



Invisíveis, intangíveis e irrecuperáveis: as pinturas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista

Evelyne Azevedo

Manan Terra Cabo

Rodrigo Manuel Pentagna Guimarães

Como citar:

AZEVEDO, E.; TERRA CABO, M.; PENTAGNA GUIMARÃES, R. M. Invisíveis, intangíveis e irrecuperáveis: as pinturas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 165-183, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674175. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674175>.

Imagem [modificada]: Retrato da índia Anna Maria. Décio Villares, óleo sobre tela, 52,5 x 43,5 cm. Fonte: acervo dos autores.

Invisíveis, intangíveis e irrecuperáveis: as pinturas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista

Invisible, intangible and irretrievable: the paintings
of the Quinta da Boa Vista National Museum

**Evelyne Azevedo; Manan Terra Cabo; Rodrigo Manuel Pentagna
Guimarães***

RESUMO

A noção de vulnerabilidade nas artes engloba, indubitavelmente, a produção artística concebida em situações de fragilidade, seja ela pela sua localização, tanto geográfica quanto social, como pelo desamparo econômico. O Museu Nacional da Quinta da Boa Vista possuía muitas pinturas em seu acervo, mas que nunca tiveram o merecido destaque dentro da instituição. Pouco conhecidas, as obras foram integralmente perdidas no incêndio que destruiu o museu em 2018, o que nos levou a questionar a sua condição de acervo vulnerável, ainda que situado num dos principais equipamentos culturais do país. Embora o museu fosse uma das mais antigas instituições brasileiras, sua autonomia institucional era bastante comprometida, uma vez que ele fazia parte dos equipamentos pertencentes à UFRJ. Seus recursos eram divididos com outros museus da mesma instituição e, como as universidades, via-se restrito ao orçamento do Ministério da Educação. Mesmo que estivessemos diante de um grande museu, numa das principais capitais brasileiras, sua situação não poderia ser mais vulnerável.

PALAVRAS-CHAVE

Pinturas. Coleção. Curadoria.

ABSTRACT

The notion of vulnerability in the arts unquestionably encompasses artistic production conceived in situations of fragility, be it due to its location – both geographically and socially – or to economic neglect. The National Museum at Quinta da Boa Vista had a large number of paintings in its collection, but they were never given the deserved attention within the institution. These lesser-known works were lost entirely in the fire that destroyed the museum in 2018, which prompted us to question its status as a vulnerable collection, even though it is located in one of Brazil's leading cultural facilities. Even though the museum was one the oldest institutions in the country,

its institutional autonomy was severely compromised since it belonged to the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). The museum's resources were shared with other museums at the same institution, and, as with Brazilian Federal universities, they were restricted to the Ministry of Education's budget. Even though it was a major museum in one of Brazil's most important capitals, its situation could not have been more vulnerable.

KEYWORDS

Paintings. Collection. Curator.



FIG. 1. Antiga sala da Direção, Museu Nacional, 2017. Fotografia: acervo pessoal.

Se um pesquisador pretendesse imbuir-se de argumentos para entrar na querela de quem estava – de fato – representada no quadro *D. João et dona Carlota Joaquina passant la Quinta de Vista près du Palais de São Cristóvão* (c. 1816-1821) de Nicolas-Antoine Taunay [Fig.1], se seria a própria Carlota Joaquina ou a futura imperatriz Leopoldina, com quem D. João VI fazia longos

passeios pelos jardins do palácio, e para isso quisesse examinar a pintura pessoalmente, precisaria fazer uma longa jornada. Para além dos trâmites burocráticos acerca das autorizações necessárias, era preciso embrenhar-se no agora perdido Museu Nacional, vencendo seus três andares, dois longos corredores, sendo um deles semi-impedido por andaimes, entrar na antiga sala da direção, passar pela antessala de seu secretário para, finalmente, encontrar a pintura na sala do diretor. E ainda não era o fim; pendurado na parede atrás da mesa de quem estivesse ali, ainda seria preciso arrastar um ou dois móveis. Tudo isso porque esse era considerado o lugar mais seguro para uma pintura tão importante.

Afirmar hoje que as coleções que compunham o Museu Nacional do Rio de Janeiro eram vulneráveis pode até parecer simplista diante do incêndio que destruiu o Palácio de São Cristóvão e quase tudo que ali havia. Assim como nas universidades, habituamo-nos à falta de recursos, à escassez de pessoal, a lidar com as demandas de manutenção dos acervos e do edifício quando fossem apenas urgentes. Como se dizia, estava-se sempre “apagando incêndios”, até que houve um irreparável. Como bem nos lembra André Tavares Pereira (2018: 115), a Quinta da Boa Vista era cercada por populações vulneráveis, habitantes das comunidades circundantes, mas sua localização central e bem coligada pelos meios de transporte, assim como a sua importância artística e histórica enquanto palácio e instituição museal, faziam do Museu Nacional um dos equipamentos culturais mais importantes do país.

Para além das afamadas coleções arqueológicas, zoológicas e botânicas que compunham o museu, existia um conjunto enorme de objetos invisíveis: louças e móveis remanescentes do passado como palácio imperial, antigas arcas e baús dos pesquisadores-viajantes que fizeram parte do quadro do museu e uma enorme série de pinturas que contavam a história daquele edifício: de Taunay a Portinari, passando por Bernardelli e Décio Villares. Mas onde estavam esses objetos? Espalhados pelo palácio, distribuídos, muitas vezes, pelas suas diversas seções. No caso das pinturas, inclusive,

sobre o que nos deteremos especificamente neste artigo, além de não comporem uma única coleção, estavam alocadas nos departamentos onde tiveram origem. Veja-se, por exemplo, os retratos dos indígenas realizados por Décio Villares para a *Exposição Antropológica* de 1882, cuja carga situava-se junto à Etnologia, mas a localização dentro do museu podia variar, nos diversos gabinetes dos professores ou na reserva técnica da museologia.

Não é à toa que James Hamilton afirma veementemente: coleções precisam de curadores (2018: 64). O que não significa dizer, no entanto, que existissem coleções sem curadores no Museu Nacional. Todas as suas coleções possuíam e possuem um professor encarregado delas. Contudo, as muitas pinturas do museu não compunham uma coleção, mas faziam parte das diversas coleções que compunham o Museu Nacional. Isto para explicar, por exemplo, porque as obras de Dimitri Ismailovitch estavam separadas entre o Departamento de Arqueologia e o de Etnologia. É claro que era possível notar que as atribuições de pertencimento, para além de temáticas (plumárias para Etnologia, cerâmicas para a Arqueologia), contavam a história da formação destas coleções. Em pleno século XXI, no entanto, essas atribuições já não estavam mais adequadas e fazia-se necessário que as obras passassem ao setor mais adequado, neste caso a museologia (SEMU), o que de fato, a partir de 2015, começou a ser feito¹.

Ainda assim, há aqui uma questão curatorial que precisa ser ressaltada. Mesmo que estas obras estivessem todas alocadas junto à Museologia e lá tivessem afinal um curador designado, qual seria a função deste? O curador seria aquele responsável pelos estudos científicos, narrativas expositivas, escambos com outras instituições e elaboração de projetos ou ele seria o responsável pela manutenção do acervo? Ou seja, aquele que assegura que a sua localização seja adequada, que zele pela sua conservação, certifique-se de que as condições do ambiente sejam as melhores possíveis.

Analisemos um caso diametralmente oposto: o Instituto Inhotim, que se apresenta como um museu de arte contemporânea. Diferente do Museu Nacional, Inhotim não possui um museu dentro de um parque,

mas propõe-se a ser um museu-parque ou parque-museu, com obras de arte instaladas ao longo de seu grande jardim, misturando-se à natureza exuberante e ao seu exótico jardim botânico. Pensado para promover uma experiência envolvente para o público, as obras ali instaladas já não pretendem educar seus visitantes. Sua proposta expositiva não é a dos grandes museus históricos, como era o Museu Nacional ou, para trazer um paralelo artístico, o Museu Nacional de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro. Enquanto estes museus tiveram seus acervos construídos ao longo do tempo, sendo eles mesmos agentes e narrativas da História, as obras vistas em Inhotim foram escolhidas para figurar naquele espaço, o que determina a agência fundamental do curador.

A figura deste adquire novas dimensões com as transformações em curso no campo da arte e a sua figura, principalmente em museus como o Inhotim, cresce exponencialmente em termos de importância no cenário dos museus de arte. Graças às práticas artísticas contemporâneas, vemos os curadores progressivamente mais engajados com a produção da infraestrutura da arte, que cada vez menos tem ligações com o trabalhar com um pincel ou um cinzel, e são cada vez mais substituídos por guindastes, retroescavadeiras ou milhares de metros cúbicos de água.

O curador, dentro desse cenário artístico composto por museus e galerias, é o personagem que atua buscando novas aquisições, promovendo a atualização de coleções e atuando na construção de uma exposição sobre um determinado tema ou de um conceito. Ele seleciona e pensa na disposição das obras de arte para o público, além de elaborar abordagens que facilitem a produção de significados e que permitam ao público refletir e articular de que forma enriquecerão a experiência estética. Os conceitos e temas determinados pelo curador são fundamentais no processo de mediação das obras.

A prática curatorial na contemporaneidade induz a um modo de pensar que reforça a demarcação de posições mais definidas para lidar com o questionamento e reelaboração das obras de arte. A curadoria assume a responsabilidade perante seu público como mediadora de entendimento,

veiculando os conceitos propostos pelos artistas. Existe atualmente uma zona borrada entre a curadoria e a autoria da obra e por isso é importante fixar que o curador não é um autor isolado, principalmente porque seu processo de trabalho depende das conexões que são estabelecidas como agente mediador. O que se pode afirmar é que o curador contemporâneo ocupa uma posição poderosa de influência e controle da produção artística, esbarrando naquilo que anteriormente era considerada uma função da crítica.

Sílvia Meira e Edson Leite (2018: 191) acreditam que os curadores realizam recortes que revelam um ponto de vista crítico relacionado a questões técnicas, intelectuais, poéticas e estéticas que podem favorecer as experiências do público através do conceito expositivo. Eles acreditam também que a prática curatorial na condição contemporânea possibilita um modo de pensar que reforça a demarcação de posições mais definidas para lidar com o questionamento e reelaboração das obras de arte. As especificidades das obras, segundo os autores devem ser consideradas pelo curador, que com sua experiência e visão pessoal, estabelece um método determinado para tratar as questões propostas pelas obras, levando em consideração a história da arte e as possibilidades do discurso curatorial. A curadoria deve ser praticada como uma atividade meio, cujo objetivo é a aproximação entre o público e a obra do artista.

As maneiras como os museus de arte originalmente se apresentavam, principalmente até a década de 1960, com características marcadamente tradicionais, tornou-se obsoleta. As transformações que ocorreram nesse espaço foram reflexos de uma cultura social em constante mudança, a qual denota os caminhos de uma democratização que ocorreu de tal forma que, de bastião da alta cultura, os museus começaram a relacionar suas exposições com as novas formas de linguagens artísticas. Amaral (2014: 33), por exemplo, acredita que o foco das críticas sobre a inserção dos museus na indústria cultural está direcionado à substituição da experiência individual pela fascinação coletiva, oriunda, principalmente, dos novos formatos expositivos e concepções museológicas.

A crítica curatorial se diferenciava da crítica de arte na medida em que seu discurso e sua temática iam além da discussão sobre artistas e os objetos de arte, jogando luz sobre questões da curadoria e sobre o papel desempenhado pelo curador de exposições. No final da segunda metade do século XX, o discurso que norteava o cenário artístico e o universo das exposições começou a se distanciar das críticas da obra de arte como objeto autônomo e dar mais atenção ao trabalho do curador em si.

Para Fernando Cocchiari (2007: 71) a crítica de arte não existe mais, visto que a função do crítico foi substituída pela da curadoria contemporânea. Cocchiari afirma que antes o crítico era a pessoa que tinha o poder de analisar uma obra recém-lançada e julgar se era boa ou não, se era arte ou não, e muitas vezes, sentenciar a obra e o artista à morte no cenário artístico. No Brasil, durante a década de 1980, a marca da Bienal de São Paulo foi o advento dos curadores, cuja atividade se tornou cada vez mais necessária, principalmente a partir da extinção do cargo dos Diretores Artísticos (Pereira; Paiva, 2014: 85). Nos anos de 1990 houve uma reconfiguração do campo curatorial brasileiro, destacando-se principalmente a profissionalização da curadoria contemporânea, que passou a considerar o espaço expositivo como uma prática curatorial e ao mesmo tempo abrangendo o campo da crítica de arte.

A contemporaneidade nos oferece formas artísticas plurilógicas e multissensoriais, posicionando-se como uma expressão sem fronteiras entre o interior dos museus e a cidade exterior. A falsa ideia de democratização da arte, introduzida pelo movimento da contracultura, trouxe à tona variados modos de expressão, como os *site-specifics*, as intervenções e instalações, instaurando um desenquadramento do conceito de espaço expositivo e da própria ideia de curadoria. Nesse contexto, o autor Paul O'Neill (2007: 14) afirma que, no final da década de 1980, o espaço expositivo estabeleceu-se a partir de um novo conceito, tendo como ponto de partida a experimentação curatorial, de um espaço discursivo criado em torno da prática artística, produzindo formas particulares e amplificadas de comunicação. Com isso

atraiu a atenção de novos tipos de público. O'Neill ressalta também que, ao conseguir ampliar o número de espectadores, houve a inevitável mistura de pessoas dentro das exposições.

O significado da palavra curador deixa de ser percebido como a designação de um indivíduo que trabalha afastado dos processos de produção e passa a ser entendido como uma pessoa que na verdade está ativamente no meio dela. Nota-se então a necessidade da criação de um espaço para definir formas variadas de se envolver com interesses díspares, principalmente se estivermos falando de contextos socioculturais diferentes. Vale ressaltar que as exposições temporárias se desenvolveram como principal agente no debate e na crítica sobre os aspectos das artes visuais, sobretudo por se tornarem o meio de distribuição e recepção primordial do campo da arte. Percebe-se, portanto, uma mudança no papel do curador e isso fica evidente quando este assume uma postura mais ativa e criativa na produção artística.

Compreendemos que o corpo técnico envolvido na produção de uma obra de arte contemporânea é composto por artistas, teóricos, diversos outros tipos de intermediários e curadores. O resultado da obra produzida dessa maneira é o produto de um confronto de ideias em que há a imposição de uma visão do mundo artístico concebida no campo da teoria. Esta é permeada e valorada por seus capitais simbólicos e menos pelo fazer artístico. Hoje são os curadores responsáveis pela co-criação das obras de arte, gerindo assim o formato e o conteúdo das exposições, de forma que elas se tornaram partes vitais da indústria cultural associada ao entretenimento e cultura de massa nos espaços expositivos convencionais, conforme afirma O'Neill. As exposições de arte podem ser compreendidas como uma forma contemporânea de retórica, expressões complexas de persuasão, cujos objetivos são produzir capitais simbólicos e tecer relações sociais direcionadas aos diferentes públicos. Tais exposições, segundo o autor, são ferramentas políticas e devem ser entendidas como um produto institucional dentro de uma indústria cultural mais ampla.

Para Meira e Leite (2018: 192), essa atividade mais autoral do curador foi gradativamente se desenvolvendo ainda que com muita resistência, a partir da exposição *When Attitudes become Form*, organizada por Harald Szeeman, na cidade de Berna, na Suíça, no ano de 1969. Esta exposição é uma das mais citadas e discutidas dos últimos cinquenta anos. Alguns dos artistas mais importantes da época participaram da mostra, entre eles Joseph Beuys, Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse entre outros. As inovações conceituais da exposição, marcadas por seu caráter provisório e inacabado, provocaram inúmeras discussões entre os críticos. Os visitantes, por sua vez, não compreenderam a proposta, uma vez que a exposição se mostrou conceitual demais para um público pouco familiarizado. A função do curador, a pessoa que até então cuidava das coleções dos museus, passou a ser também a daquela que concebe e realiza exposições graças ao que houve em Berna.

Para O'Neill (2007: 21-22), a mudança da prática curatorial, que abandona uma visão quase administrativa para uma atividade narrativa e cuja característica criativa assemelha-se mais a uma forma de prática artística, levou ao menos vinte anos para se consolidar no contexto norte-americano, atingindo enfim a maturidade na década de 1980. Na década de 1990 o curador adquiriu o conceito de “meta-artista” e, a partir desse ponto, é possível identificar a inserção de conceitos curatoriais como produto artístico. Isso ocorreu durante o que ele chamou de um período de recentralização da arte, em que a experiência artística era produzida por eventos temporais de curta duração. Atualmente, compreendemos que uma exposição contemporânea precisa levar em conta efeitos visuais, exposições e produção de narrativas tendo em consideração o capital simbólico do campo da arte associado ao entretenimento.

Devido à reconfiguração do mercado de arte, a figura do crítico deixou de ser a daquele que criava as narrativas no campo da arte. Esse cenário contribui para que o curador se tornasse a figura principal que legitima as obras através da narrativa expositiva. Hoje a curadoria e suas condicionantes

implicam também na inserção dos artistas e sua produção no sistema de arte. Há uma grande complexidade entre a legitimação da obra de arte para o espaço expositivo e do artista em relação ao mercado. A obra, a montagem e o lugar da exposição não são neutros. Não há isenção, nem distanciamento na validação das obras e dos artistas através da curadoria. O maior exemplo de como isso aconteceu em Inhotim foi o caso de Alan Schwartzman. O curador norte-americano conhecia muito pouco sobre arte brasileira antes de trabalhar na instituição mineira. Posteriormente, quando se tornou *art adviser* de colecionadores norte-americanos, Schwartzman passou a sugerir a inclusão de artistas brasileiros em seus acervos (Siegel, 2020: 228).

A posição do curador no sistema atual de arte contemporânea em museus como o Inhotim vai além da função de cuidar das exposições e transforma-se em um produtor de infraestrutura, potencializando os lugares construídos para otimizar a percepção e incentivar a experiência participativa do público. Segundo Nei Vargas (2021: 273) a influência da curadoria na construção da coleção de Inhotim permite uma análise apurada das aquisições das obras ao longo das décadas. Tais aquisições são capazes de desnudar os mais diversos fatores que impulsionam o colecionismo, esclarecendo assim que as tomadas de decisão quanto aos rumos da coleção vão amadurecendo de acordo com a construção narrativa definida pela curadoria. Em Inhotim, a maneira como a arte contemporânea é configurada exige o agenciamento de um curador, principalmente quando se trata de alguns pontos, por exemplo: o curador como teórico, a proposta curatorial para uma participação ativa do público, o entendimento da obra como um evento, os projetos interventivos e experimentais espalhados pelo museu-parque/ parque-museu, entre outros.

A arte contemporânea, portanto, é fortemente marcada pela multiplicidade, permitindo assim, a construção de diferentes entendimentos do conceito e da prática performativa. Os conceitos artísticos criam intertextualidades quando absorvidos por seus interlocutores, assim a participação do público é única, culminando numa participação cuja

performance é o viés da compreensão do objeto, ou seja, da obra no espaço expositivo. Desta maneira, o Instituto Inhotim nos demonstra que a arte performativa se torna uma complexa ferramenta no contexto contemporâneo.

Atualmente, a construção narrativa das exposições tem como objetivo tecer, a partir de conceitos do campo da arte, trajetórias de sentido para o público. Sendo assim, as técnicas de expografia passaram a ser fundamentais para a construção do percurso, fruição e encantamento dos interlocutores. Os discursos precisam estar imbuídos de significação e contextualizados a partir de uma visualidade imersiva. A curadoria, portanto, não tem mais o mesmo papel que tinha nos museus oitocentistas, até porque, ela se transformou e permitiu que o curador assumisse um papel de protagonista, muitas vezes maior do que o papel dos próprios artistas, tornando o curador um criador de conceitos e sentidos.

Os museus de arte, galerias e centros culturais tem o poder de criar exposições com ampla repercussão no sistema de arte, principalmente por serem equipamentos que viabilizam o acesso do público aos seus acervos. A figura do curador surge assim como a de organizador desse acesso, propondo opções, caminhos de fruição, debates e outras atividades. Estas, no entanto, nunca foram atribuições que sequer ocorreram aos diversos curadores do Museu Nacional ao longo da sua história. Como observa Hamilton, a partir dos anos 1990, o curador esteve dividido entre a sua função no museu e a criação de exposições fora dele, ou seja, enquanto ele estaria absorvido pelos problemas de conservação e manutenção dentro de “casa”, fora dela, ele poderia realmente exercer sua atividade científica na construção de grandes exposições, as quais, diferente dos espaços museais tradicionais, recebem grandes aportes financeiros e destaque da grande mídia, como a exposição “Egito Faraônico: a Terra dos Deuses” que ocorreu na Casa França-Brasil em 2002, reunindo obras do Louvre e da Casa-Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro – para citar um exemplo brasileiro.



FIG. 2. Retrato de D. Pedro II. Sem maiores informações. Fotografia: acervo pessoal.

Mas seria possível reunir estas duas funções dentro de um museu tradicional? Voltemos ao caso das pinturas do Museu Nacional e às muitas questões que podemos depreender da existência de tais objetos lá. Em primeiro lugar, por que uma instituição concebida em sua origem como um museu de ciências naturais possuía um acervo artístico? Apesar de parecer ter uma resposta um tanto banal, afinal, as pinturas sempre estiveram lá, a resposta passa por contextos tão diferentes quanto eram as características desse conjunto. A pintura de Taunay, mencionada acima, por exemplo, possivelmente encomendada pela própria família real para decorar seu palácio, é uma das obras cuja localização sempre foi o Palácio de São Cristóvão, mas cuja instituição de guarda pode ser questionada. Não apenas porque o Museu Nacional pegou fogo, obviamente, mas porque tanto o tema da pintura, como seu contexto de produção referem-se aos objetos encontrados tanto no Museu Histórico Nacional quanto no Museu Nacional

de Belas Artes. Assim como o retrato de D. João VI (e o acervo do extinto Museu do Primeiro Reinado) talvez devesse ter seguido para o Museu Histórico Nacional, bem como o retrato de D. Pedro II [Fig. 2], que se encontrava no Setor de Documentação Histórica (SEMEAR) dentro do edifício do Museu Nacional – insistindo em nos lembrar que, apesar dos esforços republicanos em apagar a memória do passado imperial, aquela narrativa histórica e seu esforço civilizatório foram concebidos pelo imperador. Mas seu lugar talvez não fosse ali e ela tivesse tido melhor destino no Museu Imperial.



FIG. 3. Retrato da índia Anna Maria. Décio Villares, óleo sobre tela, 52,5 x 43,5 cm. Fotografia: acervo pessoal.

Neste ponto, é preciso lembrar que o Museu Nacional surge do Museu Real sediado no que hoje é o Museu e Centro Cultural da Casa da Moeda, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro. Este era constituído inicialmente pelo acervo da Antiga Casa dos Pássaros e foi enriquecido, entre

outras coisas, com as contribuições mineralógicas da futura Imperatriz Leopoldina. Durante o Segundo Reinado, o museu adquiriu importância fundamental no projeto civilizatório de D. Pedro II, ao lado de instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e o então recém-criado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, IHGB.

Foi sob a direção de Ladislau Netto [Fig. 4] que ocorreu a dita “grande festa da ciência” no Museu Nacional, a *Exposição Antropológica* de 1882, e para a qual foram encomendadas as pinturas de Décio Villares. Apesar de historicamente importante, a exposição reúne um sem-número de problemas decoloniais sobre os quais não nos deteremos aqui². Interessa-nos, contudo, chamar atenção para o fato de que os retratos dos índios foram produzidos para figurar na exposição e a partir daí, fazer parte do acervo da instituição.

O conjunto de pinturas que fazia parte dos objetos do museu, não era catalogado institucionalmente como uma coleção e seu montante nunca foi integralmente identificado antes do incêndio. O conjunto era composto ainda por diversas vistas da Quinta da Boa Vista, paisagens, retratos de pesquisadores que fizeram parte da instituição e seus diretores. Netto, diretor do museu entre os anos 1874 e 1893, assim como alguns dos que o antecederam e outros que o seguiram à frente da instituição, tinham seus retratos exibidos no auditório Roquette Pinto, no Palácio.

Bem como alguns dos pesquisadores que fizeram parte da instituição e que também foram retratados, como Lund, Charles Hartt, Fritz Muller e Schreiner [Fig.5], este último por ninguém menos que Rodolfo Amoedo. Sua localização, no entanto, podia variar e boa parte deles estavam envoltos em plástico bolha e armazenados dentro de antigas vitrines no Setor de Museologia durante a pesquisa realizada entre os anos de 2015 e 2018.

As técnicas também eram variadas e existia um pequeno conjunto de pinturas em pastel, como a do retrato cujo personagem não foi possível identificar e que, infelizmente, não pôde ser estudada a tempo [Fig.6]. Apesar de existir um primeiro inventário de parte desse acervo, feito pela

pesquisadora Zuzana Paternostro no final dos anos 1980, ela não abrangia todas as pinturas e a localização das peças estava desatualizada, pois muitas delas foram movidas dentro do Palácio.

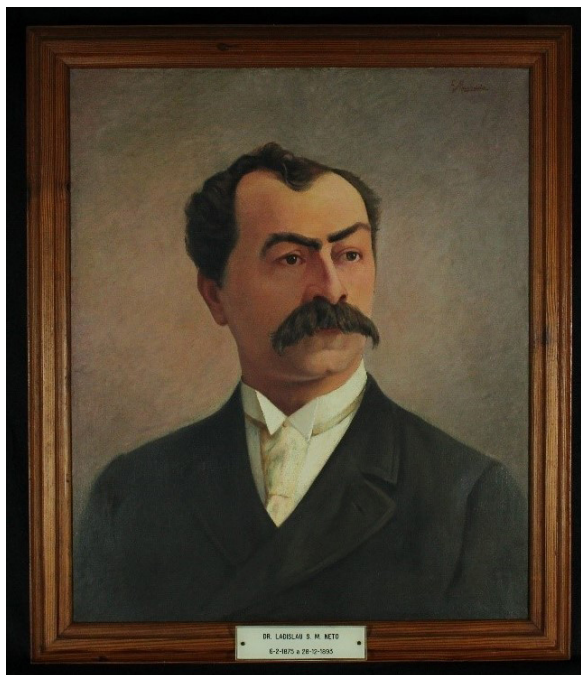


FIG. 4. Retrato de Ladislau Netto, F. Pires Ferreira Machado, óleo s/ tela, 65 x 54,5 cm. Fotografia: acervo pessoal.



FIG. 5. Retrato de Carlos Schreiner, Rodolfo Amoedo, óleo s/ tela, 65 x 54 cm. Fotografia: acervo pessoal.



FIG. 6. Retrato de homem não identificado, P. Sandig, pastel, 87 x 69 cm. Fotografia: acervo pessoal.

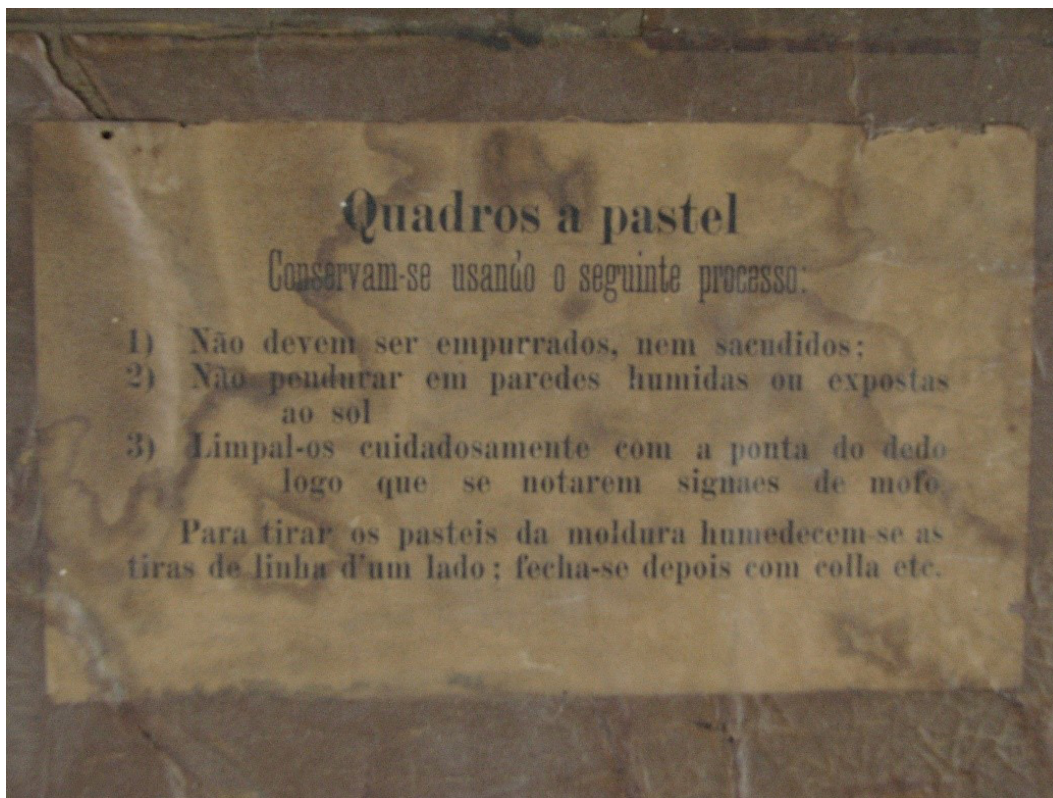


FIG. 7. Detalhe do verso de uma das pinturas. Fotografia: acervo pessoal.

A etiqueta no verso da obra [Fig. 7] mostra o trabalho acurado da museologia em legar para as futuras gerações a maneira adequada de conservar um quadro a pastel. Quando pensamos em coleções vulneráveis, nossa imaginação imediatamente nos leva aos mais recônditos lugares do Brasil. Instituições pequenas e pouco visíveis, cuja existência é um esforço diário de sobrevivência, tanto de manutenção dos seus acervos quanto de autonomia institucional.

Afirmar agora que faltava às pinturas, distribuídas pelas várias salas do antigo Palácio de São Cristóvão e, infelizmente, tratadas como objetos decorativos uma curadoria é o mínimo. Faltava estrutura e acondicionamento adequados, supervisão das condições de conservação, dentre outros. Dito isto, o incêndio do museu foi o resultado de uma tragédia anunciada. Assim como os incêndios que atingiram o Museu da Língua Portuguesa (2015), o Instituto Butantan (2010), o Memorial da América Latina (2013) e a Cinemateca (2016). Todas estas eram instituições privilegiadas, situadas no eixo Rio-São Paulo. No caso do Museu Nacional, temos ainda a agravante de se tratar de um museu dentro de uma das Universidades mais importantes do país. Até quando assistiremos calados ao descaso do poder público com o nosso patrimônio e seu desaparecimento dia após dia?

Referências

- AMARAL, D. I. *Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília 2014.
- COCCHIARALE, F. *Quem tem medo da arte contemporânea*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007.
- HAMILTON, J. Collections Need Curators. *The British Art Journal*, vol. 19, n. 3, 2018, p. 64-69. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48584551>. Acesso em 15 jul. 2023.
- MEIRA, S. M.; LEITE, E. Apontamentos sobre curadoria de arte na contemporaneidade. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 188-195, 2018. DOI: 10.26512/museologia.v7i14.18394. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/18394>. Acesso em 11 mar. 2023.

- O'NEILL, P. The Cultural Turn: From Practice to Discourse. In: RUGG, J.; SEDGWICK, M. *Issues in curating contemporary art and performance*. Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press. 2007.
- PEREIRA, A. L. T. O Palácio de São Cristóvão como local de representação: notas breves sobre uma investigação adiada. *Concinnitas*, ano 19, n. 34, dez. 2018, p. 101-115.
- PEREIRA, V. C.; PAIVA, J. E. R. de. As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote. *Gambiarra*, vol. 6, n. 7. 2014, p. 75-86.
- ROSA, N. V. Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 6, n. 2, p. 269-300, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668462. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668462>. Acesso em 29 jul. 2023.
- SIEGEL, A. Inhotim: breve história da criação de uma coleção internacional brasileira. In: OLIVEIRA, E. D. de; COUTO, M. de F. M.; MALTA, M. *Histórias da arte em museus*. Rio de Janeiro, Rio Books, 2020.
- VARGAS, N. *Colecionismo no sistema contemporâneo de arte: entre a centralidade das bordas e o mainstream*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- VIEIRA, M. C. *Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

Notas

- * Evelyne Azevedo. Professora de História da Arte, Departamento de Teoria e História da Arte, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. E-mail: evelyne.azevedo@uerj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5619-7741>.
- Manan Terra Cabo. Professora de Linguagens Visuais e mediação cultural, Departamento de Artes, Universidade Federal do Oeste da Bahia/ UFOB. E-mail: manan.terra@ufob.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2602-3401>.
- Rodrigo Manuel Pentagna Guimarães. Museólogo do INEPAC, mestre em História da Arte pelo PPGHA/UERJ. E-mail: rodrigomanoelguimaraes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7118-9902>.
- 1 A iniciativa partiu do projeto intitulado Proposta de estudo para a criação da coleção de patrimônio artístico móvel do Museu Nacional de 2015, conduzido pela Profa. Evelyne Azevedo, com apoio da FAPERJ.
 - 2 Marina Cavalcante Vieira aborda com profundidade este assunto em sua tese de doutorado. (2019).

Artigo submetido em junho de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.