

ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA:

POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NO ACERVO DO
MUSEU D. JOÃO VI

CAROLINA RODRIGUES DE LIMA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestranda em Artes Visuais, na linha de Imagem e Cultura, pela mesma instituição. Bolsista de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Integrante do Núcleo de Arte, Antropologia e Patrimônio (CNPq) e pesquisadora na área de Antropologia da Arte. Educadora, atua de forma independente em curadoria e produção de exposições em centros culturais no Rio de Janeiro.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5181-2293>

E-mail: carolina.rdelima@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p196-215>

RECEBIDO

30/07/2020

APROVADO

14/06/2022

ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NO ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI

CAROLINA RODRIGUES DE LIMA

RESUMO

Em 2012, o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), recebeu uma coleção de arte popular composta por 1.366 peças de diversas dimensões, materiais e origens. Este artigo pretende refletir sobre o lugar da arte popular em um museu universitário constituído originalmente por coleções acadêmicas compostas por obras de origem europeia ou de tradição ocidental a partir de um breve panorama da trajetória da Coleção Renato Miguez de Arte Popular e os pontos de aproximação entre a constituição desse sistema de representação e os saberes construídos dentro da universidade.

PALAVRAS-CHAVE

Acervo museológico, Colecionismo. Arte popular. Museus universitários.

ART AND POPULAR CULTURE IN THE ACADEMY: POSSIBLE DIALOGUES WITHIN THE D. JOÃO VI MUSEUM'S COLLECTION

CAROLINA RODRIGUES DE LIMA

ABSTRACT

In 2012, the D. João VI Museum, linked to the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), received a collection of popular art consisting of 1366 pieces of various sizes, materials and origins. This paper reflects on the place of popular art within a university museum originally constituted by academic collections comprising works of European origin or of Western tradition, based on a brief overview of the trajectory of the Renato Miguez Collection of Popular Art and the similarities between this system of representation and academic knowledge.

KEYWORDS

Museological collection, Collecting, Popular art, University museums.

1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos em relações de poder, principalmente no campo das artes visuais, temos os museus como grandes legitimadores de discursos que se apresentam a partir de seus acervos. Embora historicamente tenham servido para apresentar visões apaziguadoras da preservação da memória, sugerindo uma aura neutra e apolítica, é preciso atentar para o potencial desses espaços como arena, espaço de conflito, campo de tradição e contradição (CHAGAS, 1999, p. 19). Como espaços de representação (da memória, de grupos sociais, de práticas, de instituições e/ou dos ideais de uma nação), são passíveis de apresentar, por meio do que se guarda, do que se expõe e da forma como se expõe, apenas um modo de olhar, uma perspectiva, uma interpretação de fatos e objetos, passível de deformações. Por isso, é importante reconhecer que o que se apresenta nos museus não é uma verdade absoluta, mas apenas uma leitura condicionada por fatores históricos e sociais, possibilitando novas leituras e infinitos questionamentos.

Levando esse entendimento ao caso dos museus universitários, essa questão se mostra ainda mais complexa. A articulação de suas funções enquanto instituições museais às funções científico-documentais, educacionais e culturais das universidades (ALBUQUERQUE; FROZZA, 2019, p. 291) torna maior o compromisso em repensar as práticas e abordagens em relação aos seus acervos, assim como a composição deles.

De acordo com Adriana Almeida:

[...] as funções de um museu universitário estão ligadas à história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu (Almeida, 2001, p. 27).

Esses museus possuem uma condição privilegiada por estarem inseridos em instituições produtoras de conhecimento, servindo como espaços de experiência e de formação. Em sua análise histórica da formação dos museus universitários, Almeida indica que pode acontecer de várias maneiras:

[...] pela aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo e pela combinação desses processos (ALMEIDA, 2001, p. 13).

Ressaltando que grande parte dessas coleções “[...] resultam de doações e heranças de ex-alunos, ex-professores e/ou grandes benfeitores das universidades [...]” (ALMEIDA, 2001, p. 14).

Essas informações são fundamentais para entender o objeto da presente pesquisa, que tem como cenário o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ. A instituição, criada em 1979, abriga um acervo que acompanha a Escola desde sua fundação em 1816, como Academia Imperial de Belas Artes, e que foi acrescido com a produção artística interna ou doações externas. Além da coleção de artes visuais, ainda é composto por um extenso arquivo que reúne livros de atas e documentação importante que revela a dinâmica interna ou a relação da EBA com outras instituições em sua trajetória e uma biblioteca de obras raras constituída de mais de quatro mil exemplares, como, por exemplo, o livro de Grandjean de Montigny sobre arquitetura toscana, escrito em 1815.

O acervo de artes visuais do Museu era, originalmente, composto por duas coleções: a Coleção Didática e a Coleção Jeronymo Ferreira das Neves. Abrangendo a maior parte do acervo, a Coleção Didática é composta por obras ligadas às atividades pedagógicas da Escola de Belas Artes desde sua fundação, com modelos para cópias e os principais trabalhos de discentes e docentes da instituição. Essas obras correspondem ao sistema pedagógico acadêmico que, segundo a professora Sonia Gomes Pereira (2008, p. 153), “[...] continha

certamente um caráter teórico e ideológico, que manteve sempre sua adesão às diretrizes dominantes da tradição artística ocidental [...]”. Esse sistema tinha a prática da cópia como principal método, sendo reproduzidas principalmente obras canônicas, como as da Antiguidade greco-romana ou dos grandes mestres do Renascimento, além de estudos da figura humana.

A Coleção Jeronymo Ferreira das Neves não é composta por produção interna da Escola, mas por uma doação particular, por parte da família do colecionador que nomeia essa parte do acervo, ocorrida em 1947. Há enorme variedade entre as peças, como pinturas, esculturas, gravuras, mobiliário, numismática, indumentária, prataria, porcelanas e livros raros, em sua maioria provenientes da Europa, incluindo peças datadas dos séculos XV e XVI. As obras que permanecem, na atualidade, no acervo do Museu D. João VI são resultantes do desmembramento ocorrido em 1937, na ocasião da criação do Museu Nacional de Belas Artes, que herdou maior parte das obras da escola, permanecendo com a instituição aquelas que não foram selecionadas para fazer parte desse acervo e viriam a cumprir funções didáticas.

A maior modificação do acervo desde a fundação do Museu D. João VI ocorre em 15 de fevereiro de 2012 com a chegada da coleção Renato Miguez de Arte Popular, nosso principal foco de investigação. Durante a gestão da professora Carla Dias, antropóloga e pesquisadora de arte popular, foi doada por Irene Miguez e Merisa Miguez, irmãs do colecionador, dez anos após seu falecimento. A coleção é formada por 1.366 peças de diversas dimensões, materiais e origens, mas que em comum guardam a referência à arte popular. A maior parte desse acervo é composta por esculturas, mas também contém objetos variados e uma fotografia do Mestre Vitalino feita pelo colecionador. Apesar da marcante presença de cerâmica nordestina, é possível identificar peças de origem europeia, asiática, africana, indígena brasileira e de alguns países da América Latina, reunidas sob a classificação da arte popular.

Considerando essas questões, este artigo objetiva levantar a discussão sobre o lugar da arte popular em um museu universitário constituído originalmente por coleções acadêmicas compostas por obras de origem europeia ou de tradição ocidental a partir de um breve panorama da trajetória da Coleção Renato Miguez de Arte Popular e os pontos de aproximação entre a constituição desse sistema de representação e os saberes construídos dentro da universidade.

2 UMA COLEÇÃO DE ARTE POPULAR NA ACADEMIA

A presença desta coleção na Escola de Belas Artes traz à tona a discussão sobre as classificações que diferentes práticas artísticas podem ter e de que forma essas categorias e conceitos são construídos. A partir das reflexões de Roger Chartier (1990 p. 17) a respeito dos objetivos de uma história cultural, entendemos que as representações do mundo social são construídas e, embora aspirem a uma universalidade, estão ligadas aos interesses dos grupos que as forjam. Sendo assim, podemos pensar o popular enquanto categoria de produção artística e de conhecimento ligada a um grupo social que não é específico, mas cuja construção simbólica parte da elaboração de um discurso sem neutralidade, em um projeto cultural estratégico para o poder político. É preciso entender, a partir do acervo do Museu D. João VI, como se constroem essas representações do mundo social, considerando a oposição das categorias erudito (que, neste caso, está representado pela arte acadêmica e eurocêntrica) e popular.

Segundo Chartier, a cultura popular é uma categoria erudita, uma vez que é definida por um conceito que pretende delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas com esses termos pelos próprios atores. Serve para circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita sob a ótica de intelectuais ocidentais. O autor apresenta dois modelos com que a cultura popular é descrita e interpretada pelas ciências sociais:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível ao da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes (CHARTIER, 1995, p. 179).

A tradição intelectual brasileira, assim como a europeia, se preocupa com a cultura popular no que se refere à associação com a identidade nacional. Mario de Andrade, como principal porta-voz do movimento modernista, se aproximou dos elementos populares, nesse momento entendidos como folclóricos, na busca dos traços constitutivos de uma brasilidade, de forma a entender a particularidade da identidade cultural do país, podendo determinar seu lugar no cenário internacional (MORAES, 1990).

De acordo com Luís Rodolfo Vilhena, embora praticamente não tenham sido, até então, citados pela historiografia, os folcloristas teriam participado intensamente desses esforços em sua busca dos traços culturais autênticos do Brasil. Porém, essa procura de um caráter e uma cultura brasileira “[...] é definida como sendo fundamentalmente ideológica, exprimindo uma visão nacionalista simplificadora da realidade social, que perderia de vista sua dimensão conflitiva [...]” (Vilhena, 1997, p. 45-46).

O movimento folclórico alcançou relativo êxito na institucionalização dos estudos sobre cultura popular e na preservação do patrimônio em esferas públicas e estatais¹, pertencentes a diversos órgãos governamentais no decorrer da história e responsáveis pela elaboração de congressos, organização e fomento de pesquisas, além da coleta de enormes acervos bibliográficos e museológicos. Porém, do ponto de vista acadêmico, “[...] o estatuto do folclore enquanto disciplina é problemático: não consta do currículo das faculdades de ciências humanas e sociais, embora apareça nas de educação física, turismo e artes [...]” (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 75). A presença desse campo de conhecimento, assim nomeado, em uma Escola de Belas Artes não estaria, a princípio, totalmente deslocada em relação ao panorama geral.

Para entender como a Coleção Renato Miguez de Arte Popular chegou ao acervo de um museu universitário, é importante perceber como esse campo de conhecimento é produzido e que agentes estão envolvidos em sua coleta; como, de acordo com a ótica de Chartier, “[...] essa realidade social é construída, pensada, dada a ler [...]”, considerando “[...] o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza [...]” (CHARTIER, 1990 p. 17).

3 O COLECIONADOR EM QUESTÃO: A TRAJETÓRIA DE RENATO MIGUEZ

James Clifford, refletindo sobre a prática individual do colecionismo, situa, em diálogo com Crawford Brough McPherson (1962), no século XVII, o surgimento de um “[...] eu ideal possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados [...]” (CLIFFORD, 1994, p. 70).

1. Centro Nacional de Folclore (1947), a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), o Instituto Nacional do Folclore (1976) e, mais recentemente, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2003), em vigor até os dias atuais.

Considerando também as coletividades, uma análise da construção de um patrimônio cultural, especificamente no ocidente, relaciona a cultura com um senso de propriedade. Podemos observar no ocidente, quer seja no âmbito privado ou coletivo, a construção de certa identidade que se constitui pelo ato de colecionar, de reunir posses em sistemas arbitrários de valor e significados. De acordo com essa discussão, “[...] a coleção e preservação de um domínio de identidade não pode ser natural ou inocente. Está ligada à política da nação, à lei restritiva, e aos códigos contestados do passado e do futuro.” (CLIFFORD, 1994, p. 71).

Embora esteja ligada a um projeto de valorização da produção das camadas populares e do fortalecimento da identidade nacional, a coleção é parte de um empreendimento individual. A antropóloga e museóloga Berta Ribeiro propõe considerar o colecionador, a época e a forma de colecionamento no estudo de uma coleção, ressaltando fatores como as práticas de aquisição institucional, as circunstâncias históricas, as conjunturas locais e as motivações e interesses (DIAS, 2005, p. 19). Dessa forma, analisar a trajetória do colecionador nos traz informações importantes sobre o campo de representações que se forma a partir da coleção, o trabalho intelectual envolvido e sua relação com a universidade.

Nascido em Maceió em 1929, Renato Braga de Miguez Garrido ingressou em 1948 no curso de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), então vinculada à Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. É nessa instituição que construiu sua carreira profissional, admitido como professor adjunto a partir de 1956 no curso de Escultura e lecionando até 1991, quando se aposentou como professor da disciplina de Folclore. Durante sua trajetória, também atuou profissionalmente como escultor, recebendo diversas encomendas e participando de salões de arte.

Durante o longo processo de institucionalização do que se entendia por folclore e cultura popular, em um período que coincide com a maior atuação do colecionador em pesquisa e coleta das peças, as percepções sociais do povo brasileiro (direcionadas principalmente à classe pobre e trabalhadora) por parte de uma elite social e intelectual foram se consolidando. Segundo Guacira Waldeck (2008), “[...] a atividade de estudiosos e artistas, assim como iniciativas institucionais no sentido de constituir o Folclore como campo de estudos envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos”.

As identidades, considerando origens geográficas e de classe, são criadas por representações sociais que se expressam na materialidade dos objetos.

A formação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular acompanha as pesquisas do colecionador e é por elas motivada. Em entrevista², as irmãs de Renato Miguez, que ficaram responsáveis por todo o processo de guarda, proteção e doação da coleção após o falecimento do colecionador, relataram que ele costumava fazer viagens frequentes a algumas cidades do nordeste brasileiro hoje famosas por sua considerável produção de arte popular, como a região do Alto do Moura em Pernambuco. Nesses locais, realizou pesquisas de campo que mais tarde dariam origem a algumas publicações. Segundo sua irmã, Merisa Miguez, faziam o trajeto de carro para essas cidades e voltavam com as bagagens repletas de esculturas em cerâmica.

Enquanto exerceu a função de professor da cadeira de modelagem no curso de Escultura na ENBA, em 1960, Renato Miguez recebeu uma bolsa pela Association Internationale de Arts Plastiques, para a qual concorreu com a escultura *O Cangaceiro*, para estudar técnicas em vidro por um ano em Praga, na Tchecoslováquia, embarcando em 23 de novembro 1961. Combinou seus estudos práticos com pesquisas em arte popular europeia, enquanto adquiria novas peças para sua coleção³. Após um ano em Praga, Miguez foi para Portugal, onde renovou seu passaporte especial de estudante para continuar na Europa. Visitou países da “Cortina de Ferro”, como Alemanha Oriental, União Soviética e Polônia, sempre interessado nas manifestações culturais da escultura popular. Também visitou Suíça, Bélgica, Itália, Espanha e França, onde frequentou o Curso de Arte Popular no Museu do Homem em Paris durante mais um ano e proferiu uma palestra sobre arte popular brasileira, com foco em cerâmica, utilizando como material didático alguns slides fotográficos que já tinha confeccionado em suas pesquisas sobre o tema no Brasil enquanto reunia peças para sua coleção. Retornou ao Brasil em março de 1963. Na ocasião de seu retorno, um jornal da época⁴ publicou o seguinte artigo:

2. Entrevista semiestructural a Merisa Miguez e Irene Miguez realizada por Carolina Rodrigues e Carla Dias, em sua residência, em 13 de julho de 2015.

3. Obtive, por meio de Merisa Miguez, a cópia dos passaportes utilizados pelo escultor na ocasião da viagem, possibilitando traçar uma trajetória percorrida por ele na Europa, combinando as informações contidas no documento com os relatos de suas irmãs.

4. Pequena cópia de um recorte de jornal, sem data ou referência, cedida ao Museu D. João VI pelas irmãs do colecionador.

Retornou há pouco, da Europa, o jovem escultor Renato Miguez, que visitou a Tcheco-Eslováquia e outros países da Cortina de Ferro, com bolsa de estudos. Depois, sem auxílio de ninguém, Miguez percorreu diversos países, em todos realizando conferências e seguindo cursos de especialização de sua grande paixão – o folclore. O que é mais: trouxe, para instituições culturais brasileiras, catálogos e livros dos museus que visitou, bem como propostas de convênio entre museus europeus e brasileiros. Quando se pensa em tantos bolsistas que daqui saem a pêso de dólar e do exterior não enviam nem lembranças, temos vontade de pedir para Renato Miguez a Ordem do Cruzeiro do Sul. Trata-se, positivamente, de alguém que merece respeito.

A partir dessa publicação, é possível perceber a abrangência da rede de relações na qual o colecionador estava inserido, uma vez que mantinha contato com instituições além da universidade, inclusive na comunidade internacional, indicando que o projeto ao qual se dedicava ia além das motivações pessoais.

A trajetória de Renato Miguez incluía também forte relação com o carnaval. O primeiro registro oficial de sua participação nos festejos cariocas se deu no dia 28 de fevereiro de 1954, quando participou da comissão julgadora do desfile das escolas de samba do Grupo I (COSTA, 2000, p. 227). A Galeria do Samba⁵ também indicou sua participação como julgador de vestuário do desfile preliminar em 1961.

Sua primeira grande participação na organização de um desfile se deu em 1966. Um artigo escrito por Harry Laus, intitulado “Folclore no Carnaval”, para o *Jornal do Brasil* em 4 de março de 1966, apresenta Renato Miguez como um escultor estudioso do folclore brasileiro. A publicação apresenta o enredo sugerido pelo escultor à Escola de Samba São Clemente, fugindo dos temas históricos já muito explorados nos anos anteriores e fixando em aspectos da tradição popular. Responsável pelos desenhos e por supervisionar os trabalhos de construção de carros, figurinos e outros arranjos utilizados no desfile, Miguez considerou ser possível representar o folclore brasileiro em toda a sua grandiosidade e riqueza de cores e formas, além da beleza dos ritmos e diversidade dos temas. Falando da ideia do enredo, comenta:

Admitimos a formação brasileira originada de três raças. Partindo do branco, o português, dele herdamos parte de nossas danças e

5. Site que reúne informações documentais e esquematizadas sobre todas as escolas de samba. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/1961/julgadores/>. Acesso em: 27 mar. 2019.

indumentárias. Do índio, os donos da terra, herdamos as mais lindas lendas e os mais lindos contos. Dos negros africanos veio a ampliação e edificação de nossa música que mais adiante tomariam características puramente brasileiras, como é o caso do samba. Além disto nos trouxeram os negros uma variedade enorme de instrumentos que junto aos dos brancos apresentam essa variedade de sons que caracterizam nossa batucada. Por fim, ainda dos pretos, recebemos crendices e superstições que somadas às dos índios e brancos colocam nosso folclore como um dos mais punjantes do mundo (MIGUEZ, 1966).

O entendimento do povo e, conseqüentemente, da cultura brasileira como originária das três raças – negra/africana, indígena e branca/portuguesa – é um conceito difundido entre os intelectuais do século XIX retomado por Gilberto Freyre na década de 1930, caracterizando o homem brasileiro como sincrético, produto dessas três culturas distintas, constituído por esse elemento popular oriundo da miscigenação cultural (ORTIZ, 2012, p. 128). Apesar de ser datado e problematizado nos tempos atuais, esse conceito nos fornece dicas dos ideais que guiaram o processo de formação da coleção. Ao observar a diversidade desse acervo, é possível perceber a preocupação de reunir esses três pilares da formação étnica brasileira. Entendendo essas peças como representações, podemos exemplificar com a presença de grandes esculturas em madeira de provável origem africana (Figura 1), as bonecas Karajá (Ritxoko) trazendo as culturas indígenas (Figura 2) e dos galos de Barcelos como um dos símbolos da cultura portuguesa, que podem ser observados no canto inferior direito da Figura 3.

FIGURA 1

Escultura africana.
Fonte: Acervo do
Museu D. João VI,
Coleção Renato
Miguez de Arte
Popular. Fotografia:
Gabrielle Nascimento.



FIGURA 2

Boneca Karajá (Ritxoko).
Fonte: Acervo do Museu
D. João VI, Coleção
Renato Miguez de Arte
Popular. Fotografia:
Gabrielle Nascimento.



FIGURA 3

Coleção Renato
Miguez de Arte
Popular, ainda
na residência
do colecionador.
Fonte: Merisa e
Irene Miguez,
acervo pessoal.



A estante vista em conjunto e peças diante dela, no chão.

Nos termos de Krzysztof Pomian, uma possível definição de coleção seria “[...] conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar [...]” (1984, p. 55). Essa definição, segundo o autor, teria um caráter universal, aplicada tanto a coleções particulares quanto a coleções pertencentes a instituições museológicas. Após o falecimento de Renato Miguez, em 2002, sua casa permaneceu fechada por quase dez anos, apenas administrada por suas irmãs Merisa e Irene Miguez até que se iniciasse o processo de doação, conservando a disposição das peças como deixadas pelo colecionador. Pelo acesso às imagens (Figura 3) da coleção cedidas pelas irmãs, é possível identificar em que medida as características descritas por Pomian podem orientar essa coleção enquanto mantida em âmbito privado.

Organizada em armários com portas de vidro e em prateleiras, com luminárias direcionadas para as peças, a coleção se coloca ao dispor do olhar do espectador, de forma similar à expografia que pode ser encontrada em museus etnográficos, mesmo estando armazenadas em ambiente privado. Essa organização, aparentemente tipológica, não é ingênua, mas fruto de uma intenção, a materialização de uma ordem particular que indica não somente o fascínio provocado por essas obras tanto em termos plásticos quanto em sua capacidade de representação, mas também o intenso trabalho de pesquisa a ela relacionado. Essa coleção se constitui também como uma biografia, uma prova material de toda uma trajetória de vida que, além de possibilitar a formação da coleção, também foi por ela motivada.

Renato Miguez é frequentemente identificado pela imprensa como estudioso do folclore. Também é comum se deparar com documentos que o associam à intensa rede de folcloristas, além do fato de ter sido o primeiro professor da disciplina de Folclore na Escola de Belas Artes. Como já exposto, o próprio folclore enquanto campo de estudos, é problematizável. A identificação do objeto “folclore”, como aponta Vilhena:

[...] é produto de uma classificação que, como todas as classificações, tem uma carga de arbitrariedade relativa e na qual um conjunto de manifestações culturais é incluído numa categoria que se pretende discreta, a dos “fatos folclóricos”. Os critérios pelos quais esse corte é realizado tem implicações não apenas “científicas”, mas também estéticas e de política cultural. Esse problema classificatório, portanto,

não só é a base da delimitação do objeto, como também é uma das principais questões que devem ser problematizadas ao investigá-lo. Assim, o destino dessa categoria nativa, “folclore”, tem muito mais a ver com o destino dos estudos que se construíram em torno dela do que normalmente se pensa (VILHENA, 1997, p. 64).

Chartier (1990, p. 19) propõe uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das representações do mundo social “[...] que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse [...]”. É importante considerar, também, que as perguntas que fazemos ao passado são determinadas pelas nossas questões do presente, mas, se nos deixarmos dominar completamente pelas concepções atuais dos fatos, podemos perder de vista as problemáticas da época, submergindo-as nas interpretações e valorações que as submetemos (VILHENA, 1997, p. 67).

Importante pista para o entendimento dos estudos folclóricos desenvolvidos por Miguez é o processo de implantação dessa disciplina na Escola de Belas Artes. Sendo o primeiro professor, conseqüentemente, o primeiro a elaborar a ementa que guiou esses estudos no campo das artes visuais na UFRJ, existe grande possibilidade de que os conteúdos selecionados tenham intrínseca relação com suas pesquisas e o processo de curadoria de sua coleção particular. Um pequeno artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, em 1971, trata da criação dessa disciplina na ENBA, informando que a matéria, que seria ministrada pelo professor Renato Miguez, constaria em seu programa, no primeiro ciclo, da análise da distinção da arte popular integrada no folclore, origens da arte popular brasileira com suas fontes indígenas, europeias e africanas, arquitetura, cerâmica popular em geral e ex-votos, especialmente escultura em madeira e pintura. No segundo ciclo, seriam dadas aulas práticas no Museu do Folclore (acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), Museu Nacional de Belas Artes e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. O trabalho final seria uma pesquisa de assunto de livre escolha do aluno.

Esse artigo também frisa que o estudo da arte popular brasileira seria uma necessidade que se impõe aos programas universitários, atendendo aos apelos dos folcloristas tanto em livros quanto nos congressos de folclore. Essa informação se constitui como uma evidência de que as atividades do colecionador estavam inseridas em um projeto coletivo por parte do

movimento folclórico. Edison Carneiro, uma das personalidades mais importantes no processo de institucionalização da cultura popular, escreveu em 1957 sobre a demanda de oficializar o ensino do folclore em nível universitário, considerando que o vasto contato de culturas presentes no nosso país exigiria, mais cedo ou mais tarde, a criação dessa cadeira nas universidades nacionais a fim de tornar possível a compreensão de certas modalidades especiais de comportamento social (CARNEIRO, 2008). Mais tarde, em 1972, Renato Miguez e Edison Carneiro estariam juntos na programação de um curso sobre folclore⁶ na Associação Brasileira de Imprensa, o primeiro ministrando uma aula sobre cerâmica popular e o segundo sobre cultos afro-brasileiros.

Os esforços para inserir conhecimentos sobre arte e cultura popular na universidade não se limitaram às pesquisas ou inserção da disciplina, mas também à tentativa de vincular um acervo de arte popular à ENBA antes mesmo da criação do Museu D. João VI. Em 3 de setembro de 1970, foi inaugurada na Galeria Macunaíma, importante espaço anexo à Escola de Belas Artes, implementado pelo diretório acadêmico, uma exposição sobre arte popular⁷ reunida pelo professor Renato Miguez. Patrocinada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a mostra reuniria várias coleções oficiais e particulares, entre elas a do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu do Folclore, da jornalista Eneida e da figurinista Kalma Murtinho, além da coleção pessoal de Miguez. Esse evento se configurou como a primeira exposição de arte popular vinculada à Escola de Belas Artes.

Já em 1972, jornais noticiaram a inauguração de um Museu de Artes e Tradições Populares que funcionaria dentro do mesmo local onde ocorrera a exposição dois anos antes, a Galeria Macunaíma, até a total transferência da ENBA para a Ilha do Fundão. O acervo, dividido em arte religiosa, social, utilitária e lúdica, teria sido constituído por doações dos filhos da jornalista Eneida, já falecida, do Museu Histórico Nacional, Museu Nacional da UFRJ e Museu do Folclore. Na ocasião de sua inauguração, o então presidente

6. Foram encontradas referências a esse curso nas seguintes publicações: *Jornal dos Sports*, e 2 de julho, 16 de julho e 6 de agosto de 1972; *Última Hora*, 17 de julho de 1972.

7. Foram encontradas referências à exposição em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1970, 1 cad. 5; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 set. 1970, 1 cad. 10; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 set. 1970 e na *Revista Brasileira de Folclore*.

do Conselho Nacional de Cultura, Artur César Ferreira Reis, sugeriu que o museu não fosse transferido para a Ilha do Fundão, mas permanecesse no prédio da Galeria Macunaíma, localizado na Rua México, no Centro, independente da transferência da ENBA, por ser um local mais acessível ao público. Renato Miguez, por sua vez, discordou dizendo que “[...] o museu deve acompanhar os alunos, para fornecer elementos de análises e pesquisas”⁸.

Até onde esta pesquisa pôde avançar, não há notícias ou qualquer evidência de que O museu fundado por Miguez ou qualquer peça do acervo tenha permanecido com a ENBA após a transferência da instituição, sendo uma hipótese que a coleção doada para o Museu D. João VI seja composta, pelo menos em parte, por peças remanescentes desse acervo.

Embora os estudos sobre folclore e cultura popular tenham se desenvolvido sobretudo fora da academia e tenham encontrado grandes obstáculos para se inserir nas universidades, Renato Miguez pode ser considerado, pelo menos nesse contexto específico da Escola de Belas Artes, uma ponte entre o movimento folclórico e a instituição. Embora ele apontasse alguma dificuldade de aceitação da universidade⁹, o fato de ser uma pessoa ligada à rede de folcloristas atuantes em diferentes instituições e estar inserido no ambiente acadêmico foi fundamental para que, de alguma forma, esse diálogo fosse aberto, proporcionando infinitas possibilidades de pesquisa até os dias atuais.

Retomando a discussão proposta por Chartier, é possível pensar todo o processo de formação e institucionalização da coleção dentro de uma luta de representações, que, segundo o autor, “[...] tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio [...]” (CHARTIER, 1990, p. 17). Portanto, os conflitos de classificações e delimitações são fundamentais para localizar os pontos de confronto presentes na sociedade e que se encontram materializadas no acervo do Museu D. João VI.

8. Informações publicadas em: *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 set. 1972 e *Folha do Norte*, Belém, 21 set. 1972.

9. Em um artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, em 1971, Renato Miguez concluiu seu trabalho de campo sobre os ceramistas populares de Pernambuco com um depoimento sobre o fato de ter sido redigido para a então Escola Nacional de Belas Artes, enquanto professor, mais de dez anos antes de sua publicação independente. Porém, segundo o pesquisador, a instituição não teria publicado o artigo nem contribuído para sua divulgação (MIGUEZ, 1971, p. 271).

De acordo com José Reginaldo Gonçalves, tanto em seus usos sociais quanto em sua reclassificação como itens de coleção, peças de acervo museológico ou patrimônio cultural, objetos materiais sempre existirão como parte integrante de sistemas classificatórios. Segundo o antropólogo:

[...] esta condição lhes assegura o poder não só de tornar visíveis e estabilizar determinadas categorias socio-culturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva [...] (GONÇALVES, 2007, p. 8).

As fronteiras entre a arte acadêmica, fruto de grande investimento em um sistema pedagógico institucionalizado, condizente com uma tradição ocidental e legitimado por diversas esferas de poder, independentemente do marco temporal de sua produção, e a arte popular, categoria representada por produções das classes trabalhadoras, principalmente rurais ou de menor poder socioeconômico, relacionada a uma produção coletiva construída a partir de saberes não institucionalizados e ligados a tradições orais, são historicamente bem demarcadas e, mais do que isso, são colocadas em oposição tanto pelas representações desses campos de conhecimento quanto pelo senso comum.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, por si, fale muito mais sobre a tradição de um campo de estudos construído em prol de um nacionalismo e sua relação com o processo de ensino dentro da universidade, também pode ser entendida como uma representação de segmentos da população que historicamente estiveram excluídos do ambiente acadêmico. Na década de 1970, foram realizadas tentativas de construir um lugar para arte popular dentro da universidade. Apesar de todos os obstáculos específicos que essa pesquisa ainda não conseguiu abarcar e que foram determinantes para que esse empreendimento não se consolidasse, é importante considerar que a universidade ainda se constituía como um espaço elitizado, com pouco diálogo com a sociedade, um espaço onde essas “classes populares” eram ainda mais marginalizadas e tinham menor possibilidade de ingressar do que as obras que produziam.

A incorporação dessa coleção do acervo do Museu D. João VI ocorreu em uma década de grandes modificações no cenário da UFRJ. É no mesmo ano da chegada dessas peças, em 2012, que as cotas sociais são implementadas na universidade e, no ano seguinte, são adotadas. Essas Políticas de Ações Afirmativas possibilitaram o maior ingresso de estudantes de baixa renda provenientes de escolas públicas, além de proporcionar maior diversidade étnica, com a garantia da presença de estudantes pretos, pardos e indígenas.

Temos como principal hipótese o fato do potencial simbólico dessa coleção se expressar além da materialidade dos objetos. Sua presença em um museu universitário voltado para a história do ensino da arte e para as referências das tradições ocidentais que serviram de base para a construção de uma arte acadêmica abre precedentes para outras formas de leitura sobre essas produções tão diversas, mesmo que ainda definidas por uma categoria tão genérica, como arte popular. Ainda que as fronteiras entre arte popular e arte erudita, em si, sejam problemáticas, principalmente em um país tão profundamente afetado pela colonialidade, considerar outros centros de produção de saberes artísticos, divergentes da hegemonia, pode ser parte de um importante processo de democratização. Entretanto, é preciso atentar para o risco eminente de reforçar hierarquias dentro desse espaço. O que vai determinar, de fato, os impactos que esse processo tão recente trará para a instituição é o tratamento direcionado a esses objetos, assim como as pesquisas e as atividades educativas desenvolvidas a partir deles.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda; FROZZA, Marília. Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 289310, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2019.47976>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. 2001. 311 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/pt-br.php>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. VILHENA, Luís Rodolpho da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 7592, 1990. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2296>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, Rio de Janeiro, v. 13 n. 13, 1999. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179192, 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 6979, 1994.

COSTA, Haroldo. *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.

DIAS, Carla da Costa. *De sertaneja à folclórica: a trajetória das coleções regionais do Museu Nacional: 1920-1950*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Museu, Memória e Cidadania).

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28, p. 228258, set./dez. 1971.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. O Museu D. João VI. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 149160, jan./jun. 2008.

POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. v. 1.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WALDECK, Guacira. *Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Iphan, 2008.

