

## DICOTOMIAS DO MUNDO DA ARTE EM SISTEMAS DE REPRESENTAÇÃO: O ERUDITO E O POPULAR NO ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI

*DICHOTOMIES OF ART WORLD IN SYSTEMS OF REPRESENTATION: THE ERUDITE AND THE POPULAR IN THE COLLECTION OF D. JOÃO VI MUSEUM*

**Carolina Rodrigues de Lima / UFRJ**

---

### RESUMO

Em 2012, o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ, recebe uma coleção de arte popular composta por 1366 peças de diversas dimensões, materiais e origens. Esse artigo pretende refletir sobre o lugar da arte popular em um museu universitário constituído originalmente por coleções acadêmicas e eurocêntricas 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

Colecionismo; Arte popular; Escola de Belas Artes; Acervo; Representação.

### ABSTRACT

*In 2012, the D. João VI Museum, belonging to the UFRJ School of Fine Arts, receives a collection of popular art composed by 1366 pieces of different dimensions, materials and origins. This article aims to reflect on the place of popular art in a university museum made up of academic and Eurocentric collections from a brief overview of the trajectory of the Renato Miguez Collection of Popular Art and the approach points between a constitution of this representation system and the knowledge built inside the university.*

### KEYWORDS

*Collecting; Popular art; School of Fine Arts; Collection; Representation.*

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, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição (CHAGAS, 1999, p. 19).

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 E FROZZA, 2019, p. 291) torna maior o compromisso em repensar as práticas e abordagens em relação aos seus acervos, assim como a composição dos mesmos.

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)

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 Universidade Federal do Rio de Janeiro. 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.

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, “continha certamente um caráter teórico e ideológico, que manteve sempre sua adesão às diretrizes dominantes da tradição artística ocidental” (2008, p. 153).

A maior modificação do acervo desde a fundação do Museu D. João VI ocorre no dia 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 1366 peças de diversas dimensões, materiais e origens que, em comum, guardam a referência à arte popular. 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.

A presença dessa coleção na Escola de Belas Artes traz à tona a discussão acerca das classificações que diferentes práticas artísticas podem ter, e de que forma essas categorias e conceitos são construídos. A partir das reflexões de Roger Chartier (1999, 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. É preciso, então, 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 nesse 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, então, 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 aproxima 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 assim, 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” (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 estatais<sup>1</sup>, 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, os folcloristas não conseguiram alcançar um de seus principais objetivos, a implantação do folclore nas universidades como disciplina autônoma no âmbito das ciências sociais, conseqüentemente, ocupando um lugar relativamente marginal nessas instituições. A disciplina encontra, porém, um espaço importante nos cursos ligados à educação e às artes.

Para entender como a Coleção Renato Miguez de Arte Popular chega 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 Chartier, “essa realidade social é construída, pensada, dada a ler”, considerando “o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (1999, p. 17).

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

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 na cidade de Maceió em 1929, Renato Braga de Miguez Garrido ingressa em 1948 no curso de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes, então vinculada à Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. É nessa instituição que constrói sua carreira profissional, sendo admitido como professor adjunto a partir de 1956 no curso de Escultura e lecionando até 1991, quando se aposenta como professor da disciplina de Folclore. Durante sua trajetória, também atua 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, “[...] 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” (2008, p. 13). As identidades, considerando sobretudo origens geográficas e de classe, são criadas através de 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 entrevista<sup>2</sup>, as irmãs de Renato Miguez, que ficaram responsáveis por todo o processo de guarda, proteção e doação da coleção após o falecimento do colecionador, relatam 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, Miguez realiza 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 exercia 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 1961. Combinou seus estudos práticos com pesquisas em arte popular europeia, visitando diversos países da Europa enquanto adquiria novas peças para sua coleção<sup>3</sup>. Na França, frequentou um 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. Retornou ao Brasil em 1963. Na ocasião de seu retorno, um jornal da época<sup>4</sup>, publica o seguinte artigo:

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.

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 iria além das motivações pessoais.

A trajetória de Renato Miguez incluía também forte relação com o carnaval. Sua primeira grande participação na organização de um desfile se dá 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, o Miguez considera ser possível representar o folclore brasileiro em toda 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 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 credices 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 – apesar de ser datado e problematizado nos tempos atuais, 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. Foto: Gabrielle Nascimento.



Figura 2 - Boneca Karajá (Ritxoko). Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Coleção Renato Miguez de Arte Popular. Foto: Gabrielle Nascimento.



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

Figura 3 - Coleção Renato Miguez de Arte Popular, ainda na residência do colecionador. Fonte: Fotografias cedidas por Merisa e Irene Miguez.



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, sendo aplicada tanto em coleções particulares quanto em coleções pertencentes a instituições museológicas. Após o falecimento de Renato Miguez, em 2002, sua casa permaneceu fechada por quase dez anos, sendo 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. Através do 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.

Renato Miguez foi 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. (1997, p. 64)

Chartier 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” (1999, p. 19).

Uma importante pista para o entendimento dos estudos folclóricos desenvolvidos por Miguez é a 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*, no ano de 1971, trata da criação dessa disciplina na EBA, informando que a matéria, que estaria sendo ministrada pelo professor Renato Miguez trataria da análise 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, escultura em madeira e pintura. 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.

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 EBA 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 popular<sup>5</sup> 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 Murquinho, além da coleção pessoal de Miguez. Esse evento se configura como a primeira exposição de arte popular vinculada à Escola de Belas Artes.

Já em 1972, jornais noticiam 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 EBA 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. Renato Miguez, na reportagem, frisa que “o museu deve acompanhar os alunos, para fornecer elementos de análises e pesquisas”<sup>6</sup>. Porém, não há notícias ou qualquer evidência de que esse museu fundado por Miguez ou qualquer peça do acervo tenha permanecido com a EBA após a transferência da instituição.

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 aponte alguma dificuldade de aceitação da universidade<sup>7</sup>, 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” (1999, 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.

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” (2007, p. 8). As fronteiras entre a arte acadêmica, fruto de grande investimento em um sistema pedagógico institucionalizado, condizente com uma tradição eurocêntrica 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.

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 70 foram realizadas tentativas de construir um lugar para arte popular dentro da universidade. A despeito 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, sendo um espaço onde essas “classes populares” eram ainda mais marginalizadas e tinham menos possibilidade de ingressar do que as obras que produziam.

A incorporação dessa coleção do acervo do Museu D. João VI ocorre 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 as cotas raciais 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.

Sendo assim, o potencial simbólico dessa coleção se expressa além da materialidade dos objetos. Sua presença em um museu universitário voltado para a história do ensino da arte e para as referências eurocêntricas e classistas que serviram de base para a construção de uma arte acadêmica coloca a produção popular em um outro status de valoração. Ainda que esses conflitos de representação se façam presentes no espaço interno do museu, é inevitável a presença de tensões e diálogos proporcionados pelas fronteiras da arte, assim como as fronteiras sociais que são cada vez mais questionadas com a presença de representantes de diversos segmentos sociais na universidade. A democratização da arte no campo simbólico se constitui como uma urgência provocada pela própria dinâmica social, que questiona cada vez mais as relações de poder provocadas pelas diferenças de classe, raça e gênero.

## Notas

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Entrevista semiestrutural a Merisa Miguez e Irene Miguez realizada por Carla Dias, em sua residência, em 13 de julho de 2015.

<sup>3</sup> Obtive, através 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.

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

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

<sup>6</sup> Essas informações foram publicadas em *O Globo, Rio, 19 set. 1972* e *Folha do Norte, Belém, 21 set. 1972*.

<sup>7</sup> Em um artigo publicado na Revista Brasileira de Folclore em 1971, Renato Miguez conclui 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).

## Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda; FROZZA, Marília. Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades. In: **Concinnitas**, v. 20, n. 36. 2019. Disponível em: <[https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47976/32208?fbclid=IwAR3kPvbURkwaRm0t\\_RXefbJk7o6pMexafZcOVQpvWoXkpgHOz95pxdd8c48](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47976/32208?fbclid=IwAR3kPvbURkwaRm0t_RXefbJk7o6pMexafZcOVQpvWoXkpgHOz95pxdd8c48)>

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitários**: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

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

CHARTIER, Roger. Introdução; História intelectual e história das mentalidades. In: **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: vol. 8, n. 16, 1995.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.23,1994. P.69-79.

DIAS, Carla da Costa. **De Sertaneja à Folclórica**: a trajetória das Coleções Regionais do Museu Nacional -1920/1950. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, PPGA V, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Museu, memória e cidadania, 2007.

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

POMIAN, Krzysztof. "Coleções" In: **Enciclopédia Einaudi**, vol.1 - Memória/História.

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



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

**Carolina Rodrigues de Lima**

Mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa Imagem e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRJ. Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Pesquisadora na área de Antropologia da Arte, atuando principalmente nos temas: arte popular, colecionismo e patrimônio. Atua de forma independente em curadoria e produção de exposições em centros culturais no Rio de Janeiro. Contato: carolina.rdelima@gmail.com