem em questão, Belisla (1966) convida o público a visitar o museu da – agora – Escola de Belas Artes (EBA) e destaca o desconhecimento de alguns sobre a sua coexistência com o MNBA, no prédio da Av. Rio Branco. Fato que permite apontar para uma hierarquização dos espaços, com a sobressalência do Museu Nacional de Belas Artes.

Com o desenrolar dos anos, a coleção JFN perde espaço nos noticiários, sendo que, nos anos 1970, nenhuma menção ao conjunto ou à sua exposição na imprensa carioca é encontrada. O que teria acontecido com a coleção então? Uma vez vinculada à EBA, traçar os caminhos da coleção JFN é também entender os trajetos da Escola. Estabelecer um panorama desse contexto pode, portanto, nos ajudar a melhor compreender os trâmites do conjunto.

Sendo assim, em 1965, após padronização imposta pelo governo federal, a Universidade do Brasil passa a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Belas Artes é renomeada Escola de Belas Artes. A sede da EBA segue sendo o prédio da Av. Rio Branco, que divide com o MNBA desde 1937, data de criação do último, até ser transferida para a Cidade Universitária, na Ilha do Fundão, onde ocupa o prédio Jorge Machado Moreira – sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU).³⁰ Mediante um processo de transferência

²⁸ Consulta às peças disponível em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx> acesso em 02 abr. 2024

²⁹ METSYS, Quentin. Repouso na fuga para o Egito. 1509-1513. Óleo sobre madeira, 82,6 x 79,1 cm.

Disponível em: <https://worcester.emuseum.com/objects/3106/the-rest-on-the-flight-intoegypt?ctx=483a309c5ea41316e5f460908e2855368e8b5c90&idx=6> Acesso em: 02 abr. 2024

³⁰ Informações disponíveis em: <https://eba.ufRJ.br/institucional/> Acesso em: 07 maio 2024.

abrupto – pouco planejado e registrado –, dificuldades de adaptação, disputas de espaço e perdas materiais entram em cena.

A mudança ocorreu entre finais de 1974 e 1975, cedendo a interesses de diferentes instâncias. Na vigência da Ditadura Militar (1964-1985), a transferência da EBA para o Fundão favorece interesses políticos ao afastar do centro da cidade do Rio de Janeiro – região de efervescência de movimentos estudantis e manifestações sócio-políticas contrários ao regime (QUEIROZ, 2021) – mais uma parcela de seus estudantes. A então diretora do MNBA, Maria Elisa Carrazzoni, interessada na ampliação dos espaços do museu que a saída da Escola do prédio coabitado representaria, era adepta à transferência, exercendo pressões para tal. E Thales Memória, diretor da EBA, acreditava que a presença no Campus do Fundão e as trocas com a FAU poderiam ser benéficas à Escola (LUZ, 2016).

De modo geral, a transferência para a Cidade Universitária foi realizada sob alegações de ampliação de espaço para a EBA, o que efetivamente não se justificava. A Escola de Belas Artes não tinha sede própria no destino – realidade perpetuada até hoje – e passa a ocupar espaços da FAU não preparados para as exigências que uma escola de artes requeria. A adaptação das salas para ateliês expõe as limitações estruturais do prédio – de proporções inadequadas, sem saídas de água ou saneamento próprio aos rejeitos das práticas artísticas. Além disso, a convivência entre FAU e EBA não se mostrou harmônica, especialmente conforme os espaços do prédio Jorge Machado Moreira eram cedidos às Belas Artes (CUNHA, 2016).

Quanto ao processo de mudança em si, ele se deu de maneira brusca, sem preparações e cuidados maiores quanto ao transporte do acervo artístico da Escola. Retiradas do prédio da Av. Rio Branco sem cautela, essas peças foram distribuídas pelas salas de aula e corredores do novo destino com a mesma imprudência. Assim, a falta de controle sobre aquilo que saiu do Centro em direção ao Fundão marcou uma ameaça à integridade do acervo da EBA, com possíveis danos físicos e/ou desvios por terceiros.

Mediante ao exposto, em relação à transferência da coleção JFN nesta ocasião, não podemos precisar quando ou como ela sai do Centro para o Fundão. No entanto, de acordo com levantamento realizado no Arquivo Histórico do MNBA, em 30 de dezembro de 1976, a coleção Jerônimo Ferreira das Neves entra em regime de Comodato – estabelecido entre UFRJ

(comodante) e o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (comodatário), com o MNBA como interveniente.³¹

As movimentações para o empréstimo, no entanto, têm registros iniciados desde abril de 1976. Nesse mesmo mês a retirada de peças da coleção JFN da EBA para o museu se principia, porém, as razões para esse movimento contrário ainda nos são estranhas.

Em 19 de abril, iniciam-se as retiradas, com o transporte dos quadros da coleção – depositados nas dependências do Departamento de Restauração do MNBA. No dia 28 é a vez da estante de livros do conjunto, encaminhada à seção técnica do museu, e, no dia 30, da parcela de peças referente ao núcleo de artes decorativas, acondicionadas em caixas e guardadas no armário localizado debaixo da escada da Galeria Estrangeira.

Com a consolidação do empréstimo, ao final de 1976, a coleção JFN permaneceu nas dependências do MNBA, sem, no entanto, ser exposta. Suas peças foram guardadas em diversas caixas e vitrines, alojadas, por sua vez, no depósito do segundo andar do prédio do museu (figuras 7, 8 e 9).

Em vista disso, com a coleção Jerônimo Ferreira das Neves distante do olhar do público, surge o questionamento, ainda sem resposta, sobre os interesses e as motivações que levam o conjunto ao MNBA. Talvez a ação tenha tido a intenção de proteger tais peças das intempéries a que ficariam expostas nas salas e corredores da FAU e EBA. No mais, a movimentação evidencia as relações institucionais travadas, possíveis jogos de interesse e hierarquizações estabelecidas entre categorias artísticas – já que, embora tenha recebido tratamento adequado, com algumas peças passando por processos de restauro, a coleção JFN foi relegada aos depósitos do MNBA.

Ademais, a data em que o Comodato chega ao fim e a maneira como a totalidade da coleção JFN retorna à Escola de Belas Artes permanecem incompreendidas. A única documentação que encontramos, nesse sentido, é um trecho escrito à mão, sem assinatura de remetente ou destinatário, na qual constata-se a devolução à EBA das “porcelanas que se encontravam debaixo da escada na Gal. Mac. séc. XX; e todo material que se encontrava no nicho, na Carpintaria, da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves”.³²

³¹ Toda a documentação sobre o processo de comodato e a coleção JFN no MNBA foi levantada em consulta ao Arquivo Histórico do MNBA (pasta Coleção Jerônimo das Neves) pela autora.

³² Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Coleção Ferreira das Neves, doc. 7.

Figura 8 - Peças da coleção JFN em vitrine no MNBA.



Fonte: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. BR RJMNBA JFN 41.

Figura 9 - Peças da coleção JFN em vitrine no MNBA.



Fonte: Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. BR RJMNBA JFN 26.

Sem maiores direcionamentos, retomemos, então, o contexto da Cidade Universitária. Tendo em vista a situação em que as peças do acervo da EBA encontravam-se: dispersas pelo prédio e sujeitas a danos, o professor Almir Paredes Cunha, então diretor, tem a ideia de criar um museu da Escola, no intuito de reunir e salvaguardar o conjunto.

Como resultado dessas inquietações, nasce, em 1979, o Museu D. João VI (MDJVI) da EBA-UFRJ, congregando a coleção didática da Escola e a coleção JFN (CUNHA, 2016). Sendo que o conjunto da primeira:

(...) é oriundo da própria academia, fruto de suas diversas atividades: exercícios de alunos, “envios” dos pensionistas, cópias de obras dos mestres mais importantes da tradição europeia, material didático usado nos ateliês, obras vencedoras de concursos, como o Prêmio de Viagem ao Exterior, as seleções para contratação de professores e as Exposições Gerais ou Salões (PEREIRA, 2008, p. 151)

O MDJVI, portanto, marca um esforço primordial para a preservação da história do ensino artístico no Brasil e como museu universitário apresenta grande potencial educativo no seu respaldo ao ensino e à pesquisa, como espaço propício à experimentação.

O museu foi, então, instalado em espaço do segundo andar do prédio da Reitoria³³, local anteriormente reservado para a Biblioteca da FAU – marcando mais um atrito na relação entre unidades. A área em questão, no entanto, apresentou problemas estruturais rapidamente, devido à falta de ventilação natural e infiltrações. A situação culmina na interrupção no fornecimento de energia para o Museu, o que, por sua vez, leva ao fechamento de suas portas ao público visitante, em finais da década de 1990 e início dos anos 2000; permanecendo, no entanto, aberto para pesquisadores (PEREIRA, 2021, p. 116). Durante esse período, a coleção Ferreira das Neves não esteve em sala particular, mas suas peças se espalhavam pelo amplo espaço expositivo, dificultando entender o conjunto da coleção.

Entre 2005 e 2008, o projeto **Memória da Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX: revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ** – submetido a edital da Petrobrás pela professora Sonia Gomes Pereira e aprovado – foi implementado, mediante as etapas de “higienização e conservação do acervo, atualização e disponibilização do banco de dados informatizados em site específico, edição de um novo catálogo do Museu e a reestruturação da reserva técnica” (PEREIRA, 2021, p. 115). Foi nesse contexto, também, que a sede do MDJVI

³³ Como é também tratado o prédio Jorge Machado Moreira.

foi transferida para o sétimo andar do prédio da Reitoria – local que segue ocupando, em espera por prédio próprio.

Desde então a instituição se configura, em termos expositivos, como uma reserva técnica aberta. Nessa sua nova concepção, formulada pelas professoras Marize Malta e Sonia Gomes Pereira, o MDJVI tem todo o seu acervo distribuído por seus espaços seguindo uma lógica tipológica de agrupamento (MALTA, 2021a). O visitante, portanto, tem acesso às peças do Museu na íntegra, o que potencializa, considerando se tratar de um museu universitário, o contato entre os estudantes e eventuais objetos de pesquisa. Nesse contexto, cientes da demanda testamentária de Eugênia, as referidas professoras optaram por agrupar a coleção Ferreira das Neves em único espaço, permitindo visualizar sua integridade e diversidade.

Em 2016, com o incêndio no oitavo andar do prédio da Reitoria e os seus consequentes danos e ameaças aos andares adjacentes – aqueles que abrigam a EBA, sexto e sétimo –, o MDJVI precisou fechar suas portas. Somado a isso, outra adversidade impossibilitou a reabertura do Museu ao público: a pandemia de COVID-19. Em situação pandêmica, o ensino presencial na UFRJ ficou suspenso por mais de dois anos, a partir do primeiro semestre de 2020.

Nesse meio tempo, a Universidade seguiu em regime remoto até que as atividades presenciais fossem retomadas no primeiro semestre de 2022 e o Museu D. João VI seguiu como um “museu fechado de braços abertos”, em projeto homônimo, no âmbito da extensão universitária. Circunstância na qual os alunos puderam desenvolver atividades de pesquisa sobre o acervo do Museu e romper as barreiras da Universidade, ao levar para o amplo público, através da página da instituição no Instagram e Facebook, a produção científica desenvolvida.

Por fim, afastados os riscos tangentes às questões do incêndio – que perduraram ao retorno da pandemia – a normalização das atividades da EBA pode acontecer e as aulas voltaram a se concentrar nas dependências da unidade, que segue sem sede própria. O MDJVI, por conseguinte, pôde reabrir suas portas – primeiro aos pesquisadores e depois aos visitantes – em 2023.

Assim, o Museu D. João VI, que ao lado da Biblioteca de Obras Raras (EBAOR) e do Arquivo Histórico da EBA, compõe o Centro de Memória e Patrimônio da EBA-UFRJ, pode, hoje, ser visitado no sétimo andar do prédio da Reitoria na Ilha do Fundão. Seu acervo, vale destacar, se expandiu mediante novas doações: para além da coleção didática e da coleção JFN, conta com

a coleção Renato Miguez de arte popular, o centro de referência têxtil-vestuário e a coleção de têxteis de Fayga Ostrower.

Entre períodos de idas e vindas, visibilidade e invisibilidade, a coleção Jerônimo Ferreira das Neves atravessou um oceano, fez companhia à Eugênia e seguiu trajetória com a Escola de Belas Artes, há 77 anos, fixando sua morada no Museu D. João VI há 45 anos. Após enfrentar os percalços desses caminhos – entre mudanças, incêndio e pandemia – a coleção JFN, no cumprimento das vontades de Eugênia, continua, desde 2008, exposta em sala unificada e tem seu legado marcado com a inscrição Coleção Jerônimo Ferreira das Neves - legado de sua viúva, Eugênia Barbosa de Carvalho Neves (figura 10), esperando novos admiradores.

As 341 peças da coleção artística Ferreira das Neves, ainda que numericamente tímida em relação às 13 mil obras do acervo do Museu D. João VI, oferece uma oportunidade única para a história da arte, tanto pela chance de estudo sobre colecionismo oitocentista, como pelas próprias peças, com exemplares europeus e asiáticos, “eruditos”, “populares” e “seriais”, com uma enorme variedade tipológica e de materiais, permitindo uma visão de arte bem mais ampla e diversa.

Figura 10 – Inscrição da sala de exposição da coleção Jerônimo Ferreira das Neves no Museu D. João VI EBA-UFRJ no sétimo andar do prédio da Reitoria, em 2024.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 11 – Vista da sala Jerônimo Ferreira das Neves no MDJVI



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 12 – Vista da sala Jerônimo Ferreira das Neves no MDJVI



Fonte: Fotografia da autora

Figura 13 – Vista da sala Jerônimo Ferreira das Neves no MDJVI



Fonte: Fotografia da autora.

CAPÍTULO III

3. COLEÇÃO JERÔNIMO FERREIRA DAS NEVES EM PERSPECTIVA

Após a compreensão dos processos de constituição, seleção e institucionalização da coleção Jerônimo Ferreira das Neves, coloca-se em questão, agora, a coleção *per se*. Interessa-nos, com isso, investigar de que maneira a análise das peças do conjunto pode auxiliar na compreensão do protagonismo de Eugênia na sua formação e articulação.

Nesse sentido, surgem indagações como: o que os objetos e suas materialidades podem nos informar? De que maneira eles colocam questões capazes de corroborar a hipótese colocada? Além disso, no entendimento da seleção de peças para a coleção JFN ser fruto das escolhas de Eugênia, questiona-se: há um mote central que respalda essa seleção? É possível perceber uma narrativa circunscrita nessas escolhas?

Destarte, a coleção JFN se revela um conjunto heterogêneo de 341 itens³⁴, entre porcelanas, têxteis, móveis, pinturas, relevos, peças de indumentária, acessórios de uso pessoal, armas e marfins, mas não somente. A coleção conta, ainda, com um conjunto de moedas e medalhas, e com uma biblioteca que reúne 193 livros³⁵.

Nesse sentido, perante uma seleção eclética, a coleção JFN pode ser entendida como reflexo da prática colecionista oitocentista – continuidade do ecletismo típico dos museus no período (MALTA, 2020b, p. 10), reunindo itens de diferentes tipologias, materialidades, temporalidades – do século XV ao XIX – e locais de origem –, embora em sua maioria europeus. Assim, a coleção JFN se estabelece na coleta de peças de diversas categorias, com exemplares capazes de representar uma certa sistematização do conhecimento artístico, desdobrando-se em um todo enciclopédico.

Por tal viés, e sob o entendimento de que, como visto na seção 2.1.2, os legados de Eugênia demonstram uma seletividade baseada em temáticas pertinentes aos espaços a que se destinam, o direcionamento da coleção JFN para a ENBA pode ser colocado em perspectiva. Isso porque a sua seleção pode ser vista como uma tentativa de representação sintética, através

³⁴ Levantamento realizado a partir do Guia do Acervo Museológico do Museu D. João VI EBA-UFRJ.

³⁵ Levantamento realizado a partir da base de dados da Biblioteca de Obras Raras da EBA-UFRJ. Informações disponíveis em <https://minerva.ufrj.br/> acesso em 24 maio 2024.

de objetos ícones, de uma narrativa histórica da arte, e de participação na formação de um repertório visual para os estudantes da instituição.

Essa “riquíssima coleção artística”, como Eugênia se refere em testamento, tem a diversidade como potência: ao congregar objetos que, por vezes, recaem fora dos parâmetros canônicos da história da arte, representa um espaço oportuno e diferenciado para os estudos da disciplina. Desse modo, no contexto do MDJVI, meio privilegiado para o estabelecimento das relações entre pesquisador e objeto, sua potencialidade de alargamento das visões sobre a arte é ressaltada.

Com isso, evidencia-se a particularidade da narrativa circunscrita nas escolhas para a coleção JFN: nos contrapontos de sua heterogeneidade – seja em termos categóricos, tipológicos, temporais ou materiais –, esses objetos se encontram também nos afetos de Eugênia para a construção do circuito histórico de sua coleção. Desse jeito, os itens da coleção em questão, ao retornarem para o indivíduo, evidenciam a visão de mundo e o entendimento artístico de seus colecionadores (BENJAMIN, 2009).

Dentre tal miscelânea, todavia, algumas temáticas e gostos norteadores podem ser percebidos. Quanto às temáticas, o conjunto reflete o gosto por temas religiosos, que perpassam a coleção em suas diferentes categorias, desde pinturas de cenas bíblicas e retratos de santos, relevos e esculturas, objetos devocionais até paramentos litúrgicos. Denunciando sua religiosidade, católica, as peças envolvem escolhas de alto valor artístico. Além disso, um olhar para seus quadros revela o interesse por pinturas de gênero, retrato de monarcas, paisagens e naturezas mortas (MALTA, 2019), seguindo as preferências comuns usados nos lares burgueses do período.

Nesse contexto, em termos estilísticos, noção que no século XIX delimita-se por escolas geográficas (PEREIRA, 2021, p. 119-120), são interesses privilegiados dos colecionadores à escola portuguesa e à flamenga, devido à presença de obras dos chamados artistas primitivos dessas regiões. No arrolamento dos bens do casal, oriundo do processo de inventário aberto por Maria Ferreira das Neves, pormenorizado na seção 3.1.1, são mencionadas ainda pinturas de escola holandesa e espanhola (MALTA, 2019, p. 76). Essas obras não constam entre as peças do MDJVI, mas podem, eventualmente, servir para a compreensão dos gostos do casal das Neves, afinal, a configuração da coleção JFN é um recorte curatorial de Eugênia perante a parte que consegue reaver do todo reunido na Europa.

Ademais, o cerne da coleção JFN reside na presença das artes decorativas. Porcelanas, têxteis decorativos domésticos, bibelôs de materialidades diversas, mobiliário, aparatos de iluminação, vitrais, joias e leques, para citar alguns, constituem, portanto, parcela considerável dos itens do conjunto.

Nessa conjuntura, são colocados em evidência tipologias de objetos associadas ao que historicamente se construiu como “coisas de mulher”, ligadas à esfera da vida privada e/ou a práticas tipicamente femininas (CARVALHO, 2020). E, como desdobramento, a presença determinante desses itens na coleção JFN leva a indagações sobre a posse de Eugênia sobre parcela da coleção: seriam tais peças indícios de sua contribuição para o conjunto?

É pelo viés da cultura material que, mediante a abordagem da Ventarola (MDJVI 1450A – figura 14) e dos seis leques (MDJVI 1445, 1446, 1447 - figura 15, 1448, 1449 e 1451) da coleção JFN, Maria Cristina Volpi (2014a, 2014b e 2017) também direciona a questão, com o entendimento desses objetos sendo capazes de suscitar aspectos do cotidiano feminino e práticas de consumo da elite burguesa. Nesse sentido, indica as construções sociais que operam na esfera material, perante divisões de gênero. Por tal aproximação, itens acessórios da indumentária feminina oitocentista, os leques e a ventarola seriam sinalizadores da identidade de sua dona, Eugênia, configurando alguns de seus guardados dentre a reunião de peças.

Já Bruna Carvalho (2021), agora sob o recorte das rendas da coleção JFN, aponta para a presença desses artefatos como sintomas de escolhas perpassadas por questões de gênero. Ligadas a trabalhos manuais femininos e a interesses colecionistas compartilhados com outras colecionadoras, as rendas indicariam gostos de Eugênia para a composição do conjunto.

Com isso, coloca-se em evidência o “relacionamento simbiótico entre os objetos domésticos e a formação de identidades sociais diferenciadas por gênero” (CARVALHO, 2020, p. 25). Logo, segundo Vânia Carneiro de Carvalho, a cultura material, aqui trabalhada no recorte das artes decorativas – central na coleção JFN –, oferece repertórios materiais que, nas diferenciações de papéis sociais balizadas por gênero, se associam a identidades masculinas ou femininas (Ibidem).

Sob tal constructo, no contexto doméstico, os objetos do repertório masculino caracterizam seu sujeito de maneira a individualizá-lo. Austeros, itens masculinos remeteriam à dimensão pública, ao trabalho e às atividades intelectuais, “espaços” e funções do homem por excelência. Canetas, bustos, brasões estampados, óculos, livros, retratos, máquinas de escrever e relógios

são objetos deste repertório que, de maneira geral, operam funções instrumentais e na relação corpo/objeto voltam-se para a individualização do homem, sendo capazes de recobrir seus donos de prestígio (Ibidem).

Figura 14 – Manufatura “Ao Beija-Flor”. Ventarola. c. 1887. Plumas (papo de cisne)/madrepérola, 32,3 x 23,5 cm. MDJVI 1450A.



Fonte: Arquivo do MDJVI. Fotos Paula Bahiana.

Figura 15 – Barbier. Leque baralho. s/d. Madeira vazada e pintada, 22,5 x 43 cm. MDJVI 1447



Fonte: Arquivo do MDJVI.

O repertório material feminino, por sua vez, opera em sentido oposto. Na relação com o sujeito feminino, os objetos não remetem à individualidade da mulher, mas sim influem na capacidade de percepção da sua presença na casa, através de operações desprendidas para a sua manutenção. A composição dos espaços domésticos, portanto, faz sentir as atividades femininas da dona de casa: o zelo pela casa e pela família. Como exposto por Vânia Carneiro de Carvalho (2020, p. 68):

A integração do corpo feminino com os objetos domésticos tem como característica principal a inespecificidade. Isso quer dizer que ela não diz respeito somente a objetos retoricamente femininos, mas está presente de forma difusa por toda a casa. Trata-se de uma direção centrífuga da ação feminina. Essa ação irradiadora, que cobre cada objeto da casa com um véu de feminilidade, atinge a engrenagem doméstica, inclusive seus empregados, seus ritos sociais, familiares e o seu próprio corpo [...].

Então, as coleções, quando dispostas nos espaços domésticos, assumem uma relação íntima com seus colecionadores, fazendo parte dos seus cotidianos, e a casa se configura como local possível para a arte (MALTA, 2015a) e de construção da aparência burguesa (MALTA, 2012b), pela participação dos objetos na expressão de status social de seus colecionadores.

Perante o exposto, a relação da coleção JFN com a dimensão da casa e com a prática colecionista feminina, nas últimas duas décadas do século XIX, é evidenciado. Eclética e centrada nas artes decorativas, o conjunto se revela uma reunião de objetos que podem contribuir, em sua maioria, para a composição do lar e designa o gosto de seus colecionadores por peças das “artes menores”, legitimado historicamente como feminino. Sob tais aspectos, corresponde aos moldes do perfil colecionista do bric-à-brac que, por sua vez, na associação ao consumo e à função decorativa, recai sobre o conceito de colecionismo realizado por mulheres no século XIX³⁶ (VERLAINE, 2014, p. 26).

Trabalhos manuais – com destaque para os de agulha –, rendas, leques, chapéus, estofados, almofadas, vidros de perfume, caixas de joias, para citar alguns, ou seja, objetos decorativos nas suas mais variadas vertentes, bem como a aplicação de temáticas florais como marca de feminilidade (CARVALHO, 2020), constituem repertório material feminino e, assim, fazem parte do “[...] universo de provas materiais do comprometimento familiar com os valores burgueses no espaço doméstico, que se tornava a vitrine não dela, mas de toda a família” (Ibidem, p. 90). Sua presença marcante na coleção JFN, portanto, aponta para o cumprimento

³⁶ Questão pormenorizada no capítulo 1, seção 1.2, deste trabalho.

dos ideais de domesticidade, amplamente difundidos no século XIX para as donas de casa, por Eugênia.

Em sua diversidade e destaque às artes decorativas, a coleção JFN revela “a ideia disseminada pelos estudos históricos de meados do século XIX que preconizavam procurar encontrar a beleza nos mais variados objetos” (Chantal Georgel apud MALTA, 2020b, p. 11); e, tendo como – primeiro – destino o lar, permite pensar o papel de dona de casa burguesa exercido por Eugênia: garantir o conforto visual da casa através da sensibilidade estética na composição dos ambientes domésticos (CARVALHO, 2020). Valorizando o olhar decorativo, as opções de Eugênia, contudo, não são apenas decorativas.

As peças de porcelana da coleção, por exemplo, na sua grande maioria Companhia das Índias, entre pratos, xícaras, sopeira e jarros, são datados da dinastia Qing, do século XVIII (LOCHSCHMIDT, 2013, 2014a, 2022), indicando uma preferência refinada não só por peças chinesas de exportação, mas por um período determinado – aquele de produção de grande qualidade técnica. Muitas dessas peças, conforme registradas no inventário, eram emolduradas com veludo para ficarem assentes nas paredes, logo, para serem apreciadas pelas suas conformações. Percebe-se, nesse sentido, o desejo de Eugênia por compartilhar o prazer estético de tais peças escolhendo-as para integrar a coleção.

Vale destacar, assim, algumas peças da coleção JFN que compõem uma coletânea sob o viés de gênero. À vista disso, ao encontro dos leques trabalhados por Volpi e das rendas por Carvalho, podemos direcionar: os adornos femininos (MDJVI 1454A, 1454B, 1454C) – joias, de modo geral –, seu amplo conjunto de porcelanas (figuras 16 e 17), alguns frascos de perfume (MDJVI 1385, 1386 e 1388), um porta pó de arroz (MDJVI 1372), dentre uma variedade de outros objetos pertinentes. Eugênia conecta aquilo pretensamente trivial, que poderia estar imediatamente atrelado ao feminino e à decoração doméstica em sua época, com peças, ainda que “decorativas”, de certa raridade e alta qualidade técnica. Com isso, mostra o quanto tinha conhecimentos capazes de guiar suas escolhas e o quanto tinha atenção para os pormenores, valorizando-os.

Figura 16 – Porcelanas variadas da coleção JFN e outras peças



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 17 – Porcelanas da coleção JFN e outras peças



Fonte: Fotografia da autora

Uma vez condicionado pela posição social das mulheres, mediada pela dimensão privada, a ideia de um olhar míope feminino contrapõe-se à ideia do olhar panorâmico masculino. Isso porque, fechadas ao lar, seriam condicionadas a ver no perto, a valorizar nos detalhes, aquilo que se encontra ao seu redor. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza: “A visão que constrói é por isso uma visão de míope e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos” (SOUZA, 2009, p. 97). Os homens, em contrapartida, teriam uma visão desatenta aos pormenores, enxergando e valorizando à distância. Todas as miudezas reunidas por Eugênia requerem esse olhar aos detalhes, de enxergar de perto uma arte que somente a “miopia feminina” é capaz de observar e, de modo geral, valorizar.

Ressalta-se, por conseguinte, a presença de um porta-agulhas (MDJVI 1387 – figura 13) que fornece abertura para conjecturar sobre a atuação de Eugênia no âmbito dos trabalhos manuais. O pequenino contenedor, confeccionado de materiais sofisticados como tartaruga e ouro, revela esse olhar do muito perto, capaz de detectar pontilhados, florezinhas, rocalhas incrustados na superfície escurecida da tartaruga, num trabalho tecnicamente muito sofisticado. É uma valorização ao pequeno, enquanto peça, ao bem-feito artesanal, enquanto técnica, e ao trabalho com as agulhas, enquanto arte menor feminina.

Com funções que perpassam a construção da identidade feminina no oitocentos, as manualidades têxteis foram amplamente disseminadas como trabalho feminino, essenciais para a rotina doméstica e sua manutenção, sendo empregadas na produção de objetos decorativos capazes de fornecer um valorizado “toque feminino”, mesmo em ambientes masculinos (CARVALHO, 2020). Sendo assim, as artes manuais configuram espaço privilegiado para a investigação desenvolvida e, logo, a presença da tipologia têxtil na coleção JFN possibilita pensar questões de gênero numa relação íntima com a colecionadora, estabelecida na dimensão da casa.

Figura 18 – S/a. Porta-agulha. s/d. Incrustado/ouro e tartaruga, 6,3 x 1,1 cm. MDJVI 1387.



Fonte: Arquivo do MDJVI.

3.1. Visibilidades tecidas – os têxteis na coleção JFN e o olhar colecionista feminino

A tipologia têxtil como objeto de estudo é capaz de despertar uma diversidade de debates, ao representar documentação material histórica, suscitar interesses estéticos, questões técnicas e materiais, e levantar discussões em torno de preconceitos historiográficos e questões de gênero. No entanto, são peças proscritas nos acervos museais (MALTA, 2018), seja por sua desvalorização no que tange às hierarquias classificatórias dos objetos ou por dificuldades de conservação inerentes à materialidade têxtil.

Nessa conjuntura, os têxteis decorativos encontram especial dificuldade de conservação, uma vez que, colocados em uso, desgastam-se e dificilmente chegam aos espaços museais. A presença desses artefatos na coleção JFN, no entanto, é notória: sendo colchas, entrecamas de Castelo Branco, uma rede do Ceará, tecidos de revestimento, fragmentos de tecidos e rendas, passamanarias, por exemplo (figura 19).

No contato direto com essas peças, possibilitado pelas pesquisas no MDJVI, é possível perceber que os tecidos em pauta, salvo exceções, estão em relativo bom estado de conservação, com cores vivas e materialidade íntegra, configurando um acervo rico para as pesquisas sobre os têxteis, em geral, tão escassos nos museus. Tendo em vista que estiveram guardados nos baús de couro lavrado (MDJVI 1374A e 1375A – figura 20), também parte da coleção, por tempo indeterminado, foram potencialmente mantidos a salvo de intempéries como a exposição à luz e mudanças de temperatura.

Figura 19 – Mosaico com detalhes de parcela dos têxteis decorativos da coleção JFN.



Fonte: Créditos - Raiza Neves.

Figura 20 – Têxteis da coleção JFN sobre os baús em que estiveram guardados.



Fonte: Arquivo histórico do MNBA. BR RJMNBA JFN 39.

No século XIX no Brasil, nas suas variadas tipologias – entre bordados, rendas e paninhos – os tecidos eram peças primordiais nos lares, compondo seus espaços, e a educação feminina tinha a prática da arte têxtil incentivada como conhecimento fundamental às mulheres (MALTA, 2015c). Nesse sentido, a tipologia artística têxtil, mas não só, as manualidades, de modo geral, foram historicamente percebidas, e classificadas, como arte tipicamente feminina (PARKER, 2019). Sua presença na coleção JFN, assim, nos permite colocar em perspectiva a visão artística e colecionista feminina, os gostos mediados pela divisão genderizada da cultura material e a presença difusa da mulher na casa oitocentista e, logo, associar tais escolhas à Eugênia.

Sendo assim, a ideia do olhar “míope” feminino, de Gilda de Mello e Souza, nos auxilia na demarcação de alguns contornos para a questão. Afinal, a visão feminina em pauta, desenvolvida mediante constructos sociais, levou à concepção de um estilo artístico próprio das mulheres:

Lidando com o imprevisto e se agarrando às oportunidades, as artistas mulheres não se subscrevem ao cânone. Não há regras quando é preciso lidar com o pouco que se tem à mão. Nada é desperdiçado pelas mulheres, tudo é guardado para um momento oportuno: “as sobras dos molhos na geladeira, os retalhos nas gavetas, os botões de velhas camisas e vidrinhos e, nas caixas, inumeráveis fitas, cadarços, flores, linhas, pedaços de sedas, fivelas”³⁷ (VALLE, 2023, p. 533)

Segundo o pensamento da autora, interpretado por Rafael do Valle, nesse movimento, as artes femininas seriam associadas às artes menores (VALLE, 2023) e, portanto, inferiorizadas em relação às artes maiores nas classificações hierárquicas dos objetos artísticos.

Assim, a visão artística feminina, atenta aos detalhes e ao bem-feito (Ibidem, p. 534-535), vai ao encontro dos interesses colecionistas femininos privilegiados no século XIX, como visto: as artes menores e, conseqüentemente, percebe-se um gosto “por objetos geralmente menos legitimados do que aqueles apreciados por seus homólogos masculinos, como cerâmicas, têxteis, joias e fotografias, que então não eram considerados arte” (VERLAINE, 2014, p. 24).

Coloca-se em evidência, com isso, como o olhar colecionista de Eugênia, interessado pelo pormenor, pode ser traçado a partir da sua seleção de têxteis para a coleção JFN, em especial, os decorativos – objetos esses que ao serem valorizados como arte desafiam os parâmetros androcêntricos do cânone da história da arte.

³⁷ Na passagem, Rafael do Valle (2023) cita a fala de Gilda Mello e Souza como disponível em: QUEIROZ, M. I. P. de. Uma nova interpretação do Brasil: a contribuição de Roger Bastide à sociologia brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 20, p. 101-121, 1978. (p. 57)

Vale destacar que esse olhar condicionado, por analogia, a uma “deficiência visual” – a miopia, que só permite ver na proximidade – não deve ser entendido como, efetivamente, “deficiente”, uma vez que “é possível abstrair dessa deficiência um processo criativo, um estilo. Valorizar esse processo criativo é fazer jus à dignidade do feminino, não negando aquilo que a história legou às mulheres” (VALLE, 2023, p. 530), ou seja, a “miopia feminina”, como processo criativo, é entendida como meio pelo qual as mulheres instauram, mediando as condições que lhe são impostas socialmente, sua subjetividade. Estabelecem, portanto, parâmetros particulares de sua condição, que resultam na articulação e criação de discursos, sensibilidades e estéticas próprios – uma forma de resistência (Ibidem).

Como colocado por Rafael do Valle, “A visão feminina, míope, vai captando as coisas antes tidas como insignificantes e trazendo para o primeiro plano, revelando detalhes que passariam despercebidos” (VALLE, 2023, p. 533). Dessa maneira, o “paradigma indiciário” é adotado pela autora como método de análise (GINZBURG, 1989), baseado na atenção ao pormenor e na valorização aos detalhes “insignificantes” (VALLE, 2023, p. 539).

Sendo assim, posto que o estudo dos têxteis demanda o contato com a materialidade mediado pelo tato, a intimidade tátil com a peça envolve aproximações íntimas e a ativação dos sentidos, exigindo um olhar atento, “míope”, para a tipologia em questão. Por tal viés, o paradigma indiciário como método nos permite tornar evidentes detalhes que uma visão panorâmica, distante, ocultaria. Os têxteis da coleção foram manipulados e investigados em intensa proximidade, sob parâmetros da visão feminina, permitindo refletir sobre o caminho das linhas para a confecção de superfícies têxteis em algodão, linho e seda, em trabalhos minuciosamente executados.

Com isso, é possível perceber costuras, recortes e marcas, que, à distância, são imperceptíveis, mas, na intimidade, desvelam hipóteses, análises e despertam memórias da vida cotidiana de seus colecionadores – uma forma especial de aproximação com Eugênia. Afinal, algumas das peças têxteis decorativas da coleção JFN carregam as marcas da ação de mãos amadoras na arte têxtil, com costuras, remendos e recortes (figuras 16 e 17) – os quais, só podemos supor, poderiam ser feitos por nossa protagonista. Com isso, destaca-se o fato de que, perceptível na intimidade, o avesso é tão importante quanto o direito na análise de peças têxteis e que o invisível pode se tornar visível a partir da vontade de olhar em pormenor. E eis que se torna possível encontrar um ponto subversivo ou vários (PARKER, 2019).

Soma-se ao fato, para além de fragmentos de rendas e passamanarias, a presença de têxteis lavrados em seda (MDJVI 1503, 1504 – figura 23 – e 1505), provavelmente confeccionados em Lyon, França, conformados como colchas e outras três peças (MDJVI 1493 – figura 24), 1508 e 1509) que forravam móveis. Eugênia, assim, destinou têxteis altamente refinados e detalhados ao uso cotidiano de seu lar e conferiu à coleção essa evidência da arte tecida. Eram têxteis de experiência, que ela, como nós, também manipulou, tendo os usados em sua vida.

Com o cenário traçado, então, compreende-se como a presença marcante de peças associadas a escolhas socialmente construídas como femininas serve como ponto de partida e meio para pensar a participação de Eugênia na constituição da coleção JFN, bem como o seu olhar colecionista, revelado no interesse ao pormenor. Gosto que, por seu turno, se ativa por uma visão de proximidade com as peças e permite colocar em perspectiva as visões artística e colecionista de Eugênia. Essas, mediadas pela valorização às artes “menores”, fazem congregar uma variedade de itens centrados nas artes decorativas, correspondendo, assim, às tendências gerais da prática colecionista oitocentista por mulheres (VERLAINE, 2014).

No entanto, embora no século XIX, seja plausível pensar a tipologia de coleção do bric-à-brac para o colecionismo feminino – tendo em vista a demarcação social da mulher burguesa nas funções do lar – (VERLAINE, 2014), entendemos que afirmar a coautoria de Eugênia baseando-se estritamente em tais questões, e na posse de objetos “femininos”, poderia reforçar estereótipos e generalizações sobre a ação de colecionadoras. Com isto em mente, o confronto com a documentação familiar e a demarcação dos interesses de Jerônimo se mostram ações primordiais para delimitar a questão e, assim, argumentar a favor da hipótese colocada: o protagonismo de Eugênia na coleção JFN e sua afirmação como colecionadora.

Figura 21 – Fragmentos de renda preta – estilo Chantilly, cujas amostras se encaixam em seus recortes (MDJVI 1492A, 1492B, 1492C, 1492D).



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 22 – Detalhe de tecido lavrado de seda com costuras aparentes na barra - MDJVI 1491.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 23 – Detalhe. S/a. Colcha. S/d. Seda e fio de ouro, 215 x 267 cm. MDJVI 1504



Fonte: Arquivo do MDJVI.

Figura 24 – S/a. Estofa de cadeira (cesta de flores). S/d. Bordado/seda, 47 x 48 cm. MDJVI 1493



Fonte: Fotografia da autora.

3.2. Delimitando questões

Posto isso, a discriminação dos bens do casal deixados em Lisboa, constante no processo de inventário de Jerônimo, confirma Eugênia como detentora de parcela dos objetos (MALTA, 2020a), notoriamente aqueles oriundos de sua origem familiar – com os quais estabelece relação afetiva (tabela 1).

Por conseguinte, sabemos que a família da artífice nutria interesse por porcelanas. Um gosto que provavelmente herdou, uma vez que o número de porcelanas é substancial dentre o conjunto JFN – algumas de origem familiar. Ademais, itens têxteis, como a rede do Ceará (MDJVI 1506A – figura 25) – essa recordação de seu tio – são citados por Eugênia na listagem como bens familiares. Descrição que se estende a peças de mobiliário, bibelôs e instrumentos musicais, entre outras. Sobre os últimos, Eugênia faz menção afetiva a sua professora de harpa, Sarzana, o que nos leva a pensar que o instrumento do tipo – doado junto à coleção, mas hoje destruído por cupins (figura 26) – deveria ser da articuladora. A cadeira giratória (MDJVI 2135 – figura 27), também presente na coleção, por sua conformação, bem poderia ter sido usada para Eugênia tocar harpa e piano, instrumentos mencionados nas documentações.

Além disso, destaca-se a menção afetiva direcionada à pintora portuguesa Josefa Greno: uma natureza morta de sua autoria foi listada como recordação de Greno, o que permite cogitar, segundo Marize Malta (2020a), uma relação de proximidade entre as duas. Sendo que três naturezas mortas da pintora (MDJVI 1255 – figura 28 –, 1256 e 1257) foram selecionadas para compor a doação à ENBA.

Portanto, a documentação analisada nos certifica a propriedade da articuladora sobre parte dos itens da coleção e aventar a coautoria de Eugênia sobre a coleção JFN se mostra, por tal sentido, mais uma vez, uma hipótese sustentável.

**Figura 25 - S/a. Rede (Ceará) e cordão com borlas. s/d. Algodão, 353,0 x 182,0 cm (rede).
Algodão, 707,0 cm (cordão). MDJVI 1506 A e 1506 B.**



Fonte: Arquivo do MDJVI.

Figura 26 - Harpa da coleção JFN que hoje se encontra destruída por cupins.



Fonte: Arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes. BR RJMNB A JFN - 23

Figura 27 – S/a. Cadeira giratória. S/d. Madeira e bronze, 90 x 50 cm. MDJVI 2135



Fonte: Arquivo do MDJVI.

Figura 28 - GRENO, Josefa G. Natureza morta - flores, século XIX. Óleo sobre tela, 84 x 94 cm. MDJVI 1255.



Fonte: Arquivo do MDJVI.

No mais, quando o foco é voltado para os interesses colecionistas de Jerônimo, algumas tendências tipológicas são percebidas. Desse modo, nos levantamentos realizados por Malta (2020b) e Soares e Neto (2017), em torno da questão, o colecionador foi percebido, em maior escala, como bibliófilo, por vezes, como colecionador de numismática e relógios.

Sua coleção de moedas (287 itens) e medalhas (320 itens)³⁸ é parte do conjunto JFN no acervo do MDJVI, congregando itens estrangeiros – oriundos de Portugal e França, principalmente – com itens brasileiros.³⁹ No entanto, como baliza um interesse privilegiado de Jerônimo, salienta-se, não iremos nos debruçar sobre essa parcela de peças. Ainda mais pelo fato de que estão misturadas à coleção didática, dificultando identificar as que pertencem à coleção JFN.

Nesse sentido, as tipologias de objetos da coleção JFN, tão heterogêneas, ultrapassam as fronteiras dos interesses, bem delimitados, do colecionador e nos permitem pensar, em conjunto com a documentação apresentada, que Eugenia tem participação na formação da coleção, imprimindo também seu gosto e seus interesses no conjunto. Tendo em vista, ainda, que a coleção JFN conta com uma biblioteca, entender Jerônimo bibliófilo pode fornecer algumas pistas em torno dos livros presentes hoje no MDJVI.

3.3. Os livros da coleção JFN

Destarte, a ação de Jerônimo como bibliófilo encontra certa repercussão, atestada em publicações do período: sua coleção de livros é frequentemente citada por Souza Viterbo em seus escritos – autor com quem aparenta ter nutrido relação de proximidade, sendo, nessa conjuntura, reconhecido como americanista e camoniano – vieses temáticos ressaltados de sua atividade (SOARES; NETO, 2017).

Em 1976, a coleção americanista de 292 livros raros – de origem espanhola, portuguesa, holandesa, inglesa e francesa – do bibliófilo Jerônimo foi leiloada em Paris, ocasião na qual foi apresentado como a “mais importante coleção de livros de viagem formado na França depois da coleção Chadenat dispersa há quarenta anos” (BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE, 1976, p. 1368). Com encadernações dos principais encadernadores da França no entresséculos, os livros americanistas do bibliófilo contavam, também, com respectivo ex-libris (figura 29).

³⁸ O número de moedas e medalhas da coleção JFN está disponível em (MALTA, 2020a, p. 11).

³⁹ De acordo com as informações levantadas nas fotografias disponíveis no Arquivo Histórico do MNBA.

Vale destacar que Charles Chadenat (1859-1938) foi um colecionador e comerciante de livros, de atividade parisiense, sendo em ambas as instâncias especializado na temática americanista (JACQUOT, 2018). A menção ao livreiro é relevante pois em seu testamento Eugênia direciona:

a Madame Genevieve Chamussy, filha de Monsieur Ch. Chadenat, libraune residente em Paris 17 Quai des Grands Augustins títulos da Rente Française depositados no Bank of London & South America Limited em Paris, no valor da renda anual de Francos 1.000,00 (rentmillefrancs) da Rente Française 4,1/2% 1032. – Tranche “A”⁴⁰

Mediante o exposto, tendo em vista, ainda, que o casal das Neves residiu em Paris na última década do século XIX, é possível conjecturar que Jerônimo e Chadenat mantivessem relações comerciais e, potencialmente, de amizade, com o compartilhamento de interesses pela bibliofilia americanista. No entanto, uma investigação mais detalhada em torno dessas questões e do período de morada do casal na França permanece em aberto.

Posto isso, em busca de indicadores de posse, bem como de indícios sobre os interesses e os gostos dos colecionadores que pudessem auxiliar na compreensão e diferenciação do conjunto, partimos para uma análise dos livros presentes na coleção JFN.

O referido conjunto conta com 193 títulos, que vão do século XVII ao XX, cujos assuntos principais giram em torno da história, dos costumes e da vida de monarcas de países europeus – França, Inglaterra e Portugal, notoriamente –, de arte e música. Além disso, são marcantes livros de temas religiosos e sobre personalidades eclesiásticas, outros de literatura portuguesa – camoniana, em destaque –, bem como de numismática, engenharia e aqueles americanistas – sobre as viagens marítimas, ainda que não sejam os que compuseram a Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves, pois em nenhum deles consta seu ex-libris. Percebe-se, portanto, entre os últimos alguns dos interesses especialmente demarcados de Jerônimo.

⁴⁰ Testamento de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. 27 jul 1934. Op Cit. (p. 14-15)

Figura 29 - Ex-libris da Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves doado ao MDJVI pelo colecionador Sérgio Avelar



Fonte: Arquivo do MDJVI.

Destarte, para uma primeira aproximação com os livros da coleção, estabelecemos um recorte abarcando publicações posteriores a 1918, ano do falecimento de Jerônimo. O marco, nesse sentido, nos permite congregiar títulos necessariamente adquiridos por Eugenia, listados na tabela 2, ainda que no seu testamento tenha se referido ao todo como: “os meus livros modernos e a estante em que estão os meus livros modernos”.

Os exemplares em questão, que versam sobre história, literatura e religiosidade, possibilitam pensar os gostos da nossa protagonista e configuram um critério inicial nas buscas por indicadores de sua posse, revelados através do contato direto com os mesmos, que foram devidamente manuseados e folheados.

Sendo assim, a obra **Three plays: the dream doctor, man and his phantoms, The Coward** (CFN-002,034) ⁴¹ retém um cartão solto com dedicatória “à bôa amiga Mme. Eugenia” de “M.

⁴¹ Código de localização do exemplar na Biblioteca de Obras Raras da EBA-UFRJ (EBA-OR).

Patrocínio Nunes Sol e família” que a “cumprimentão e envião abraços pela filis data” (figura - 30), logo, demarca um presente de amigos à própria.

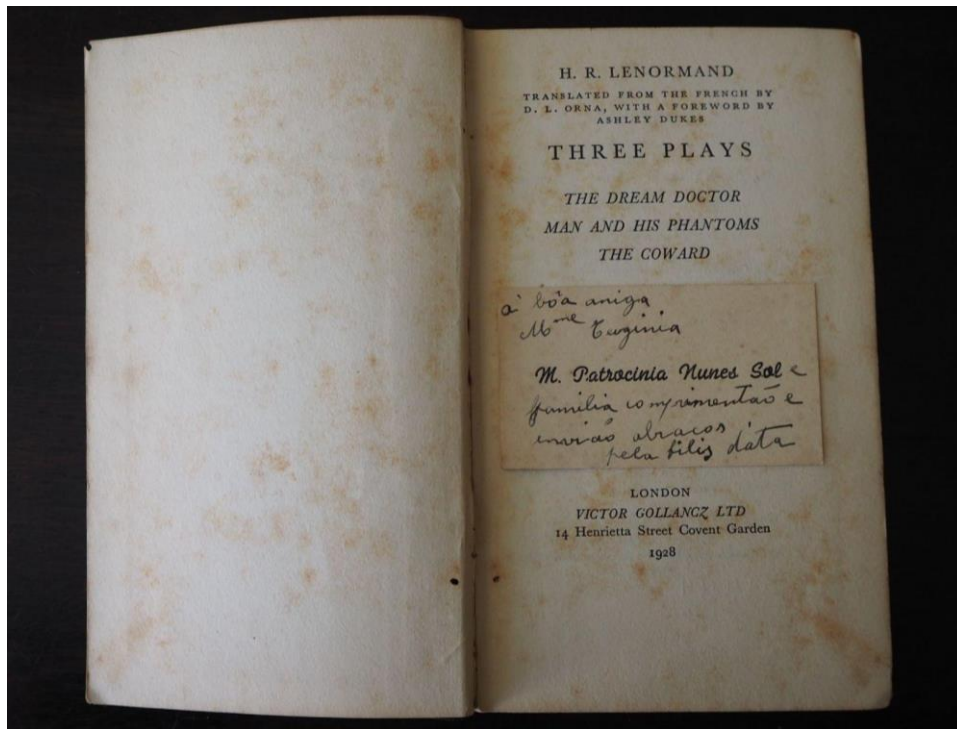
Tabela 2

Relação dos livros da coleção JFN posteriores a 1918		
Ano	Autor	Título
1942	Roz, Firmin	Historia de los Estados Unidos = Histoire des États-Unis
1938	Lutero, Martinho	Catecismo Menor do Doutor Martinho Lutero
1936	Aimond, Ch. (Charles Eugéne) 1874-1968	Le moyen age: jusqu'à la guerre de cent ans (fin du Ve siècle - 1328)
1933	J.M.J.A.	Histoire des littératures anciennes et modernes: avec morceaux choisis, portraits d'auteurs, nombreuses illustrations
1928	Lenormand, Henri René	Three plays: the dream doctor, man and his phantoms, The coward
1924	Rohden, Huberto	Maravilhas do universo no mundo mineral e organico: reflexões e palestras

Fonte: Quadro elaborado pela autora. Levantamento realizado a partir da base de dados da Biblioteca de Obras Raras da EBA-UFRJ.⁴²

⁴² Informações disponíveis em <https://minerva.ufrj.br/> acesso em 06 maio 2024.

Figura 30 – Cartão com dedicatória sobre o livro “Three plays: the dream doctor, man and his phantoms, The Coward” da coleção JFN.



Fonte: fotografia da autora.

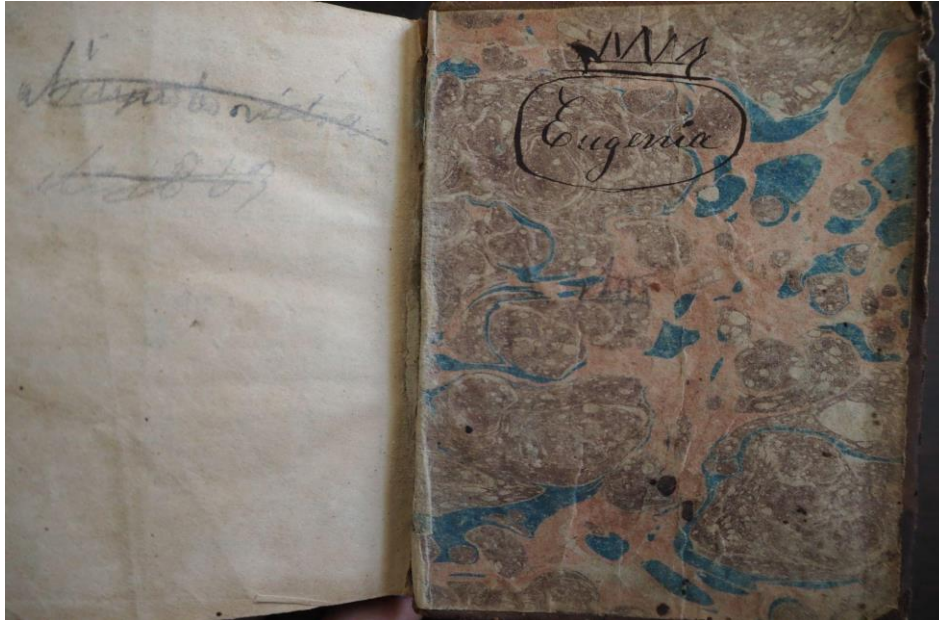
Esses livros mostram interesses de Eugênia não apenas por literatura, mas história e ciências naturais, num aporte intelectual que geralmente é conferido ao masculino. Para além do recorte inicial, o contato com os livros **Beatrice Cenci, Storia del Secolo XVI**, de 1882, (CFN-004, 018 OR) e **Os lusíadas, poema épico de Luis de Camões: nova edição**, de 1857, (CFN-0001, 003 OR) fornecem também pistas.

O último, uma edição de bolso de obra camonianiana, apresenta inscrições de nomes diversos, dentre as quais se encontra uma assinatura de Eugênia, circunscrito por uma elipse e encimado por uma coroa. Já apontada por Marize Malta, essa marca (figura 31), segundo a autora, poderia “ser uma tentativa de criar uma insígnia, uma marca especial, dotando Eugênia de um certo status social que, como muitas mulheres desse período, ficava à sombra do marido” (2015a, p. 242).

Já o exemplar de **Beatrice Cenci, Storia del Secolo XVI**, por seu turno, conta com encadernação gravada com o nome da articuladora (figura 32), fazendo parte, então, de seu

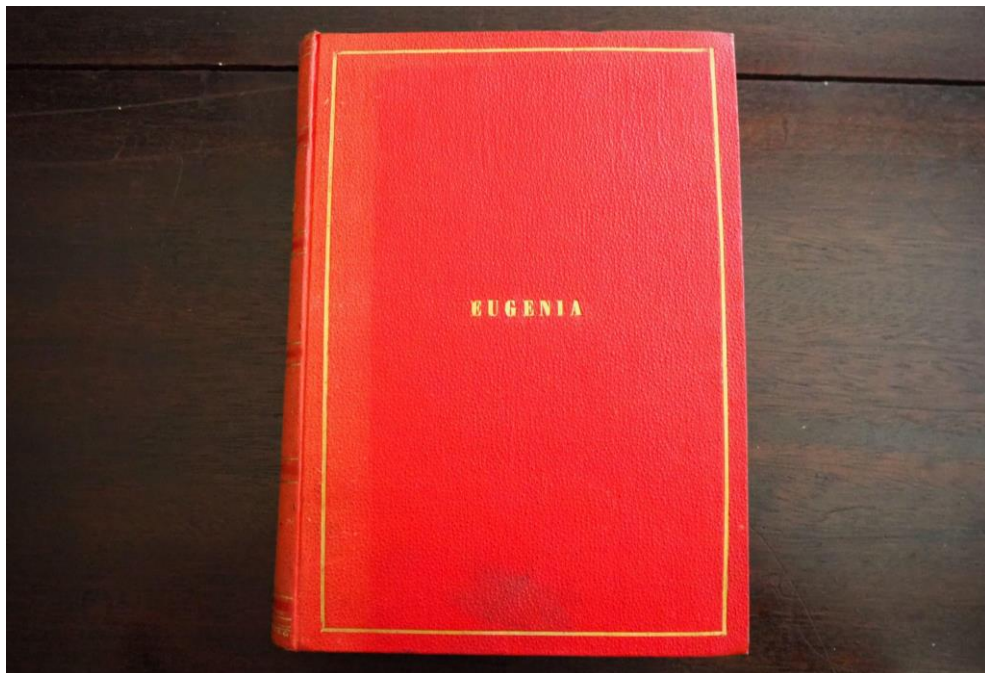
conjunto. O livro em questão é uma biografia da nobre italiana Beatrice Cenci, condenada pelo assassinato de seu pai abusivo.⁴³

Figura 31 – Inscrição na guarda da contracapa do livro “Os lusiadas, poema epico de Luis de Camões: nova edição”, de 1857.



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 32 – Capa do exemplar “Beatrice Cenci, Storia del Secolo XVI”, de 1882.



Fonte: Fotografia da autora.

⁴³ Beatrice Cenci. Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Beatrice-Cenci-Italian-noble> Acesso em: 31 maio 2024

É interessante notar que outras obras do conjunto demonstram o interesse pela vida de mulheres monarcas, talvez um gosto de Eugênia, sendo elas: **Rainhas de Portugal: estudo histórico com muitos documentos** (CFN-004,019,t.1 e CFN-004,020,t.2), de 1878, **Marie Stuart: dix compositions** (CFN-005,016 OR), de 1871, e **Louis XII et Anne de Bretagne: chronique de l'histoire de France, ouvrage illustré**, de 1882 (CFN-006,017 OR).

Para mais, levando em consideração o perfil da coleção JFN – centrada nas artes decorativas – e o entendimento da relação que estabelece com os espaços interiores – lugar que ocupa em primeira instância –, ressaltamos dentre a biblioteca analisada as seguintes publicações: **L'art dans la maison (grammaire de l'ameublement)** (CFN-008,012 OR) e **Dictionnaire de L'ameublement et de la décoration: depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours** (CFN-011,016,t.1; CFN-011,017,t.2; CFN-011,018,t.3; CFN-011,019,t.4), de Henry Havard, de 1884 e 1890, respectivamente, e **Histoire du mobilier: recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux** (CFN-005,011 OR), de Albert Jacquemart, de 1876.

As suas presenças, assim, reiteram uma preocupação da família das Neves com a composição do lar, adicionando a arte na dimensão doméstica. Função que, por sua vez, considerando o papel social da mulher burguesa no século XIX na tutela da casa e da família, recairia sobre Eugênia.

Perante o cenário traçado, Eugênia aparenta ter sido uma mulher versada, não só pelos indícios de interesse literário, mas também pela articulação da coleção como um todo. Nos processos de seleção, doação e, conseqüente, institucionalização da coleção JFN, afinal, estabelece escolhas respaldadas por critérios classificatórios. Dessa maneira, com o julgamento de pertinência dos conjuntos aos espaços a que se destinam, demonstra um conhecimento de causa sobre arte, história e literatura, além de uma atenção ao circuito cultural e institucional da sociedade em que esteve inserida. Sob novos parâmetros de aproximação, agora estabelecidos na análise dos livros da coleção JFN, a coparticipação de Eugênia na reunião do conjunto pôde ser novamente verificada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Assim, as fontes jorram para o olhar de quem as procura.
Esse olhar que faz o relato que é a história”*

Michelle Perrot (2019, p. 36)

À vista da narrativa traçada, portanto, torna-se evidente o protagonismo latente de Eugênia para a coleção Jerônimo Ferreira das Neves sob múltiplos aspectos. Posto que uma coleção demarca esforços por “reunir, classificar, selecionar e conservar” (DESVALLÉES, 2013, p. 32), a prática colecionista pode ser entendida para além da etapa de coleta. Nesse sentido, se mostra sustentável a hipótese colocada inicialmente: com atuação central na formação, seleção e luta contra a dispersão, Eugênia é coautora da coleção JFN e sua principal articuladora.

Afinal, após a morte de Jerônimo, no papel social da viuvez – garantia de emancipação social e financeira para muitas mulheres –, se estabelece como agente central na articulação da coleção. Antes disso, Eugênia já teria herdado da família peças refinadas e possuía situação financeira, por herança, para permitir que ela mesma tenha adquirido peças para a coleção. Ainda que o casal tenha vivido de rendas, é plausível que Jerônimo tenha canalizado suas finanças à formação de sua biblioteca, tendo Eugênia se voltado à aquisição de itens artísticos. Sua ação protagonista evita a total dispersão do conjunto, travando uma batalha judicial contra a sua sogra, contexto no qual demonstra nutrir elevada estima pelas peças disputadas, que como recordações da vida com Jerônimo e heranças de sua família atestam a sua participação na formação de uma coleção maior.

Cumprindo com o “desejo de museu”, ainda, Eugênia media convenções sociais burguesas ao alçar a sua coleção da esfera privada para a pública (ALMEIDA, 2012). Assim, com a doação do conjunto à ENBA, articula status social e legitima tanto sua coleção, quanto a atividade colecionista do casal, expondo, nesse processo, preocupação com o cuidado familiar. Ao moldar a memória de sua família e zelar pela imagem pública de Jerônimo, responde aos constructos sociais oitocentistas que centram a mulher burguesa na dimensão privada e seu trabalho no cuidado da casa e da família, contexto que lhes impõe e exige a discrição.

Eugênia, no entanto, ao condicionar a consolidação da doação à sua exposição unificada, em sala dedicada a seu fim, constando a inscrição “Coleção Jeronymo Ferreira das Neves – Legado de sua viúva”, demonstra uma vontade de inserção como voz ativa desse processo. O legado da coleção JFN é seu, afinal; assim como a seleção de peças que a compõem. Doação e seleção,

constituem-se, então, como pilares da nossa argumentação. Com uma seleção heterogênea de objetos que se encontram em seus afetos, Eugênia estipula escolhas imbuídas em suas narrativas e seus gostos. Logo, na ação de recordação prática (BENJAMIN, 2009, p. 239), fecha um circuito histórico próprio – a coleção JFN.

Eclética e centrada nas artes decorativas, a coleção como objeto de análise, por sua vez, constata a maneira difusa pela qual a identidade de Eugênia recai sobre a totalidade do conjunto, para além dos itens específicos que remetem à colecionadora. Assim, o contato direto com os objetos e suas materialidades, o confronto com a documentação familiar, a delimitação dos principais interesses de Jerônimo, e, principalmente, a constatação pela preferência a peças de escala doméstica e aos pormenores – típica da “miopia feminina” – que conformam a coleção, abarcam um movimento que, como um todo, se mostrou potente para demarcar tendências norteadoras da prática colecionista do casal das Neves e corroborar, mais uma vez, a posse da colecionadora sobre parcela de peças.

Mediante o cenário exposto, é possível observar como, mesmo sob fortes indícios de seu protagonismo, Eugênia teve seu nome e sua atuação, majoritariamente, omitidos ou distorcidos pelos discursos historiográficos sobre a coleção JFN. O fato comum entre as colecionadoras, uma vez subjugadas historicamente a figuras masculinas, aponta para a necessidade de reatribuição de posse de coleções formadas por mulheres como suas legítimas proprietárias, ou coproprietárias, reposicionando-as enquanto agentes historiográficas. Sendo assim, exercer ação contrária ao androcentrismo dos estudos sobre coleções de arte, pode fornecer novos contornos e propiciar narrativas outras para a história da arte e das coleções, mais abrangentes e múltiplas.

Conclui-se, em suma, que tendo Eugênia Barbosa de Carvalho Neves tecido e conduzido a trama da coleção JFN para o palco da história da arte e das coleções, sem, no entanto, sair da invisibilidade de suas coxias, fazer visível o invisível, no teatro da memória, é afirmar seu protagonismo colecionista: seu papel na história da arte é o de colecionadora. Para mais, Eugênia, a partir de sua coleção, inscreve nas suas escolhas um olhar para objetos que eram normalmente preteridos por museus de arte. Se incontestavelmente seleciona pinturas reconhecidas como excepcionais, junto delas coloca objetos de várias outras categorias, chamando atenção para uma arte de pormenor. Com isso, desafiando a própria história da arte hegemônica, mais uma vez, nos faz ver o que estava invisibilizado. A colecionadora, assim,

tanto se coloca quanto nos provoca a precisar saber ver e sentir a arte e a história da arte em feminino.

REFERÊNCIAS

- ALÉRIA. Echos da Havaneza. **Correio da Manhã**. Lisboa. 9 de julho de 1890.
- ALMEIDA, Cícero. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o “desejo de museu”. In **Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/bibvirtmhn/28440> Acesso em: 02 jun. 2024.
- BASTOS, Clemente de M. Aberta ao Público a “Sala-Museu” Ferreira das Neves, na E. Nacional de Belas Artes. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 5 de jun. de 1955. Suplemento Literário, p. 5. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_03/41380 Acesso em: 30 maio 2024.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal: A coleção. In **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 5ª ed., 2015. p. 93 – 114.
- BELISLA. Visita ao museu. **O Jornal**. Rio de Janeiro. 29 de maio de 1966. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_06/52243 Acesso em: 3 jun. 2024.
- BELK, Russell; WALLENDORF, Melanie. Of mice and men: gender identity in collecting. In: PIERCE, Susan. (org.) **Interpreting Objects and Collections**. New York: Taylor e Francis E-Library, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFRMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 237-246.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In **Rua de mão única. Obras Escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Telas valiosas na ENBA. **O Jornal**. Rio de Janeiro. 18 de maio de 1960. p. 2 Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_06/3424 Acesso em: 3 jun. 2024.
- CARVALHO, Bruna Corrêa de. **As rendas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves: poéticas e novos pontos de discurso**. 2021. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2020.
- COMMERCIO DE PORTUGAL. Lisboa, Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/890375/3453> Acesso em: 01 maio 2024.
- CUNHA, A. P. A Escola de Belas Artes na Cidade Universitária: Uma mudança traumática – uma adaptação difícil. In: **História da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. Rio de Janeiro: Nau, 2016. p. 112-115.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Centenário do Ensino de História da Arte. Rio de Janeiro. 11 de maio de 1955. Primeira seção, p. 2.

JORNAL DA NOITE. Comissão central de homenagem a Fontes Pereira de Mello. Lisboa, 30 jul 1890, nº 6114, 20º ano. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/890820/25063> Acesso em: 01 maio 2024.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (org.). Verbete: coleção. *In: Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM, 2013. p. 32 – 35.

GALVÃO, Alfredo. **Pequeno catálogo dos bens artísticos**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Belas Artes, Série A, n. 1, 1957.

GERE, C., VAIZEY, M. **Great women collectors**. Londres: P. Wilson, 1999. Disponível em: <https://archive.org/details/greatwomencollec0000gere/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 01 maio 2024.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In: GINZBURG, Carlo. Mitos emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179

KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%20XXXIII%20-%202001&pesq=o%20cavalete%20e%20a%20paleta> Acesso em: 8 set. 2023.

LEITE, José R. T. Na Escola Nacional de Belas Artes: Dez primitivos flamengos. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 12, 24-25 out. 1959.

LEITE, José R. T. Pinturas flamengas ou de estilo flamengo dos séculos XV e XVI, no Brasil. **Revista Módulo**, n. 20, p. 24 – 29, 1960.

LEITE, J. R. T. Lisboa: Museu das Janelas Verdes. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 19 maio 1963b. Suplemento Literário. p. 4

LEITE, J. R. T. Diário de notícias. Rio de Janeiro. 10 abr. 1963a. Segunda seção. p. 3

LEITE, José R. T. Sobre cerâmica: 1. Uma terracota da oficina dos Della Robbia no Rio de Janeiro; 2. O serviço do Reino Unido: Presente do imperador da China? *In: LEITE, José Roberto Teixeira. PECCININI, Daisy; BARATA, Mário (org.). Cadernos da ANPAP*. São Paulo: ano 1, n. 1, jan. 1991. p. 39 - 43

LEMOS, A. A. B. D. Em Busca de Bibliófilos Esquecidos. **Revista BBM**, Dossiê Bibliofilia, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 35–55, 7 out. 2020.

LIMA, Carolina Rodrigues de. A coleção Renato Miguez de arte popular: investigando a trajetória. 2019. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. As porcelanas chinesas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves. *In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. (org.) Ver para crer. Visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013, p. 207-218.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. As porcelanas chinesas do colecionador Jerônimo Ferreira das Neves. *In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (org.). Actas do Colóquio*

Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014a, p. 109-120.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. Caixas de metal esmaltado. *In*: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **Coleções de arte: formação, exibição e ensino.** Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015, p. 93-100.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. Marfins trabalhados na China na Coleção Ferreira das Neves. *In*: TERRA, Carlos G.; MALTA, Marize (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n.23. Especial. Por Dentro: fontes, no Museu D. João VI. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014b, p.153-159.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. O artista-artesão na China dos séculos XVIII e XIX e a produção de artigos para exportação, exemplificados na coleção Ferreira das Neves. *In*: CHILLÓN, A. M. et al. **XI Seminário do Museu D. João VI: Grupo Entresséculos: professores-alunos-artista na academia e no acervo do Museu D. João VI** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Albatroz, 2022.

LUZ, Angela Âncora da. “A mudança da Escola de Belas Artes para a Ilha do Fundão: rejeição, adaptação, transformação e ressurreição” *In*: **História da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua trajetória.** Rio de Janeiro: Nau, 1ª ed., 2016. p. 116-120

MALTA, Marize. Arte em casa: colecionismo de objetos em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. *In*: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos.** Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópico, 2014a.

MALTA, Marize. As artes decorativas e a personalização na coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI. *In*: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos.** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012a, p.225-233.

MALTA, Marize. De mulher para mulher: Eugênia Neves, uma coleção e três telas de Josefa Greno. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 10º COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 6., 2019. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020a, p.715-736.

MALTA, Marize. Detalhes importam: micro mosaicos e a estética da coisa minúscula. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 87-117, 2022. DOI: 10.5965/2175234614332022087. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21576>. Acesso em: 3 jun. 2024.

MALTA, Marize. Extraordinária desconhecida: a coleção de Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves. *In*: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (org.). **História da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal.** Rio de Janeiro: Rio Books/ Faperj, 2016, p.107-123.

MALTA, Marize. Gostos ecléticos em coleções, repercussões em museus nacionais: o caso da coleção Ferreira das Neves. **MIDAS** [Online], Évora, n.11, p.1-18, 2020b.

MALTA, Marize. **Histórico do Museu Dom João VI**. Rio de Janeiro: fev. 2021a. [texto produzido para o plano museológico do MDJVI]

MALTA, Marize. Malvadezas de uma sogra: a fatídica história da coleção Ferreira das Neves entre perdas e danos por causa de relações perigosas. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 12., 2021; COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 8., 2021; A arte de lidar com as adversidades. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2023, p.144-161.

MALTA, Marize. Mania por xícaras: a arte de colecionar no século XIX. *In*: FLORES, Maria Bernardete; PETERLE, Patrícia (org.). **História e arte: herança, memória, patrimônio**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014b, p.184-208.

MALTA, Marize. Manipulações na história da arte: visões múltiplas da coleção Ferreira das Neves a partir do contato tátil com as peças no Museu D. João VI. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 8. COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX, 4., 2017. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro; EBA-UFRJ, 2017a, p.355-367.

MALTA, Marize. Objetos religiosos, uma coleção, algumas biografias: fé e arte na coleção Ferreira das Neves. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 36., 2016, **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: CBHA, 2017b, p.361-171.

MALTA, Marize. Ora, pois! Notícias da coleção Ferreira das Neves em Lisboa. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI, 9., 2018. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2019, p.70-84.

MALTA, Marize. Outras perspectivas e alguns avanços sobre a coleção Ferreira das Neves. *In*: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **Coleções de arte: formação, exibição e ensino**. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015a, p.233-250.

MALTA, Marize. Peças proscritas em uma coleção e um colecionador autoexilado em Portugal: o caso Ferreira das Neves. *In*: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: coleções em exílio**. Lisboa: Caleidoscópico, 2018, p.171-188.

MALTA, Marize. Pensando com os objetos: arte, cultura material e visual na coleção Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves. *In*: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013, p.183-193.

MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. *In*: OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (org.). **Instituições da arte**. Porto Alegre: Zouk, 2012b, p.191-207.

MALTA, Marize. Três coleções e três destinos para ensaiar uma história da arte multifocal. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 34., 2014, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia/CBHA, 2015b, pp.1267-1275.

MALTA, Marize. What does Mona Lisa smell like? The case for a multisensory history or art based on the collector's intimate experience. In: CORREIA, Carlos João; FERREIRA, Emília (eds.). **Aesthetics, art and intimacy**. Lisboa: CFUL, 2021b, p.303-316.

MHN. **70 anos de bons amigos: catálogo de exposição comemorativa dos 70 anos do MHN/Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: MHN, 1992. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/mhn/23358> Acesso em: 03 maio 2024.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **Almanaque do pessoal**. Rio de Janeiro: 1929.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. Colecionismo a partir da Perspectiva de Gênero. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 7, n. 13, p. 15–30, 2018a. DOI: 10.26512/museologia.v7i13.17753. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17753> Acesso em: 18 set. 2023.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **Gênero, mulher e indumentária no museu: A Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: Unirio / MAST-Rio, 2018b.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de; QUEIROZ, Marijara Souza. Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 5, p. 1-17, set. 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/2ffb07d8/b9d4/4cb9/90d1/92576a686113.pdf>. Acesso em: 25 set. 2023.

OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula. **Artes feministas, ativismo e Sul global**. Porto: Universidade do Porto, 2022.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine**. London: Bloomsbury, 2019.

PEARCE, Susan. The urge to collect. In PIERCE, Susan. (org.) **Interpreting Objects and Collections**. New York: Taylor e Francis E-Library, 2003.

PEREIRA, S. G. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no Museu D. João VI no Rio de Janeiro. In: **Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro**. Porto: CEPESE/Universidade do Porto, 2009, p. 245-259. Disponível em <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues.-artistas-e-obras/colecao-jeronimo-ferreira-das-neves-uma-colecao-portuguesa-no-museu-d-joao-vi-do-rio-de-janeiro> Acesso em: 04 jun. 2024.

PEREIRA, S. G. Fluxo de objetos no tempo e no espaço: a trajetória da coleção Ferreira das Neves In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2009. **Anais...** Rio de Janeiro: CBHA, 2010, p. 884-894. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/coloquio_2010comE.html Acesso em: 28 set. 2023.

PEREIRA, S. G. O Museu D. João VI. **Acervo**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 149–160, 2011. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/93>. Acesso em: 7 maio. 2024.

PEREIRA, S. G. O novo Museu D. João VI: A reinterpretção do acervo e a nova curadoria do museu. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, n. 15, p. 111–131, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15353> Acesso em: 18 set. 2023.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. São Paulo: **Rev. Bras. de História**, v. 9, n° 18, pp. 09-18, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **ENCICLOPÉDIA EINAUDI**: memória - história. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 51-86, 1984.

PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa. 2ª Vara. 2º Ofício. Autos cíveis de inventário entre maiores. Inventariado: Dr. Jerônimo Ferreira das Neves. Inventariante: D. Maria Ferreira das Neves. Processo nº 2004, 1919. 3 v. + apenso. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nº de registro 230203.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. As memórias em disputa sobre a ditadura civil-militar na UFRJ: lugares de memória, sujeitos e comemorações. **Tempo**, v. 27, n. 1, p. 184–203, jan. 2021.

RECHENA, Aida. Museologia Social e Gênero. **Cadernos do Ceom**, v. 27, n. 41, p. 61-77, 2014. Disponível em <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2601> Acesso em: 25 set. 2023.

REINALDIM, Ivair. Cãnone(s), globalização e historiografia da arte. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 221–260, 29 nov. 2021.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. Objetos em trânsito - Amélia Cavalcanti e o colecionismo do século XIX. **História Unisinos**, v. 24, n. 3, p. 351–364, 28 set. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4013/hist.2020.243.02>.

SCOTT, Joan Wallack. Prefácio a Gender and Politics of History. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 3, p. 11–27, 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1721> Acesso em: 21 set. 2023.

SCOTT, Joan. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: _____. **Gender and the politics of history**. New York: Columbia University Press, 1988. p.28-50.

SHERIFF, Mary D. Seeing Beyond the Norm Interpreting Gender in the Visual Arts. In: BUTLER, Judith; WEED, Elizabeth (eds.). **The question of gender. Joan W. Scott's critical feminism**. Indiana: Indiana University Press, 2011. p. 161-186

SERRÃO, Vítor. Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: **ACTAS DO SEMINÁRIO**

INTERNACIONAL ESTUDO DA PINTURA PORTUGUESA: Oficina Gregório Lopes. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999.

SERRÃO, Vítor. Pintura dos “Primitivos” nas antigas coleções reais do Rio de Janeiro e no atual Museu D. Joao VI. *In: MALTA, Marize et al. (org.). História da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal.* Rio de Janeiro: Rio Books/ Faperj, 2016, pp.15-34.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira.** São Paulo: Edusp, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras.** São Paulo: Edusp/Fapesp, 2019.

SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João. O Gosto pelo Coleccionismo de Vitral Antigo em Portugal e no Brasil, no século XIX – A Coleção Ferreira das Neves. *In Art is on*, Lisboa, n. 5, p. 236-249, 2017.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. *In: _____.* **Exercícios de leitura.** 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. p. 97-112.

STAMMERS, Tom. Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920. *In: STAMMERS, Tom. (org). Women Collectors: Taste, Legacy, and Cultural Philanthropy c. 1850–1920. 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, Issue 31, p.1-42, 11 jan. 2021a. DOI: <https://doi.org/10.16995/ntn.3347>.

STAMMERS, Tom. (org). Women Collectors: Taste, Legacy, and Cultural Philanthropy c. 1850–1920. **19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century**, Issue 31, 11 jan. 2021b. Disponível em: <https://19.bbk.ac.uk/issue/324/info/> Acesso em: 2 de jun. de 2024.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). *In BENJAMIN, Walter. Passagens.* Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFRMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 13-33.

VALLE, Rafael do. A história não é uma bruxa: Gilda de Mello e Souza e a dignidade do feminino nas artes. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 526-561, maio 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671317. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671317>. Acesso em: maio 2024.

VARGAS DA ROSA, N. A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 480–492, 2017. DOI: 10.14393/OUV21-v13n2a2017-10. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/40168>. Acesso em: 17 maio. 2024.

VAQUINHAS, Irene. Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história. **Midas**, n. 3, 8 maio 2014.

VERLAINE, Julie. **Femmes collectionneuses d’art et mécènes.** Paris: Éditions Hazan, 2014.

VOLPI, Maria Cristina. A aparência vestida na Coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI – relato de um processo de trabalho. *In MALTA, Marize. (Org.). O ensino artístico, a*

história da arte e o Museu D. João VI. 1 ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, v. 1, p. 38-43.

VOLPI, Maria Cristina. Apogeu e declínio de uma moda burguesa de exportação: flores de pena e ventarolas com aves empalhadas na revista A Estação. **Acervo**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 67–85, 2018a.

VOLPI, Maria Cristina. Composições zoológicas - errâncias transatlânticas de objetos feitos com aves, penas e insetos até os oitocentos. **MODOS. Revista de História da Arte.** Campinas, v.2, n.2, p.252-269, mai. 2018b.

VOLPI, Maria Cristina. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. (org.) **Ver para crer. Visão, técnica e interpretação na Academia.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013a.

VOLPI, Maria Cristina. Memórias de uma ventarola brasileira. In **Anais do 13º Colóquio de Moda**, Bauru/SP, 2017. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/GT/gt_04/gt_4_Memorias_de_uma_ventarola.pdf. acesso em 15 mar. 2024

VOLPI, Maria Cristina. Os guardados de Eugênia; objetos pessoais da Coleção Ferreira das Neves. In TERRA, Carlos G.; MALTA, Marize (org.). **Por dentro: fontes, problemáticas e rumos do MDJVI.** Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014a.

VOLPI, Maria Cristina. O colecionismo etnográfico e sua influência na moda burguesa do uso de penas, aves e insetos nos *oitocentos*. Rio de Janeiro: **InterFACES**, nº 29, vol. 2, jul.-dez. 2019.

VOLPI, Maria Cristina. Os leques de Eugênia. **Moda Documenta: Museu, Memória e Design.** Ano II, nº 1, 2015

VOLPI, Maria Cristina. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira nos oitocentos. In **Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos.** Lisboa: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas S. A., 2014b.

VOLPI, Maria Cristina. The Exotic West: The Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. **Fashion Theory**, 20 (2), 2016. Pp.127-152.

VOLPI, Maria Cristina. Ventarolas cariocas oitocentistas: entre a moda europeia e a arte plumária nativa. Comunicação. Rio de Janeiro: 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus/ICOM - Comitê de Indumentária, agosto 13, 2013b.

Voyages, découvertes, luttés et conquêtes des Européens dans le Nouveau monde. BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE N° 25/76. 2e PARTIE. CHRONIQUE. 23 jun. 1976. p. 1368. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61349708/f74.image.r=%22jeronimo%20ferreira%20das%20neves%22?rk=21459;2#>