

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

Carolina Rodrigues de Lima

A COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR:
INVESTIGANDO A TRAJETÓRIA

RIO DE JANEIRO

2019

Carolina Rodrigues de Lima

A COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR:

INVESTIGANDO A TRAJETÓRIA

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carla da Costa Dias

RIO DE JANEIRO

2019

Carolina Rodrigues de Lima

A COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR:

INVESTIGANDO A TRAJETÓRIA

Relatório final apresentado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências para obtenção do título de História da Arte

Rio de Janeiro, 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Carla da Costa Dias
(Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Rogéria Moreira de Ipanema
(UFRJ/EBA)

Prof.^a Dr.^a Tatiana da Costa Martins
(UFRJ/EBA)

AGRADECIMENTOS

A escrita dessa monografia é resultado de um processo longo e demorado, com muitos percalços. Sem dúvidas, muitas pessoas contribuíram de forma significativa para o sucesso dessa pesquisa, seja me dando suporte emocional e psicológico, seja pela troca de ideias e fornecimento de material ou simplesmente por reconhecer a importância desse trabalho. Portanto, não poderia deixar de agradecer:

À minha mãe por nunca ter me deixado desviar do meu propósito. Embora compreendesse minhas dificuldades, lembrava da minha trajetória e mostrava que eu não poderia fraquejar depois de tanta luta. É por você e por todas as mulheres que vieram antes de nós que dou cada passo em direção a minha realização profissional e acadêmica. Ao meu pai e à minha irmã Catarina por estarem ali presentes, sempre dispostos a me ajudar no que fosse preciso, se preocupando e me dando a forças sempre.

Ao meu tio Nel por ter me apoiado desde sempre, por ter acreditado e confiado em minhas escolhas, por seus conselhos e todos os seus investimentos no meu futuro. Por nunca ter deixado eu esquecer, nem por um minuto, que era amada. Sua dedicação foi o principal combustível para esse trabalho e tudo mais que tenho realizado na vida.

À minha orientadora, Carla Dias, por ter abraçado desde o início a minha ideia em pesquisar arte popular e, através da bolsa PIBIC e sua orientação, ter mediado o meu contato com o objeto de pesquisa e ajudado imensuravelmente em seu desenvolvimento. Tanto como orientadora quanto como coordenadora do Museu D. João VI, enriqueceu muito as experiências com a prática da pesquisa e as interações com a coleção em geral.

À Gabrielle Nascimento, cuja pesquisa dialoga com a minha e quem acompanhou de perto toda a trajetória dessa pesquisa, me fornecendo materiais e infinitas dicas sobre as dinâmicas de uma pesquisa acadêmica. Sua contribuição tem valor inestimável.

Aos amigos João Paulo Ovidio e Priscila Medeiros, companhias maravilhosas durante a graduação, parceiros de escritas mil, de almoços, revisores voluntários, críticos atenciosos e grandes incentivadores; Tiago Segundo, amigo querido e companheiro desde o primeiro dia, me inspirou e trouxe alegria para a maior parte das atividades das quais participamos na EBA; e Felipe Amancio, por ter acompanhado minha trajetória e

auxiliado nos momentos de preocupação com a escrita, tendo feito observações que ajudaram muito nesse trabalho.

Às irmãs de Renato Miguez, Merisa e Irene Miguez, sem as quais toda essa pesquisa não seria possível, por toda poesia presente no decorrer desse trabalho. A afetividade presente em todas as passagens foi uma inspiração não só para a escrita, mas para a vida. Agradeço pela atenção, pelo carinho e pela confiança.

À Banca Examinadora, composta por Rogéria de Ipanema e Tatiana Martins, professoras queridas que muito me auxiliaram e inspiraram durante a graduação, conquistando minha mais profunda admiração, por terem aceitado fazer parte desse momento importante.

Ao meu companheiro Marcelo Rodrigues, por todo o auxílio e compreensão nos momentos em que estive ausente para lutar por esse sonho, segurando todas as pontas possíveis nos momentos de crise.

Por fim, agradeço ao meu pequeno Rafael, que sequer existia quando iniciei essa graduação e, no meu último dia de escrita, esteve em pé ao meu lado lendo o que eu escrevia, preocupado com meu cansaço. É o motivo de todo o caos e toda a motivação que tenho para seguir em frente todos os dias. Obrigada por existir, sem você nada disso teria o significado que tem hoje.

RESUMO

LIMA, Carolina Rodrigues de. A Coleção Renato Miguez de Arte Popular: investigando a trajetória. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

Durante sua trajetória, o colecionador Renato Miguez reuniu uma coleção composta por 1366 itens de arte popular. Pensar sua atuação enquanto colecionador é pensar um processo engendrado pelo indivíduo que também foi aluno, escultor e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ. A partir do levantamento de acontecimentos biográficos, essa pesquisa se destina a pensar os processos que contribuíram para a institucionalização do folclore e da cultura popular, a inserção de Renato Miguez nessa rede de produção intelectual e, por fim, a trajetória que culmina na inserção da Coleção Renato Miguez de Arte Popular no Museu D. João VI.

Palavras-chave: colecionismo; arte popular; folclore; acervo; instituição.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Renato Miguez durante a infância. Fonte: fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.....17
- Figura 2** - Renato Miguez, ainda menino. Fonte: fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.....17
- Figura 3** - Renato Miguez quando bebê, acompanhado de sua irmã Merisa Miguez. Fonte: fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.....17
- Figura 4** - Renato Miguez esculpindo o busto de Muniz Falcão. Fonte: Fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.....20
- Figura 5** - Renato Miguez posa ao lado da obra *O Vendedor de Amendoins* (1952). Fonte: Fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.....22
- Figura 6** - Paula, escultura de Renato Miguez (1953). Fonte: Fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.....23
- Figura 7** - Renato Miguez, Adelaide Borges, João Zaco Paraná e Celita Vacani posam no ateliê de modelagem da ENBA. Fonte: acervo documental do Museu D. João VI. Doação de Merisa e Irene Miguez.....25
- Figura 8** - Projeto de carro alegórico para o desfile da Escola de Samba São Clemente em 1966. Desenho de Renato Miguez. Fonte: *Jornal do Brasil*, 1966.....29
- Figura 9** - Renato Miguez, em sua última visita à própria residência, posa ao lado de uma escultura de sua autoria. Imagem cedida por Merisa e Irene Miguez.....34
- Figura 10** - Reprodução da capa da *Revista Brasileira de Folclore*, Ano X Nº 28. Setembro/dezembro de 1970. Fonte: Cópia cedida por Merisa e Irene Miguez.....42
- Figura 11** - Reprodução de ilustração de autoria de Renato Miguez, presente na página 255 da *Revista Brasileira de Folclore*, Ano X Nº 28. Setembro/dezembro de 1970. Fonte: Recorte de cópia cedida por Merisa e Irene Miguez.....42

Figura 12 - Relação de artistas pertencentes ao grupo de Mestre Vitalino presente na página 234 da <i>Revista Brasileira de Folclore</i> , Ano X Nº 28. Setembro/dezembro de 1970. Fonte: Recorte de cópia cedida por Merisa e Irene Miguez.....	44
Figura 13 - Coleção Renato Miguez de Arte Popular, ainda na residência do colecionador. Fonte: Fotografias cedidas por Merisa e Irene Miguez.....	48
Figura 14 - Merisa Miguez transportando as obras para sua residência. Fonte: Acervo pessoal de Carla Dias.....	52
Figura 15 - Merisa Miguez embalando a coleção de Renato Miguez em sua residência. Fonte: acervo pessoal de Carla Dias.....	53
Figura 16 - Obra de Mestre Vitalino, nº 10320, pertencente à Coleção Renato Miguez de Arte Popular, acervo do Museu D. João VI. Fotografia: Gabrielle Nascimento.....	55

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNF – Comissão Nacional de Folclore
CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
EBA – Escola de Belas Artes
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
MN – Museu Nacional
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
ONU – Organização das Nações Unidas
Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CAPÍTULO 1 - COLEÇÃO, COLECIONISMO E IDENTIDADE	14
1.1. O ALUNO, O ARTISTA, O PROFESSOR, O COLECIONADOR: A TRAJETÓRIA.....	16
1.1.1. Viagens e trabalho de campo.....	25
1.1.2. O Carnaval.....	28
2. CAPÍTULO 2 - A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO FOLCLORE E DA CULTURA POPULAR	36
2.1. A ATIVIDADE INTELLECTUAL DE RENATO MIGUEZ: TRABALHO DE CAMPO E PRODUÇÃO ESCRITA.....	41
3. CAPÍTULO 3 - A COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR ..	47
3.1. O PROCESSO DE DOAÇÃO DA COLEÇÃO PARA O MUSEU D. JOÃO VI...48	
3.1.1. O Museu D. João VI	49
3.1.2. A Doação.....	51
3.2. ATIVIDADES DESENVOLVIDAS.....	53
3.3. O PROCESSO DE TOMBAMENTO DA COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

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, lecionando até 1991, quando se aposenta como professor da disciplina de Folclore. Enquanto aluno, também atua profissionalmente como escultor, recebendo diversas encomendas e participando de salões de arte. Durante sua trajetória, se interessa pela cultura popular, especialmente por esculturas, reunindo por várias décadas uma coleção que hoje conta com 1366 itens de grande variedade. Composta majoritariamente por peças em cerâmica de arte popular brasileira, a coleção conta também com obras de arte indígena, de arte popular de origem europeia, africana e de países da América Latina, além de uma fotografia e artefatos variados.

A formação da coleção acompanha a atividade intelectual de Renato Miguez, motivando suas pesquisas e por elas sendo motivada. Além de ser constituída de objetos de pesquisa que originaram publicações do professor, a coleção também serviu de material didático, principalmente para a disciplina de Folclore, lecionada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro a partir de 1970. Suas peças integram, também, exposições de arte popular relacionadas tanto ao Museu Nacional de Belas Artes, quanto à universidade.

Após o falecimento do colecionador, em 2002, a coleção permanece em sua residência sob a guarda de suas irmãs, Merisa Braga de Miguez Garrido e Irene Braga de Miguez Garrido Filha. Depois de dez anos, em que levantaram inventários, fizeram alguns registros e receberam a visita de instituições interessadas, as irmãs finalmente decidem doar a coleção para o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ, sendo protagonistas em todo o processo de doação. A instituição, então coordenada pela Prof.^a Dr.^a Carla da Costa Dias, recebe as peças em 15 de fevereiro de 2012, em 55 caixas e 15 volumes grandes.

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). Desse modo, parto, então, de uma abordagem biográfica para investigar a trajetória de Renato Miguez, identificando o contexto de suas pesquisas e práticas de colecionamento, acompanhando seu percurso profissional e social.

A Coleção Renato Miguez de Arte Popular traz no próprio nome a intensa relação entre a prática do colecionismo e a identidade do indivíduo envolvido na coleta, guarda, estudo e exposição de suas peças. Tratar da trajetória dessa coleção nos expõe a determinados enquadramentos e processos sociais engendrados por um colecionador que também era artista, professor e pesquisador atuante na Escola de Belas Artes da UFRJ, instituição que recebe a coleção após seu falecimento.

A partir de reflexões de Krzysztof Pomian, James Clifford e Jean Baudrillard, no primeiro capítulo procuro explorar algumas características que definem uma coleção, o papel desempenhado pelo colecionismo em diferentes contextos e a formação da identidade do indivíduo envolvido com a prática. Penetra-se, então, na história de vida de Renato Miguez, considerando o processo de formação da coleção como um demarcador social, contribuindo na formação e na percepção subjetiva da identidade do colecionador.

No segundo capítulo, trago um panorama do processo de institucionalização do folclore e da cultura popular no Brasil no século XX, evidenciando iniciativas como o Movimento Folclórico Brasileiro, a Comissão Nacional de Folclore, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, além da formação de coleções e sua inserção em museus no Rio de Janeiro. Partindo das coleções Sertaneja e Regional, Carla Dias (2005) nos traz a origem do colecionamento voltado para a cultura popular ao analisar a sua trajetória discursiva no Museu Nacional. Luiz Rodolfo Vilhena (1997) contribui com o recorte temporal de 1947, quando ocorre a fundação da CNF, até 1964, período em que o folclore, enquanto área de estudos, teve maior prestígio e publicidade. Guacira Waldeck (1999; 2008) suscita importantes reflexões ao lidar com a institucionalização da cultura popular em sua expressão material.

Pretende-se também, analisar o material produzido por Renato Miguez, o relacionando com a produção de intelectuais contemporâneos ao pesquisador interessados na cultura popular, a fim de articular possíveis diálogos, entendendo as referências que direcionaram suas pesquisas e sua possível contribuição para a institucionalização dos estudos sobre cultura popular no âmbito nacional. Nesse sentido, três publicações serão

as principais fontes analisadas: “Ceramistas Populares de Pernambuco”, “Severino de Tracunhaém: Um ceramista da zona canavieira” e “Vitalino”, todas presentes em revistas e jornais na década de 70, quando o pesquisador já se estabelecia enquanto docente da disciplina de folclore na Escola de Belas Artes da UFRJ, mas cujas pesquisas em muito antecederam as datas em que foram publicadas, fazendo parte da trajetória do professor.

Por fim, no terceiro capítulo, apresenta-se uma análise da incorporação da coleção no Museu D. João VI, considerando o processo de doação, listagens, exposições e o processo de tombamento com suas práticas de medição, descrição, catalogação e registro fotográfico da coleção até o incêndio ocorrido no oitavo andar no prédio da Reitoria em outubro de 2016, que afetou as estruturas dos andares superiores e dificultou o acesso ao museu e o contato com a coleção, embora não tenha danificado o acervo. Pretende-se então, entender os impactos da chegada dessa coleção de arte popular na dinâmica de um museu até então voltado para a arte acadêmica e erudita, considerando também questões políticas e pedagógicas.

Essa pesquisa se desenvolve a partir do meu contato com a Coleção Renato Miguez de Arte Popular já integrada ao acervo do Museu D. João VI, enquanto bolsista do programa de iniciação científica apoiado pelo CNPq, entre 2014 e 2016, no projeto “Construindo Histórias e Acervos: os arquivos do Museu D. João VI”, orientado pela Prof.^a Carla Dias, coordenadora do museu. Neste período, também participei do processo de tombamento da coleção enquanto estagiária da instituição, quando pude ter contato direto com as peças ao registrar a numeração, medir, preencher informações e fazer descrições detalhadas nas planilhas disponibilizadas pelo museu.

O processo metodológico inclui a pesquisa documental, com o levantamento e coleta de material relacionado ao colecionador. Nessa etapa, foram realizadas visitas aos arquivos documentais do Museu D. João VI, da sede do IPHAN e do Museu Nacional de Belas Artes, além de consulta na hemeroteca digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Além da coleção, Merisa e Irene Miguez também doaram ao museu um portfólio contendo cópias de fotografias de obras produzidas por Renato Miguez, fotografias do colecionador e recortes de artigos de jornal reunidos durante sua vida, que se constitui como uma das principais fontes utilizadas.

A utilização de fontes orais se torna fundamental no caminho metodológico da pesquisa aqui desenvolvida, considerando a prática de ouvir, registrar e inserir as falas de

sujeitos que possivelmente seriam excluídos em uma construção historiográfica mais tradicional. No dia 17 de julho de 2015 fiz uma visita à residência de Merisa Miguez, realizando, junto com a professora Carla Dias, uma entrevista semiestructural¹. Pouco tempo depois, no dia 11 de agosto do mesmo ano, retornei a visitar as irmãs, dessa vez na residência de Irene Miguez, para receber mais fotografias e documentos, além de aprofundar um pouco algumas questões já comentadas na última visita.

Também serviram como fonte as narrativas coletadas na ocasião do processo de doação da coleção pela coordenadora do Museu D. João VI, Carla Dias. Em diversos vídeos curtos, foi possível identificar conversas entre Merisa Miguez, irmã do colecionador, o professor Almir Paredes, o professor Carlos Terra, então diretor da Escola de Belas Artes da UFRJ, e a professora Carla Dias, sempre comentando fatos envolvendo o colecionador Renato Miguez durante uma visita à sua antiga residência. No material coletado, também constam relatos da restauradora Marylka Mendes, amiga pessoal de Renato Miguez, na ocasião da visita à primeira exposição integrada por peças da Coleção Renato Miguez de Arte Popular realizada pelo Museu D. João VI.

Segundo Ecléa Bosi, as lembranças de pessoas idosas são fundamentadas em uma história social bem desenvolvida. Por já terem atravessado determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e reconhecidas, viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis, ou seja, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem. A autora também afirma que, de acordo com o pensamento de Halbwachs, a função social exercida pelo sujeito é o que rege a atividade mnêmica e a principal função social do sujeito idoso seria lembrar, ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade (1995, p. 22-23).

As fontes que trazem à tona suas memórias a respeito de Renato Miguez, tem como referência suas estreitas convivências com o colecionador, seja por laços familiares ou de amizade. São pessoas idosas que nos revelam memórias complexas, longas décadas de informações condensadas nos pequenos espaços temporais em que esses relatos acontecem. Tratando-se de Merisa e Irene Miguez, irmãs de Renato Miguez, é possível perceber que elas não aguardam passivamente o despertar dessas memórias, mas

¹ Método de entrevista que se aproxima de uma conversa, com foco em determinados assuntos e que, apesar de ter questões pré-definidas, é adaptável de acordo com os rumos do diálogo.

procuram precisá-las, consultam antigas cartas e documentos e, além de contarem aquilo que lembram, há uma preocupação de fixar essas informações e lembranças por escrito.

Além das fontes orais, foram cedidas cópias de recortes de artigos de jornais que citavam Renato Miguez, cópias de documentos, diversas fotografias de diferentes períodos da vida do colecionador, relatos escritos que reuniam informações cuja memória poderia não ser capaz de abarcar no momento da fala, e diversos índices em outros suportes que são permeados por intensa subjetividade e afetividade. Dessa forma, esse contato motivado pela coleta de informações através da oralidade, possibilita à pesquisa o diálogo necessário com outras fontes além das orais, promovendo um cruzamento dos depoimentos com outros documentos que se mostram pertinentes, tendo em vista os recortes da pesquisa.

Falamos aqui de resgates da memória de situações ligadas ao que se propunha saber: a construção da trajetória de Renato Miguez nas atividades ligadas à arte popular e as motivações para reunir uma coleção significativa. Ouvir os relatos dessas memórias era assistir às interlocutoras reviverem experiências, acontecimentos, fatos, nos possibilitando o deslocamento para os cenários e os contextos ali revisitados. Porém, é importante atentar para o que Halbwachs chama de processo de desfiguração que o passado sofre ao ser remanejado pelas ideias e pelos ideais presentes da pessoa idosa, de forma que acontecimentos podem ser remodelados pela pressão dos preconceitos e da sociedade que a depoente integra no presente, recompondo biografias individuais ou grupais, seguindo padrões e valores que, na linguagem corrente de hoje, são chamados de “ideológicos” (BOSI, 1995, p. 24). Sendo assim, a particularidade dessa pesquisa consiste na delicada relação entre o mergulho em um universo permeado por memórias afetivas e função prática da coleta de informações necessárias para o êxito de uma pesquisa acadêmica.

1. CAPÍTULO 1 - COLEÇÃO, COLECIONISMO E IDENTIDADE

Ao tentar definir o que caracteriza uma coleção, Krzysztof Pomian trata do valor de uso dos objetos, que é perdido quando eles saem de seu cotidiano para ingressar nessa nova categoria (1984, p. 53). Na visão do autor, para que seja considerado parte de uma coleção, o objeto precisa estar temporariamente ou definitivamente fora da dinâmica do mercado, estar protegido em um lugar preparado para este fim e estar exposto ao olhar do público. Ao passo que esses objetos perdem valor de uso cotidiano ao ingressar em uma coleção ou museu, seu colecionamento serve tanto para ser fonte de prazer estético quanto para proporcionar a aquisição de conhecimentos históricos e científicos. O fato de possuir coleções denota prestígio, evidencia o gosto de quem as adquiriu e demonstra suas curiosidades intelectuais.

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). Considerando também as coletividades, uma análise da construção de um patrimônio cultural, especificamente no ocidente, relaciona a cultura com um senso de propriedade. 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. 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).

Partindo da definição de coleção como objetos expostos ao olhar, Pomian também discorre sobre a principal função dos objetos presentes em coleções: serem elos de comunicação entre o visível e o invisível, como intermediários entre o expectador que os olha e o invisível de onde vem. O que ele considera invisível seria o que está distante no espaço e no tempo, podendo estar além de qualquer estrutura de espaço ou de fluxo temporal, dotado de uma materialidade distinta ou até de uma anti-materialidade pura (1984, p. 66), engendrado principalmente pela linguagem, pelo universo do discurso. Tendo todos esses objetos de coleção a mesma função, o que os distingue é o caráter dos destinatários e dos emissores.

Além das definições anteriormente citadas, o que importa para que um conjunto de objetos seja considerado uma coleção, é sua função de comunicação entre os espectadores e o mundo invisível. Sendo assim, Pomian, ao considerar os casos dos *churinga* dos Australianos, dos *vaygu'a* dos Trobriandeses² e dos objetos mostrados aos jovens nas cerimônias de iniciação nas aldeias bambara, além das estatuetas, máscaras, mantas e grandes objetos de cobre dos povos da costa noroeste da América, entende que as coleções também estão presentes nas sociedades ditas primitivas e conclui que a coleção é uma instituição universalmente difundida. Clifford também afirma a probabilidade de que a prática de acumulação do mundo material como expressão do interior de um indivíduo ou grupo, do domínio subjetivo que exprime uma hierarquia de valores, escolhas e exclusões, seja universal. Porém, a noção de que essa reunião expressa uma acumulação de posses e que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimentos, memórias, experiência), não é considerada universal. O autor utiliza então, o exemplo dos “grandes homens” melanésios, que exercem uma acumulação individualista não no sentido possessivo, mas com o objetivo de doar, de redistribuir, em oposição ao Ocidente, onde colecionar é uma estratégia de distribuição de uma identidade, uma cultura, e uma autenticidade possessivas (CLIFFORD, 1994, p. 71).

De acordo com Jean Baudrillard (2002, p. 94-95), para que um objeto seja de fato considerado uma posse, ele deve ser abstraído de sua função e deve estar relacionado ao indivíduo. O objeto estritamente prático toma um estatuto social, sendo, portanto, uma máquina. Já o objeto puro, privado de sua função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se o objeto de coleção. Nesse sistema, o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada, em um empreendimento apaixonado de posse, em que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, em um discurso inconsciente e triunfal.

O colecionador se distingue do acumulador pela diferenciação e identificação dos objetos que reúne. A coleção emerge para a cultura, os objetos são escolhidos e sua reunião é direcionada por um projeto. Ao mesmo tempo que esses objetos remetem uns aos outros, também estão sujeitos a uma exterioridade social de relações humanas. Porém, essa motivação externa sempre estará sujeita a uma sistemática interna: “se a coleção faz

² Os trobriandeses aparecem na obra ‘Os Argonautas do Pacífico Sul’ do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski. A obra retrata os trobriandeses da Melanésia, uma das ilhas a noroeste da Austrália. Os trobriandeses se utilizaram da troca de colares e pulseiras no fortalecimento das relações sociais e reprodução do grupo.

um discurso aos outros, é sempre primeiro um discurso a si mesma” (BAUDRILLARD, 2002, p. 111).

A qualidade específica do objeto, que também pode ser entendida como valor de troca, depende do domínio cultural ou social, mas sua singularidade vem do fato de ser possuído por certo indivíduo. Nesse processo, o indivíduo também se reconhece como singular a partir da posse do objeto, residindo aí densidade da relação do colecionador com sua coleção. Ao entender que o indivíduo pode se projetar em um objeto, podemos considerar na coleção uma multiplicação da projeção narcisista em um número indefinido de objetos, em um envolvimento total, gerando uma totalização de imagens de si. No decorrer dessa reflexão, Baudrillard afirma que “a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador.” (2002, p. 99).

1.1. O ALUNO, O ARTISTA, O PROFESSOR, O COLECIONADOR: A TRAJETÓRIA

Quando entramos em contato com a dimensão biográfica de qualquer pesquisa, temos que nos atentar para os perigos de cair em uma ilusão biográfica, que orienta a maior parte dos processos narrativos. O termo cunhado por Pierre Bourdieu se refere ao entendimento de uma história de vida como uma linearidade coerente, composta de fatos sucessivos, onde a acontecimentos são causa e consequência de outros (BOURDIEU, 2006, p. 183-184). A tentativa de construir essa narrativa é recorrente tanto no senso comum quanto nas pesquisas biográficas em geral, mas trabalhar com fontes orais nos permite desconstruir essa ideia. É impossível estabelecer uma linearidade temporal nos relatos, que embora tentem fazer conexões lógicas, como a construção de causas e consequências, justificando acontecimentos futuros com base em experiências localizadas no passado, inevitavelmente acabam dissolvendo essa linearidade na prática das falas. Já na sistematização da escrita, tratando-se do objeto dessa pesquisa, procura-se reconstruir essa linearidade como forma de organização, traçando uma trajetória em que se considera também os espaços de experiência construídos pelo sujeito, a despeito da compreensão de que toda narrativa é uma construção que provavelmente não corresponderá totalmente à realidade.

Renato Braga de Miguez Garrido, filho do militar Carlos Miguez Garrido e da professora Irene Braga de Miguez Garrido, nasceu no município de Maceió, em Alagoas, em 19 de

outubro de 1929. Teve sua educação básica em sua cidade natal e, ao terminar seus estudos, transferiu sua residência para o Rio de Janeiro.

De acordo com Merisa Miguez, a mudança de cidade acontece com o objetivo de se preparar para a Escola Naval. Como militar da Marinha, o pai de Renato desejava que o filho ingressasse no serviço militar, embora esse não parecesse ser o desejo do futuro escultor.

Eu vim primeiro... eu tinha 17 anos. No ano seguinte veio o Renato, pra se preparar pra escola naval, olha lá, que o meu pai era da Marinha. Só que ele não tinha vocação para isso. Então, ao invés dele ir pro curso, ele ficava vendo os camelôs na avenida e não ia pro curso. Bom, eu sei que o papai arranjou até um pistolão³ e quem disse que ele foi nem fazer a prova. Papai ficou furioso, não era à toa. Bom, mas aí ele entrou pra Escola de Belas Artes, sabe... Que era pra isso que ele tinha vocação, que desde menino ele fazia bichinhos com cera de abelha porque ele criava muito bicho: preá, pombo, abelha... (MIGUEZ, M., 2015)



Figura 1 - Renato Miguez durante a infância. Fonte: fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez

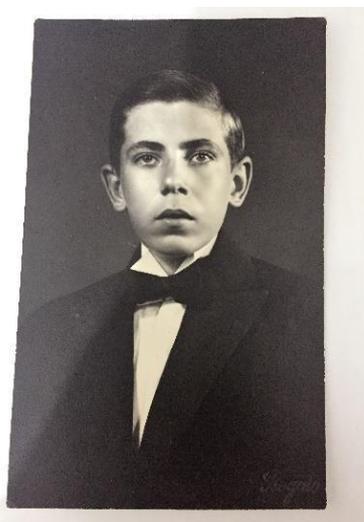


Figura 2 - Renato Miguez, ainda menino. Fonte: fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez



Figura 3 - Renato Miguez quando bebê, acompanhado de sua irmã Merisa Miguez. Fonte: fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez

As reminiscências, sempre compostas de carga subjetiva e emocional, são acompanhadas da exibição de fotografias (Figuras 1, 2 e 3) ou consulta aos relatos escritos guiados por intensa afetividade, que depois me foram entregues⁴. Existe também um entendimento, por parte da irmã, de que essa inclinação para a prática da escultura esteve presente em uma trajetória que antecede a entrada de Renato Miguez na Escola Nacional de

³ Termo usado para designar alguém de forte influência que pode conceder benefícios dentro de uma instituição.

⁴ Merisa ainda evidencia ainda seu papel como companheira e cuidadora do irmão, independente de opiniões contrárias ou desentendimentos em várias situações, desde a infância até seus últimos dias.

Belas Artes, considerando o talento artístico e a criatividade como inerentes à sua identidade desde a infância.

Renato ingressa na instituição em 1948, com 19 anos, no curso de Escultura, mas permanece no serviço militar. Frequenta uma instituição para estudantes de ensino superior chamada CPOR (Centro de Preparação de Oficiais da Reserva), mas depois de um ano é reprovado e passa a integrar a tropa. No relato de Merisa, em várias passagens é evidenciada a falta de vocação do escultor para o serviço militar, sua recusa às doutrinas impostas pelo militarismo e as diversas formas que encontrava para permanecer exercendo suas habilidades artísticas mesmos nesses ambientes. Dessa forma, ele parecia encontrar um caminho viável entre o cumprimento das expectativas da família e os próprios interesses.

Aí ele serviu no exército tanto tempo pela família inteira, porque foi o único que serviu no exército. E depois ele ficou muito amigo do coronel que era lá da vila militar. Porque ele servia na vila militar, faz ideia? Tomava trem e tudo pra ir pra vila militar. Aí o coronel pegava ele de carona, sabe? E o coronel tinha perdido um filho e se afeiçãoou ao Renato que o Renato ao invés de ir lá pra tropa ficava desenhando os móveis do coronel, pra casa do coronel, e as coisas pro coronel... (MIGUEZ, M. 2015)

Nos relatos, são mencionados três professores da ENBA de grande importância na trajetória artística de Renato Miguez: João Zaco Paraná, escultor polonês naturalizado brasileiro ligado à arte realista, que se torna professor catedrático na ENBA em 1949 com a tese “A Modelagem nas Artes do Desenho”; Georgina de Albuquerque, pintora, que entre 1952 e 1954 passa a exercer o cargo de diretora da ENBA e é mencionada como uma forte influência para Renato, além de ter oferecido grande ajuda em sua carreira; e Celita Vacanni, professora de escultura e modelagem, com quem mais tarde Renato trabalharia como professor assistente.

Durante sua carreira como escultor, tanto enquanto aluno quanto como professor, participou de salões, recebeu importantes encomendas e algumas premiações. Através de informações coletadas nos arquivos do Museu D. João VI, como livros de atas e recortes de jornais fornecidos pela família do colecionador e fotografias, a tabela abaixo, organizada de forma temporal, reúne algumas de suas atividades:

TABELA 1 - Atividades artísticas de Renato Miguez				
Ano	Obra	Evento	Premiação	Imprensa
1950	Cabeça de Sertanejo	Salão Nacional de Belas Artes	Menção Honrosa	
1952	Vendedor de Amendoim	Salão Nacional de Belas Artes	Medalha de Bronze	Elogio à obra e ao artista publicado pelo Correio da Manhã em 18 de setembro de 1952.
1953	Paula	Salão de Alunos da ENBA	1º Prêmio	
1953	O Último Escravo	Salão Nacional de Belas Artes		A obra é citada por Batista Machado no Jornal Alvorada do mesmo ano, edição de dezembro, recebendo também a atenção dos críticos Quirino Campofiorito e Celso Kelly.
1954	Cabeça de Voltaire	Salão dos Artistas Nacionais	Medalha de Prata	
1954	Escultura de Atleta	Salão de Alunos da ENBA	1º Prêmio	
1955	Homem Reclinado	Salão de Alunos da ENBA	1ª Prêmio. Patrocinado pela União Nacional dos Estudantes	
1955	Maldição	IV Salão Nacional de Arte Moderna		Mencionado pelo Globo como destaque em escultura ao lado de Franz Weissman.
1956	Contra o Vento	V Salão Nacional de Arte Moderna		Recebe reconhecimento e elogios do colunista Milton Mattos.
1956		Salão do Distrito Federal	Medalha de Bronze	
1958	Escultura comemorativa da Copa do Mundo	Concurso promovido pela Prefeitura do Distrito Federal	2º Lugar	Pequeno artigo acompanhado de imagem da obra é publicado no Correio da Manhã, em 4 de setembro de 1958.
1965		Salão Nacional de Arte Moderna		Citado no Jornal do Brasil como um dos artistas em destaque.

Merisa Miguez complementa com o relato de que o irmão teria recebido a encomenda do busto de Muniz Falcão (Figura 4), governador do estado de Alagoas de 1956 a 1961, obra que teria sido exposta em praça pública em Maceió.

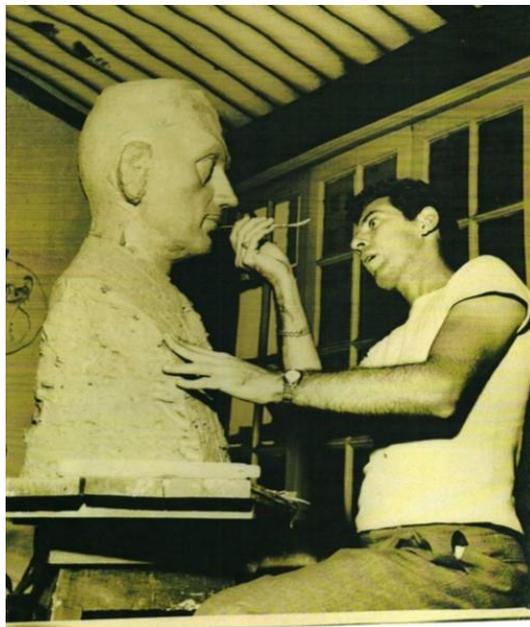


Figura 4 - Renato Miguez esculpindo o busto de Muniz Falcão. Fonte: Fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez

Como desenvolvimento mais à frente, neste período histórico as discussões a respeito da cultura popular estão no centro de muitos debates sobre patrimônio, principalmente com a criação de instituições destinadas ao apoio e proteção. Herança do governo Vargas, principalmente no período do Estado Novo, um projeto de nação pautada na homogeneidade cultural visava a construção de uma identidade nacional, e para isso, a elaboração de narrativas que representassem o povo se legitimava enquanto estratégia de fortalecimento do poder político (DIAS, 2005).

No início da década de 50, durante o segundo governo de Getúlio Vargas, a União das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), patrocina uma série de pesquisas a respeito das relações raciais no Brasil como parte de uma agenda antirracista desenvolvida depois da Segunda Guerra Mundial. Desfrutando, àquela época, de uma imagem positiva em termos de relações inter-raciais, o Brasil foi considerado uma espécie de laboratório para investigar fatores econômicos, sociais, políticos, culturais e psicológicos para a existência de relações harmoniosas entre raças e grupos étnicos. A

Unesco produz, então, um amplo inventário sobre discriminação racial no Brasil, que evidencia a relação entre cor e status econômico e racial⁵.

É também neste período que diversos intelectuais negros se organizam, considerando a investigação racial também uma questão política e existencial. Uma das maiores plataformas dessa organização foi a revista *Quilombo*, de subtítulo “Vida, problemas e aspirações do negro”, sob a direção do intelectual Abdias do Nascimento. É nessa publicação, no número 1, em 1948, que o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, no artigo “Contatos raciais no Brasil”, discute e analisa a questão, tratando das especificidades dos diferentes níveis de preconceito racial. Uma discussão que deve ser evidenciada para o recorte proposto nessa monografia é o fato de que, enquanto o padrão estético da população brasileira é o branco, fazendo, inclusive, com que mestiços camuflam suas características negras, os traços culturais africanos permanecem no campo do pitoresco. Podemos pensar, então, a representação de pessoas negras como uma manifestação dessa indústria turística do pitoresco que se formava no país, como ilustrações de uma história romantizada do genocídio e escravização da população negra ou reprodução de estereótipos que demarcam uma posição social inferior.

Sendo um artista de orientação essencialmente acadêmica, Renato Miguez também seria conhecido, nos anos 50, por retratar em suas obras temas raciais e sociais, inserido no contexto histórico, político e social em que essas questões estão em voga no país. Dessa época, destaco aqui três obras que, além de terem participado de salões, recebido prêmios e receberem críticas positivas da imprensa, também podem estar inseridas nessa discussão. Através de uma observação panorâmica das publicações que comentam a produção do jovem escultor, essas parecem ser as obras que mais merecem atenção, muito provavelmente por serem índices da construção da identidade e do imaginário nacional com a qual a imprensa contribuía (BATISTA, 2016, p. 4).

A primeira obra é *O Vendedor de Amendoim* (Figura 5), premiado com medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes em 1952, que retrata uma criança com características negras, vestindo roupas desajustadas, de tamanho maior que seu corpo, carregado um recipiente onde estariam os amendoins a serem vendidos. Aparenta ser um

⁵ Publicação na página do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/SegundoGoverno/QuestaoRacial>. Acesso em 24 de Mar. 2019.

personagem presente no cotidiano carioca. Uma publicação do Correio da Manhã, de 18 de setembro de 1952, publica uma fotografia da obra acompanhada da seguinte crítica:

Já constituem figura grata e familiar para o habitante da zona sul esses inúmeros moleques que vendem amendoim pelas praias, nos bares e cafés, com sua galatice, sua gíria e aquela cara engraçada, misto de malandragem e inocência. Renato Garrido, talentoso escultor que comparece ao Salão Nacional de Belas Artes, foi feliz ao captar com singeleza e maestria, o pequeno vendedor de amendoim que reproduzimos acima e que é um dos trabalhos de escultura que mais interesse vem despertando no público que frequenta a mostra de arte oficial do Museu Nacional de Belas Artes. Sensível, talentoso e conhecedor de sua arte, o jovem escultor deixa prever um futuro promissor no desenvolvimento de sua carreira artística. O seu “Vendedor de Amendoim” é uma mostra do que afirmamos.



Figura 5 - Renato Miguez posa ao lado da obra O Vendedor de Amendoins (1952). Fonte: Fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.

A escultura *Paula* (Figura 6) recebe o 1º prêmio do Salão de Alunos da ENBA em 1953, no entanto, o trabalho não é evidenciado pela imprensa da época, principalmente por ter sido apresentado em um salão interno, com um alcance de público bastante restrito. Renato Miguez apresenta a imagem de uma mulher com fenótipo negro, inteiramente nua, com a palma da mão esquerda apoiada sobre o quadril largo e a perna levemente flexionada à frente do corpo. Embora esteja uma postura de descanso, o rosto numa

posição ativa apresenta uma feição tensa, bem marcada por seus olhos. Trata-se de um estudo de anatomia, um resultado de uma prática didática, mas a expressão corporal evidencia uma demarcação social. Outro aspecto a ser ressaltado na escultura é o fato do título dado pelo artista anular o anonimato da peça, uma vez que essa é nomeada com nome próprio, Paula. Assim sendo, não se trata da escultura de qualquer mulher negra, mas sim de uma específica, com identidade, apesar dessa não nos ser revelada. Porém, das três obras analisadas, é a única que apresenta uma mulher e, coincidentemente, é a única que se apresenta completamente nua.

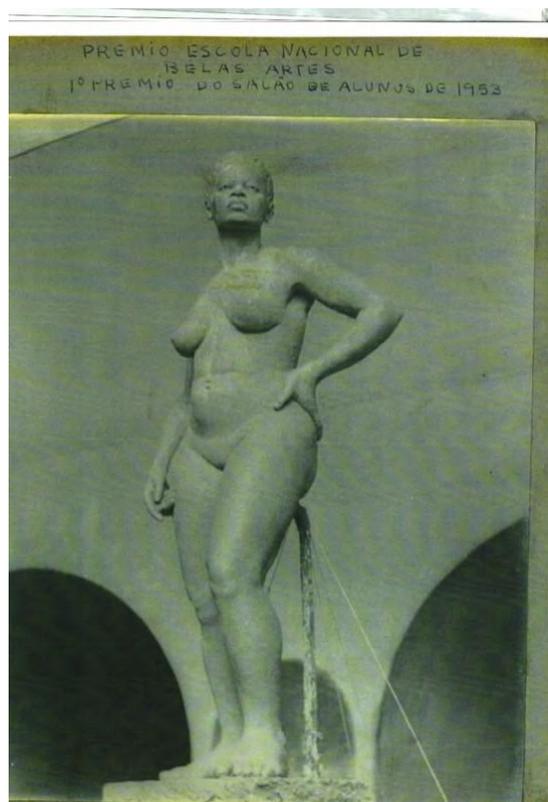


Figura 6 - Paula, escultura de Renato Miguez (1953). Fonte: Fotografia cedida por Merisa e Irene Miguez.

A terceira obra, uma escultura de mais de dois metros de altura, foi apresentada no Salão Nacional de Belas Artes em 1953. *O Último Escravo*⁶, apesar de não ter recebido premiações, é certamente a obra mais comentada pela imprensa dentre toda a produção de Renato Miguez no período em que foi aluno. A escultura representa um homem também com fenótipo negro vestindo uma calça larga de tecido leve e com o torso nu. Sua postura

⁶ Infelizmente, dentre as três obras, foi a única da qual não tive acesso a uma reprodução da imagem com boa qualidade para apresentar nesta monografia.

corporal se mostra um pouco encurvada, com ambos os joelhos levemente flexionados, pernas um pouco afastadas, cabeça baixa e braços para trás. Pelo ângulo das fotografias, às quais tive acesso no acervo documental do Museu D. João VI, não é possível identificar nitidamente, mas sua expressão sugere que seus braços estejam presos para trás, com as mãos amarradas, e seu corpo se esforça para se soltar das amarras, num processo de libertação. Seus grandes músculos são bem demarcados, o que contribui para a sugestão de força física. Tive acesso a uma fotografia que reproduz a imagem do escultor trabalhando nessa obra acompanhado do modelo vivo, um homem negro de pele escura com músculos bem torneados.

Sobre esta obra, foram localizadas três publicações em recortes de jornal cedidos pelas irmãs de Renato Miguez. A primeira, do crítico de arte Quirino Campofiorito, provavelmente de 1953, embora sem maiores referências presentes no trecho recortado, tem como título “Salão Conservador – A Escultura”. Nele, Campofiorito observa que Miguez enfrenta certas dificuldades na composição que propõe, deixando alguns detalhes deficientes, porém reconhece que para um jovem escultor é extremamente difícil, senão impossível, enfrentar alguns problemas que requerem experiência em uma obra de grandes sugestões escultóricas. Ao lamentar o desprezo do júri por essa obra e a de outros jovens escultores, o crítico também comenta que a obra está a garantir um dos melhores valores dentre os jovens que sustentam o interesse da escultura, pois ousam afrontar o comodismo mental e material, com disposições invulgares, inspiração e realização. O colunista Batista Machado comenta, no Jornal Alvorada em dezembro de 1953, que a obra é bem sólida em si, mas em conjunto esquecido de certos detalhes. Acrescenta, ainda, que o escultor apresenta, maravilhosamente, firmeza na contextura das linhas e da forma. Por último, o crítico Celso Kelly, também em uma publicação não identificada, comenta sobre a obra evidenciando a inspiração social, observando ser um trabalho histórico e recuado no tempo. Por se tratar de um jovem escultor, ele considera a composição de mais de dois metros corajosa e promissora.

De acordo com o documento de identidade de professor, emitido pelo Ministério da Educação, cuja cópia me foi cedida por Merisa e Irene Miguez, Renato é admitido na Escola Nacional de Belas Artes, vinculada à Universidade do Brasil⁷, no dia 1º de março de 1956, como professor adjunto. Merisa relata que o jovem escultor se tornou professor de

⁷ A instituição só viria a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965 com a padronização do nome das universidades federais proposta pelo governo Castelo Branco.

modelagem, sendo primeiramente assistente do professor João Zaco Paraná e depois da professora Celita Vaccani, com quem atuou por mais tempo, ao lado de sua grande amiga Adelaide Alvez Borges, também assistente de Celita, a quem Renato carinhosamente chamava de Dedé. Esse relato foi acompanhado da lembrança de uma fotografia (Figura 7) cuja cópia ela teria mandado para o Museu D. João VI, que mostra o irmão, a amiga Adelaide e os professores Zaco Paraná e Celita. Sua atuação com a técnica da modelagem no ambiente acadêmico sugere uma aproximação com as técnicas em diversas manifestações da escultura popular brasileira, feita com técnicas consideradas rudimentares de modelagem em argila.



Figura 7 - Renato Miguez, Adelaide Borges, João Zaco Paraná e Celita Vacani posam no ateliê de modelagem da ENBA. Fonte: acervo documental do Museu D. João VI. Doação de Merisa e Irene Miguez.

1.1.1. Viagens e trabalhos de campo

Em 1960, Renato Miguez recebe uma bolsa pela *Association Internationale de Arts Plastiques*, para a qual concorreu com a escultura *O Cangaceiro*⁸, 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

⁸ A escultura se encontra, hoje, na residência de Merisa Miguez.

novas peças para sua coleção⁹. Após um ano em Praga, Miguez foi para Portugal onde renovou seu passaporte especial de estudante para continuar na Europa. Visitou países da então “Cortina de Ferro”¹⁰, 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 que já tinha reunido, provavelmente por já estar pesquisando esse tema no Brasil e ter começado a reunir peças para sua coleção. Retornou ao Brasil em março de 1963.

Segundo a irmã, Renato Miguez tinha uma facilidade enorme de comunicação, “conhecia a rua toda onde ele morava, até o nome dos cachorros... Ele entrava numa cidade que nunca viu e ele mais ou menos tinha um sentido de direção.” Ela também relata que, ao chegar na Tchecoslováquia, a pessoa responsável por recebê-lo não o reconheceu por saber apenas que era um brasileiro e não ter acesso a uma fotografia. Por ele ser branco e ter olhos azuis, não correspondia à aparência que esperavam de um homem latino-americano, então a pessoa foi embora, o deixando no aeroporto. Sem falar a língua do país e apenas com o endereço de uma pessoa brasileira em mãos, conseguiu resolver sua situação e se estabelecer no país para seguir estudando. São ressaltadas, por Merisa, as dificuldades das limitações tecnológicas da época. O dinheiro necessário após o término da bolsa de estudos, quando ele decide ficar, é enviado em carta registrada, escondido entre folhas de papel. Por permanecer viajando por mais de um ano além do tempo previsto pela premiação pesquisando arte popular, Merisa diz que ele quase perde seu emprego na ENBA. Segundo ela, a professora Celita Vaccani sempre ligava para sua residência para saber quando seu irmão voltaria, mas era difícil ter uma previsão.

Pouco tempo depois de sua chegada na Europa, sua irmã, Irene Miguez, também chegou ao continente para estudar. Recebeu uma bolsa do governo da França. Seu papel foi fundamental para o transporte das obras de arte popular que Renato Miguez reuniu durante os mais de dois anos de viagem. O colecionador foi e voltou de avião, mas a bolsa francesa fornecia passagens de navio, o que facilitava transportar volumes maiores. Ainda por conta

⁹ 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.

¹⁰ Expressão utilizada para se referir à divisão da Europa em duas partes, a Europa Ocidental e a Europa oriental, como áreas de influência políticoeconômica distintas, no período conhecido como Guerra Fria. Nesse caso, “países da Cortina de Ferro”, seriam os países que estariam do lado oriental.

das limitações da época, não era possível ter contato imediato com familiares em outros continentes. Irene estava em uma cidadezinha perto de Estrasburgo quando se deparou com um jornal anunciando o golpe de Estado de 1964, tomou um susto terrível e voltou às pressas para o Brasil, extremamente preocupada com o irmão. Por ter viajado recentemente por muitos países de posição política comunista, a irmã acreditava que poderia estar em risco, mas não há qualquer registro de que ele tenha sofrido perseguições.

Na ocasião de seu retorno, um jornal da época¹¹, 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. Quando se pensa em tantos bolsistas que daqui saem a pêsso 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.

Tanto Merisa quando Marylka Mendes, restauradora e amiga bem próxima, acrescentam dizendo que o colecionador trouxe também várias peças de arte popular que doou para instituições e amigos. Infelizmente, ao entrar em contato com diversas instituições, não encontrei registros dessas doações.

Em 25 de agosto de 1963, o Correio da Manhã publica uma matéria sobre a escritora e jornalista Eneida, abordando seu interesse pela cultura popular, especialmente a cerâmica, e seu colecionismo de arte popular, assim como seus estudos a respeito do tema. Comentando sobre as questões que envolvem a cerâmica popular brasileira, menciona Renato Miguez:

Um dos problemas da cerâmica popular é que muita gente pensa que entende, mas não sabe nada. Tenho um jovem amigo chamado Renato Miguez que sendo escultor dedicou-se a estudar arte popular principalmente a cerâmica. Pouca gente conhece, como ele, nossa arte popular e ainda mais: viajou vários países da Europa estudando-a. Como acredito muito nos jovens, creio que esse rapaz possa dar-nos bons trabalhos a respeito.

Renato Miguez também realiza algumas viagens a cidades do nordeste brasileiro hoje famosas pela considerável produção de arte popular, principalmente na região do Alto do Moura, em Pernambuco, onde realiza importantes pesquisas que mais tarde dariam origem a publicações que serão exploradas no próximo capítulo. Marylka Mendes diz que ele sempre viajava, expandindo sua coleção. Segundo a restauradora, “ele andava por aí com um olho magnífico, porque ele tinha uma sensibilidade e um bom gosto extraordinário”. Uma dessas

¹¹ Pequena cópia de um recorte de jornal, sem data ou referência, cedida ao Museu D. João VI pelas irmãs do colecionador.

viagens foi realizada de carro, acompanhado de sua irmã Merisa, sua mãe e seus sobrinhos. Nessa viagem, a família pôde acompanhar um pouco do processo de formação de sua coleção de arte popular:

Aí eu tenho a fotografia, mas não sei onde que eu larguei, que é do meu carro... Um... era um Aero Willys, que eu fui para o nordeste, ele comprou o diacho e eu tive que botar uma coisa em cima da tampa do carro, né... um porta malas externo com a bagagem dele enorme de peças que ele trouxe. Porque ele andou muito lá pelo nordeste... Sim... Entre as coisas que foram para lá, tem uma fotografia de Vitalino numa tábuia de madeira que era uma porta do armário.

Pouco tempo depois, aconteceu um incidente que seria um divisor de águas na vida do colecionador. Renato Miguez ia muito bem em sua carreira de escultor, quando conseguiu vender uma escultura por um valor alto e uma pessoa tomou conhecimento do fato, aproveitando para assaltá-lo, cometendo também graves agressões. Segundo Merisa, esse fato ocasionou sequelas graves, como a perda do olfato. O ocorrido também o afetou psicologicamente, prejudicando sua relação com o processo artístico e fazendo com que ele deixasse a escultura de lado. Marylka Mendes também comenta o episódio dizendo que após o terrível incidente seu amigo não seria mais o mesmo.

1.1.2. O Carnaval

A trajetória de Renato Miguez, intrinsecamente ligada à cultura popular, não poderia deixar de fora uma relação com o carnaval. O primeiro registro oficial de sua participação nos festejos cariocas se dá no dia 28 de fevereiro de 1954, quando participa da comissão julgadora do desfile das escolas de samba do Grupo I (COSTA, 2000, p. 227). A Galeria do Samba¹² também indica sua participação como julgador de vestuário do desfile preliminar em 1961.

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

¹² 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.

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 crendices e superstições que somadas às dos índios e brancos colocam nosso folclore como um dos mais punjantes do mundo.

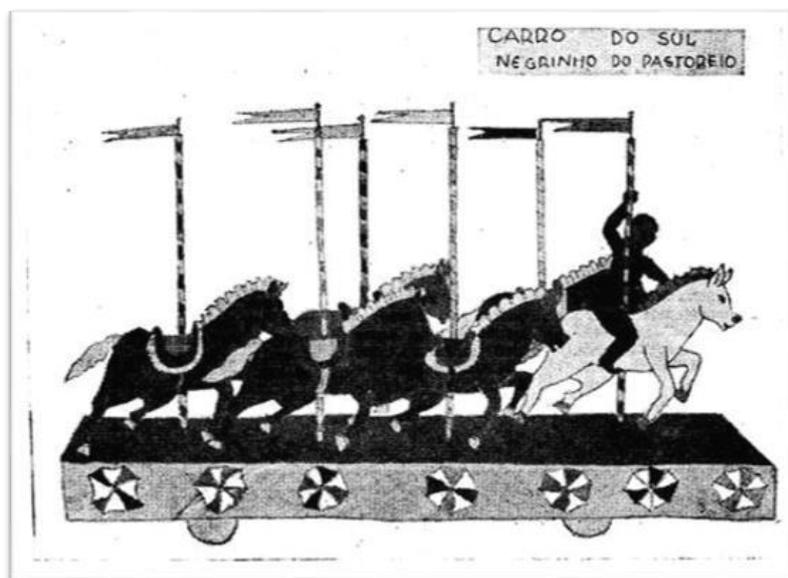


Figura 8 - Projeto de carro alegórico para o desfile da Escola de Samba São Clemente em 1966. Desenho de Renato Miguez. Fonte: Jornal do Brasil, 1966.

A partir desses conceitos, Miguez propõe a divisão do desfile entre regiões brasileiras. O primeiro carro, homenageando a região norte, representaria a *Lenda da Boiúna*, ou *Cobra Grande*. O segundo, representando a região nordeste, traria a representação de Iemanjá. Representando a região centro-oeste, o terceiro carro seria composto por diversas figuras como Saci, Curupira e Caipora. O último carro, da região sul, se dedica à lenda do *Negrinho do Pastoreio* (Figura 8). Além dos carros, as alas também complementaríamos o complexo cultural de cada região, apresentando outros elementos ligados ao folclore. Nesse sentido também são apresentadas figuras do Bumba-meu-boi, do Reisado, Maracatu, Folia de Reis, Pau de Fita, entre outras indumentárias compondo as alas que acompanhariam os carros alegóricos.

O desfile, disputado no Grupo II, teve como título do enredo *Apoteose ao folclore brasileiro* e foi liderado pelo carnavalesco Ivo da Rocha Gomes. Certamente, o primoroso trabalho de Renato Miguez contribuiu para que a escola alcançasse o 1º lugar, se projetando para o Grupo I.

No ano seguinte, no carnaval de 1967, Renato Miguez se estabelece, acompanhado de Dedé, sua amiga da ENBA, Adelaide Borges, enquanto carnavalesco oficial da Escola de Samba São Clemente. No dia 6 de janeiro de 1967, o Correio da Manhã publica um artigo intitulado *Botafogo: Samba veio do futebol que não deu no couro*, cujo autor não é identificado. A publicação conta a história da São Clemente e apresenta o enredo do novo desfile. Baseado em um livro do folclorista Melo Morais Filho, o enredo traz como tema *Festas e tradições populares do Brasil*. Miguez é apontado como responsável pela escolha do enredo juntamente com a escritora e jornalista Eneida, além de assumir a autoria dos figurinos e das coreografias.

Por não ser possível contemplar todas as festas populares em um mesmo desfile, foram selecionados os seguintes festejos: Ano Bom, Festa de São Benedito, Carnaval, Casamento na Roça, Festa do Divino, Coroação do Rei Negro em 1748, Dois de Julho, 7 de Setembro e Festa de Reis (Reisados).

No dia 5 de fevereiro de 1967, o Correio da Manhã publica novamente sobre o desfile em uma matéria intitulada *Longa noite de samba*. A publicação apresenta a letra do samba enredo da Escola de Samba São Clemente, de autoria de César, Paulo Granada e Leônidas, que veio a conquistar o prêmio de melhor samba do ano. Muito prejudicada pela chuva e com a intervenção do Juizado de Menores, que retirou os integrantes mirins sem documentação, a escola não conseguiu manter a harmonia, sendo rebaixada e retornando ao Grupo II.

Segundo Merisa Miguez, a família tinha uma relação afetiva com o carnaval. Ela comenta as lembranças do desfile do qual as irmãs participaram, lembra do rei sábio, as fitas coloridas e das fantasias de bichos. Relata também que o irmão fora pioneiro em levar o assunto do folclore para os desfiles e que existia uma relação entre a ENBA e as escolas de samba, que muitas vezes faziam os objetos do desfile na instituição. Foi através do atelier que o escultor teve na Rua São Clemente, em Botafogo, acompanhado de sua amiga Adelaide Borges, que se ligou aos foliões da escola. Merisa diz que foi uma época divertida, mas que

a vizinhança do atelier não apreciou, nas proximidades do carnaval, aquela constante invasão de foliões no pequeno prédio de três andares, para chegar à cobertura onde ficava o atelier.

1.1.3. Exposições, conferências e atividade docente

Nessa época, a atuação de Renato Miguez na inserção do debate sobre cultura popular no circuito cultural do Rio de Janeiro, tanto dentro quanto fora da academia, foi bem intenso. Em 4 de setembro de 1970, o *Jornal do Brasil* publica um artigo sobre a inauguração de uma Mostra de Arte Popular Brasileira pelo professor Renato Almeida, diretor executivo da Campanha de Defesa do Folclore, no pequeno pavilhão da Escola de Belas Artes da UFRJ. O artigo, que cita Eneida entre os colecionadores, diz que foram apresentados aproximadamente 300 trabalhos em cerâmica e madeira vindos do Nordeste, incluindo a Bahia, e Centro-Sul. São destacados como principais artistas Vitalino, Severino e Porfírio Faustino, o mais antigo de todos. O professor Renato Miguez (então já conhecido colecionador de arte popular) é apontado como organizador da exposição, que apresentaria peças adquiridas da Bahia, Pará, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Vale da Paraíba, dispostas em painéis de vidro.

No mesmo dia, o *Diário de Notícias* também aborda essa exposição em uma publicação, acrescentando que o local da realização seria na Galeria Macunaíma, anexa à Escola de Belas Artes, e ficaria presente no local até o dia 23 de setembro de 1970. Ainda cita que, na ocasião do encerramento da exposição, o professor Renato Miguez realizaria uma conferência sobre cerâmica popular.

A Galeria Macunaíma é um importante espaço implementado pelo Diretório Acadêmico da ENBA, sendo inaugurada em agosto de 1959, nas dependências da instituição, mas com entrada independente para a Rua México, no Centro do Rio. Seu nome homenageia o famoso herói de Mário de Andrade, Macunaíma. Em uma matéria do *Jornal do Brasil*, em 5 de julho de 1959, o Diretório Acadêmico declara que, “com o pensamento de imprimir um caráter de alto nível cultural à nova galeria”, sua inauguração seria marcada pela exposição *30 anos de arte brasileira*, composta pelos seguintes artistas: Segall, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Carlos Scliar, Volpi, Heitor dos Prazeres, Djanira, Tarsila, Pancetti e Milton Dacosta na pintura; Goeldi, Livio Abramo, Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann na gravura; e Bruno Giorgi, Mario Cravo Jr. e Brecheret na escultura. Depois de reunir grande quantidade de importantes

exposições, a Galeria permanece alguns anos fechada, sendo reinaugurada justamente na abertura da exposição organizada por Renato Miguez.

Em 22 de setembro de 1970, Quirino Campofiorito publica, em *O Jornal*, um artigo informando o encerramento da Exposição de Arte Popular Brasileira organizada pelo professor Renato Miguez, na Galeria Macunaíma, a se realizar no dia seguinte. O crítico informa que a coleção fora composta por coleções particulares de Eneida, Kalma Murinho, Vicente Sales e Renato Miguez, além de coleções oficiais do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu do Folclore. Ao comentar sobre sua coleção, a jornalista Eneida trata especificamente das características da cerâmica do Rio Grande do Norte. Já a indumentarista de teatro Kalma Murinho comenta sobre a cerâmica do estado de São Paulo, parte de seu acervo pessoal, também presente na exposição.

Um pequeno artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, no ano de 1971, informa que foi criada, na Escola de Belas Artes da UFRJ, dentro da disciplina de Estudos Brasileiros, um setor dedicado à arte popular. A matéria, que estaria sendo ministrada pelo professor Renato Miguez, consta 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. O artigo 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.

O professor Almir Paredes relata, em conversa com a professora Carla Dias, que Renato Miguez ingressou na carreira docente no Departamento BAF, de Análise e Representação da Forma, como professor adjunto da cadeira de Modelagem, mas migra para o Departamento BAC, de Integração Cultural (atual BAH – Departamento de História e Teoria da Arte), para assumir a cadeira de Folclore, como primeiro professor da disciplina recém-criada. Segundo a irmã do colecionador, ele teve influência sobre a criação da disciplina. Sua migração para uma disciplina teórica, além de sua forte atuação nessa área de conhecimento, também se dá pelo fato de ter ficado impossibilitado de produzir suas esculturas após a grave agressão física que teria sofrido alguns anos antes.

Sua atuação como professor também se dá em outros espaços, além da academia. Em 9 de agosto de 1972 se deu o início de um curso¹³ promovido pela Associação Brasileira de Imprensa sobre Folclore Brasileiro, patrocinado pelo Museu do Folclore. Segundo a então diretora da instituição, Prof^a Wilma Theresa, o curso abordaria os aspectos mais importantes das tradições brasileiras. O cronograma seria composto pelos seguintes conteúdos: Conceito de Folclore, pelo Prof. Mozart de Araújo; Cultos Afro-Brasileiros, pelo Prof. Edison Carneiro; A máscara africana e seu simbolismo nos cultos afro-brasileiros, pelo Embaixador Raimundo Souza Dantas; Cerâmica Popular, pelo Prof. Renato Miguez; Folclore da Amazônia, pelo Prof. Arthur César Ferreira Reis; Folclore Paraense, pelo Prof. Vicente Salles; Literatura de Cordel, pelo Prof. Humberto Peregrino; Folclore Baiano, pelo Prof. Reginaldo Guimarães. Através desse curso, é possível perceber a rede formada por intelectuais ligados aos estudos da cultura popular atuantes, neste momento, no Rio de Janeiro. Pares com quem Renato Miguez provavelmente trocava experiências.

De acordo com uma publicação do Jornal do Brasil em 4 de junho de 1973, a Casa do Estudante do Brasil receberia um Ciclo de Conferências sobre o Folclore Brasileiro. Dessa vez, Renato Miguez lecionaria ao lado de Renato Almeida, Mozart de Araújo, Lina Stilbert, Aloisio Alencar Pinto, Raul Giovanni da Motta Lóidi, Reginaldo Guimarães e Embaixador Raimundo de Souza Dantas, em um curso similar ao realizado no ano anterior para a ABI.

Em 1975, a Escola de Belas Artes é transferida do prédio do Museu Nacional de Belas Artes para o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na Ilha do Fundão. Essa mudança afetou muito negativamente a relação do professor com a instituição. Merisa relata que, frustrado com a nova localização e com a ampliação do currículo, com a introdução de desenho industrial e outras disciplinas que, para ele, conspurcavam o ensino das verdadeiras artes, resolveu apelidar a escola de “falecida”. Ia para o Fundão cumprir seu dever de dar aulas e de acordo com a irmã deve ter sido bom professor, pois chegou a ser paraninfo de uma turma.

Em 1991, Renato Miguez se aposenta. Os últimos anos de sua vida são relatados por sua irmã Merisa, que assumiu o papel de principal companheira e cuidadora, desde a

¹³ Foram encontradas referências a esse curso nas seguintes publicações: Jornal dos Sports, em 2 de julho, 16 de julho e 6 de agosto de 1972; Última Hora, 17 de julho de 1972.

infância até os últimos dias, quando ele teve que deixar a casa que cuidava com tanto empenho para morar com a irmã. A bela casinha, local onde não só o colecionador morava como também mantinha seu acervo como um verdadeiro museu, se localizava em uma vila em Botafogo e de acordo com o relato, conservava um ar bucólico de outros tempos. Por ser um dos seus maiores investimentos em vida, tanto financeiramente quanto em afeto e cuidados, Renato Miguez pediu que a irmã não a vendesse logo que morresse. Depois de sua morte, diz ela que até suas plantas morreram.

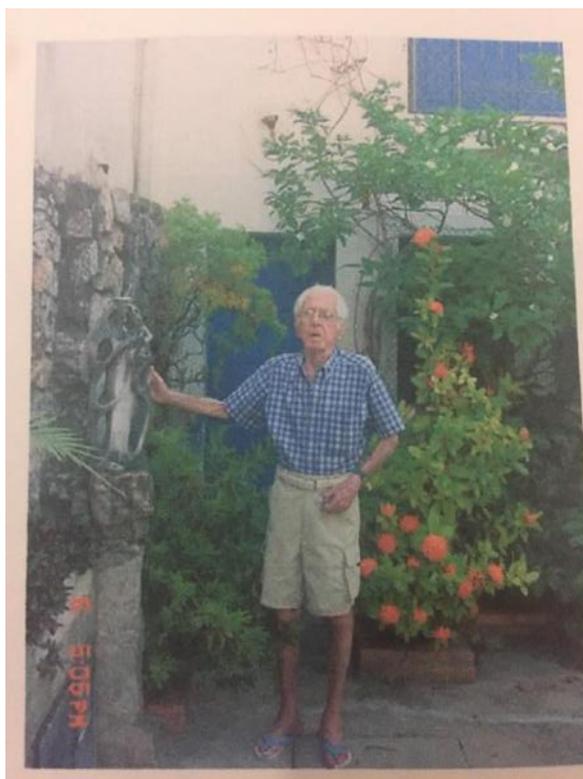


Figura 9 - Renato Miguez, em sua última visita à própria residência, posa ao lado de uma escultura de sua autoria. Imagem cedida por Merisa e Irene Miguez.

Em nossa conversa, Merisa e Irene se emocionam ao rever fotografias e lembrar momentos com o irmão. Entre algumas fotografias e documentos que foram cedidos, destaco neste momento um dos últimos registros do colecionador em vida (Figura 9), que mostra uma de suas visitas à própria casa, em uma época triste na qual não poderia mais morar sozinho pelo problema de saúde que o levou dessa vida. Merisa toma o cuidado de fazer um relato escrito, de sensibilidade ímpar, onde transparece toda afetividade que acompanhou a trajetória de Renato Miguez:

Ao rever as fotos que fiz invadiu-me uma imensa saudade dele, dos tempos de infância, de nossas vivências em pensões de estudantes, de toda nossa vida marcada pela alegria dos bons momentos e das amarguras compartilhadas.

Era uma figura singular, diferente como são os artistas, mas extraordinariamente comunicativo. Na rua em que morava conhecia todos e sabia-lhes o nome; sabia até o nome dos cachorros. Era impressionante o dom de conviver. Com a idade ficou um pouco irascível, teimoso, de certo, mas sem perder o encanto de suas histórias.

Renato Miguez falece em 2002, deixando, saudosas, suas irmãs Merisa e Irene Miguez, que se empenham em reverberar seu legado através da garantia de continuidade do seu trabalho, ao promover a doação de sua coleção.

2. CAPÍTULO 2 - A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO FOLCLORE E DA CULTURA POPULAR

A partir de 1920, o movimento modernista coloca o cosmopolitismo e o nacionalismo no centro do debate sobre a questão política e a criação artística, sendo prenunciador, o preparador e por muitas vezes o criador de um estado de espírito nacional. Diante de um contexto histórico totalmente novo com o desenvolvimento de uma consciência americana e brasileira, com o progresso da técnica e da educação, esse movimento viu a necessidade da criação de um espírito novo, exigindo a reavaliação e até mesmo a remodelação do que chamavam de “inteligência nacional” (ANDRADE, 1990, p. 15). Mario de Andrade se estabelece como o principal porta-voz do movimento, que tem a Semana de Arte Moderna de 1922 como brado coletivo principal.

Segundo Guacira Waldeck, “a ideia de povo como depositário da alma da nação remonta a uma tendência do romantismo, em que intelectuais abraçaram a coleta como imperativo para proteger o que consideravam estar em risco de desaparecimento em decorrência do avanço da modernização e do progresso.” (2008, p. 14). É através do movimento modernista que essa ideia presente nas vanguardas europeias se insere no contexto brasileiro.

Eduardo Jardim de Moraes explora o empreendimento de Mario de Andrade em buscar definir a nacionalidade brasileira como elemento de distinção da nação em relação ao concerto internacional, como uma originalidade nacional. Dessa forma, busca-se entender as características que constituem uma brasilidade enquanto fator totalizador, uma entidade unitária, buscando a unidade entre os elementos que compõem a vida brasileira. Sendo assim, Mario de Andrade, ao longo da última metade da década de 20 até o início dos anos 30, persegue a definição do elemento nacional, através de uma via analítica de conhecimento, que qualificasse todos como pertencentes ao mesmo patrimônio cultural (1990).

É através do contato com os estudos Folclóricos e Etnográficos que essa via analítica proposta por Mário de Andrade amadurece. Com o cuidado de não se declarar folclorista, ele se aproxima do elemento folclórico na medida em que nele se depositam as fontes da nacionalidade. É proposta, então, a articulação dos conceitos de nação, cultura popular e “coisa folclórica”. Os traços populares servem como atestado do grau de brasilidade (MORAES, 1990).

A ideia de brasilidade propagada pelos modernistas logo foi absorvida pelo Estado, sobretudo durante a Era Vargas, no período do Estado Novo. Com a elaboração de um discurso populista, o governo via nesse projeto cultural uma estratégia de poder político, no

qual o povo pudesse se reconhecer, conseguindo, assim, que os valores cívicos e o orgulho nacional fossem incutidos na população (NASCIMENTO, 2016, p. 8).

É nesse contexto que o Museu Nacional se torna fundamental para compreender o que a antropóloga Carla Dias chama de “dimensão teatral”¹⁴ do projeto político do Estado Novo, a construção de um imaginário no em torno da comunidade nacional. Seu peso como instituição científica e cultural contribuiu para legitimar diversos procedimentos políticos, como a elaboração de discursos sobre o povo e o “popular”, num processo de representação cultural, sob um governo que buscou definir, através de símbolos e expedientes cênicos, construir a imagem do que era a nação sob sua tutela (2005, p. 2).

A pesquisadora tem como objeto a “Coleção Sertaneja”, inaugurada por Edgar Roquette-Pinto em 1918, que foi construída com base nos estudos sobre raça que eram então desenvolvidos no Museu durante o período da primeira República, que vem a se denominar “Coleção Regional” já no contexto político do Estado Novo, vinculada às propostas nacionalistas, até ganhar uma definição própria se aproximando do novo campo de estudos chamado de Folclore, composto por temas, agentes, problemas, agências e agentes, fabricando o que passa a ser denominado “cultura popular”.

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 (WALDECK, 2008, p. 13). A trajetória discursiva da temática do colecionamento no Museu Nacional, se tratando especificamente das coleções Sertaneja e Regional, pode ser pensada como uma origem do colecionamento para o que se chama de cultura popular. O discurso de totalidade proposto pelo Museu, em consonância com as propostas do modernismo atuante no Estado Novo, pretendia representar os segmentos da nação e os “tipos humanos” de todos os aspectos da natureza vistas pela lente da geografia. Os objetos ali colecionados fazem, até hoje, parte do imaginário da nação como “folclore nacional” (DIAS, 2005, p. 3). Entende-se, então, essa trajetória institucional do Museu Nacional, através da formação dessas coleções, como precursora de um processo de institucionalização mais amplo da cultura material compreendida como popular.

A Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, reunia os folcloristas brasileiros expressando sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas principalmente adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares (VILHENA, 1998, p. 173). Essa movimentação, vinculada

¹⁴ A autora se refere à teatralização do poder como definida por Nestor Canclini.

inicialmente com o Ministério do Exterior e instalada no Instituto Brasileiro de Educação e Cultura, também supria uma demanda da Unesco. No pós-guerra, o folclore passou a ser visto como fator de compreensão entre os povos, incentivando o respeito das diferenças e permitindo a construção de identidades diferenciadas entre nações que partilhavam de um mesmo contexto internacional. O Brasil de então orgulhava-se de ser o primeiro país a atender à recomendação de criação de uma comissão para tratar do assunto (CAVALCANTI, 2002, p. 4). A Comissão articulou, em todo o país, uma rede de intelectuais, escritores, artistas, professores e figuras de projeção local que se congregavam em comissões estaduais.

De acordo com o antropólogo Luiz Rodolpho Vilhena, Renato Almeida, diplomata, estudioso da música popular e principal porta-voz da Comissão Nacional de Folclore, aponta três problemas fundamentais a serem enfrentados: a pesquisa, para levantamento do material, permitindo seu estudo; a proteção do folclore, evitando sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação” (1953, p. 341)¹⁵. Vilhena expõe a articulação desses três pontos da seguinte forma: a pesquisa é colocada em primeiro lugar para saber quais são e como são os fatos folclóricos do Brasil, sendo necessária para a função da segunda tarefa, uma vez que se pesquisa para conhecer, manter, guardar e perpetuar; o aproveitamento do folclore na educação seria necessário para garantir a eficácia definitiva dessa política, permitindo “ativar na consciência da juventude o sentido de continuidade nacional” (1998, p. 174). O objetivo seria incluir o folclore em todos os níveis educacionais, de forma a garantir sua permanência enquanto campo do saber.

No mesmo ano em que a CNF foi criada, o artista pernambucano Augusto Rodrigues promove a exposição “Cerâmica Popular Pernambucana” no Rio de Janeiro¹⁶, contando com cerca de oitenta peças, dentre as quais, estavam presentes as de Vitalino Pereira dos Santos (1909 – 1963), o Mestre Vitalino, do Alto do Moura, em Pernambuco. Essa exposição foi um marco em relação à apreensão, por parte das elites, dos artefatos produzidos por “artistas” das camadas populares, fora do eixo urbano e do centro de produção artística e cultural. Além das peças de Vitalino, Augusto Rodrigues também expõe peças oriundas de várias cidades de Pernambuco, como Caruaru, Tambémé, Jatobá, Gravatá, Pesqueira, Arco Verde e Recife. Foram expostas miniaturas de bumba-meu-boi; máscaras que também fazem parte

¹⁵ Ver: ALMEIDA, Renato. “Essências do Folclore Brasileiro”. In: CALMON, Pedro et al. Aspectos da formação e evolução no Brasil. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1953.

¹⁶ A mesma exposição também foi realizada, pouco tempo depois, na Biblioteca Castro Alves, em São Paulo, com o apoio da Associação dos Servidores Cívicos. Porém, o recorte que proponho, a fim de dialogar com o objeto da pesquisa, tem foco na cidade do Rio de Janeiro, onde Renato Miguez atua profissionalmente.

de bumba-meu-boi; ex-votos; mamulengos, e vários objetos feitos de barro: burrinho, soldado, leiteira, figura de mulher, motocicleta, padre, par dançando, cachorro, velho sentado (DIAS, 2005, p. 209).

Tratando das exposições que ocorriam em encontros de folcloristas, o antropólogo, professor universitário, folclorista e jornalista alagoano Manuel Diegues Jr., então membro do conselho técnico e consultivo da CNF, considera a exibição dos objetos de folclore e cultura popular como uma maneira de ilustrar a vida do povo em sua espontaneidade. Para ele, interessava o sentido antropológico, a situação do objeto em seu complexo cultural, suas origens, suas relações com o meio, também sua função no grupo social. Nesse sentido, ele entendia a necessidade de um caráter mais pedagógico nessas exposições, promovendo uma cisão entre o caráter estético, puramente artístico, e a função do artefato como elemento mediador entre o espectador e o complexo cultural do objeto.

Segundo Waldeck, a constituições de museus, organizações de congressos, montagem de exposições, e o estabelecimento de convênios para a realização de pesquisas aos poucos iam desenhando uma espécie de cartografia, fazendo assim, com que festas, músicas e folguedos também passassem a ser objetos de contemplação (2002, p. 33). Sendo assim, essas manifestações também passam a funcionar como índices, assim como os artefatos apresentados nas exposições, de uma cultura regional, uma ilustração do povo, proporcionando aos estudiosos uma experiência mais completa no sentido de privilegiar a vida popular em toda sua plenitude.

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada em 1958 no então Ministério da Educação e Cultura do governo de Juscelino Kubitschek, é considerada, por Maria Laura Viveiros de Castro, o apogeu do Movimento Folclórico Brasileiro. Como organismo federal, a CDFB se destinaria a defender o patrimônio folclórico do Brasil e proteger as artes populares, fomentando pesquisas em diferentes regiões, bem como sua documentação e difusão através da constituição de acervos sonoros, museológicos e bibliográficos. Agregou também intelectuais que participaram ativamente de debates conceituais, em diálogo com as ciências sociais que prosseguiram sua institucionalização no mesmo período (2002, p. 4). A CDFB serve, também, para disseminar a ideia de patrimônio e a descoberta do povo, representando um grande passo no caminho da institucionalização dos estudos de folclore e de folcloristas a eles vinculados.

Nessa intensa mobilização, que Renato Almeida considerava uma “estratégia de rumor”, vigoraram os congressos, semanas e encontros, rituais coletivos de forte apelo popular que reuniam estudiosos, professores, artistas e intelectuais para debates doutrinários,

apresentação de estudos e contemplação de exposições e apresentações artísticas. Cada um desses encontros exigia de seus organizadores esforço dobrado para reunir uma série de expressões que pudessem evocar o povo (VILHENA, 1997; WALDECK, 2002, p. 29-30).

Como principais atividades da Campanha, podemos ressaltar a instituição, em 1959, do Concurso Silvio Romero de Monografias sobre folclore e cultura popular. A instituição também foi responsável pela edição da Revista Brasileira de Folclore, publicada de 1961 a 1976. A intenção era criar, também, um museu sediado no Rio de Janeiro, porém, a falta de recursos humanos e financeiros suficientes fez com que o projeto fosse adiado¹⁷. Em seu plano de ação, a CDFB deu prioridade ao estímulo, à exibição e à criação de museus nas capitais dos estados. Em 1961 se inicia a gestão de Edison Carneiro que, mesmo com sérias restrições orçamentárias, consegue consolidar o trabalho de pesquisa, com a implantação de iniciativas como a Biblioteca Amadeu Amaral. No período entre 1954 e 1976 foram criados quarenta e quatro museus de folclore pelo país afora com o apoio e incentivo da CDFB – e certamente todos eles foram utilizados como ferramentas políticas de sobrevivência desses estudos, pelos folcloristas.

Em 1968, período de acirramento da regime militar¹⁸, é criado o Museu do Folclore Edison Carneiro, em parceria com o Museu Histórico Nacional, como parte integrante do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, instituição herdeira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que vem a ficar novamente a cargo de Renato Almeida após o afastamento de Edison Carneiro. Esse Museu vem a ser a consolidação da institucionalização da cultura material no campo do folclore e da cultura popular no Rio de Janeiro.

Hoje, o CNFCP é integrante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e é composto pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, a Sala do Artista Popular, a Galeria Mestre Vitalino e a Biblioteca Amadeu Amaral, especializada em folclore e cultura popular, composta também por uma hemeroteca.

¹⁷ A primeira proposta de criação de um “Museu do Povo” aconteceu na ocasião da Primeira Exposição de Folclore, inaugurada em 8 de setembro de 1941, na sede da Associação Brasileira de Imprensa. Ao final do evento, dia 16 de outubro, Joaquim Ribeiro entregava ao presidente Getúlio Vargas um memorial com o histórico da Comissão de Pesquisas Folclóricas e a doação do material da exposição, juntamente com o pedido da criação do museu (WALDECK, 2002, p. 36).

¹⁸ Ver: DE OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. Trabalho apresentado na XIV Encontro Regional da ANPUH – Rio, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276722120_ARQUIVO_TextoANPUH2010-versaofinal.pdf>. Acesso em: 27 Mar. 2019.

2.1. A ATIVIDADE INTELECTUAL DE RENATO MIGUEZ: TRABALHO DE CAMPO E PRODUÇÃO ESCRITA

A produção escrita de Renato Miguez, assim como sua atividade profissional, indica contato com o processo de institucionalização em curso no país e com a rede de intelectuais que se formava em torno dessas instituições. Destaco três artigos que foram encontrados na hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, publicados em periódicos na década de 1970, quando há maiores evidências de sua atividade enquanto professor da disciplina de Folclore e palestrante de Cerâmica Popular, são eles: *Ceramistas Populares de Pernambuco*, publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, v. 10 nº 28, em 1970; *Severino de Tracunhaém: Um ceramista da zona canavieira*, publicado na revista *Brasil Açucareiro*¹⁹, ed. 78, em agosto de 1971; e *Ele foi o criador da Cerâmica Popular do Nordeste: Vitalino*, publicado na *Tribuna da Imprensa*, em 2 de maio de 1973.

É notável a concentração de suas pesquisas na região do Nordeste, especificamente no estado de Pernambuco, local de onde produção de arte popular conquistou maior publicidade, especialmente depois da exposição *Cerâmica Popular Pernambucana*, promovida por Augusto Rodrigues no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1947, e da apropriação das obras de Mestre Vitalino feita por artistas ligados ao modernismo, que inclusive os aproximou dos integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro (WALDECK, 1999, p. 93)

Assim como muitos folcloristas, Renato Miguez realizou muitas viagens durante sua vida, o que possibilitou, inclusive, a formação de sua coleção. Sua relação primária com os objetos que hoje são entendidos como arte popular era de familiaridade, pois, quando criança, morava em Maceió frequentava as feiras que vendiam as peças de barro como brinquedos; depois, de distanciamento, pois ao transferir sua residência para o Rio de Janeiro no início da vida adulta, passou a vivenciar uma cultura onde essas imagens não faziam parte de seu cotidiano; e, então, de reaproximação, ao voltar seu olhar a essa expressão artística já como escultor, o que possibilitou um olhar técnico para as esculturas populares, e como pesquisador, observando os objetos em seu complexo cultural. Miguez inicia seu artigo *Ceramistas Populares de Pernambuco* explicando esse processo:

Sempre tive interesse pela arte popular nordestina. O pitoresco e o primitivismo daqueles burrinhos de barro que toda criança do Nordeste compra nas feiras – únicos brinquedos das casas pobres da região – ficaram de certo em meu espírito como que exigindo fosse estudá-los na vida adulta (1970, p. 228).

¹⁹ Revista quinzenal dirigida pela Comissão de Defesa da Produção de Açúcar, publicada de 1932 a 1979.

O fato de ser um artista faz com que a produção de Renato Miguez não se limite à pesquisa e à escrita, ele também fica responsável tanto pelas ilustrações de seu artigo quanto pela capa dessa edição da *Revista Brasileira de Folclore* (Figura 10). Os diferentes ângulos explorados em cada desenho indicam que eles tenham sido feitos a partir da observação das próprias esculturas²⁰ (Figura 11).



Figura 10 - Reprodução da capa da *Revista Brasileira de Folclore*, Ano X N° 28. Setembro/dezembro de 1970. Fonte: Cópia cedida por Merisa e Irene Miguez.



Fig. 15 — Vendedor de chinelos. Autor: Zé do Carmo. Dimensões: 15 cm. Local: Recife, PE.

então o fato que nos entristece: não é um artista eru

Figura 11 - Reprodução de ilustração de autoria de Renato Miguez, presente na página 255 da *Revista Brasileira de Folclore*, Ano X N° 28. Setembro/dezembro de 1970. Fonte: Recorte de cópia cedida por Merisa e Irene Miguez.

Como Renato Miguez indica no próprio artigo, ele é fruto de uma pesquisa desenvolvida entre 1959 e 1961, na ocasião de seu primeiro contato com os artífices, como um trabalho redigido especialmente para Escola Nacional de Belas Artes. Esse texto seria, então, fruto de suas atividades de pesquisa enquanto professor da instituição.

Embora dedique grande parte das publicações aos materiais, técnicas empregadas e aos aspectos plásticos, muito por ser conhecedor da prática escultórica, principalmente no campo da modelagem, Renato Miguez dedica a maior parte de suas pesquisas à contextualização do modo de vida dos artistas populares. O fato de ser fruto do contato

²⁰ Existe a hipótese de que as figuras presentes no artigo sejam a reprodução de peças presentes na Coleção Renato Miguez de Arte Popular, sendo necessária uma análise mais profunda a fim de identificar essas peças.

direto, destacando relatos obtidos através das fontes e com descrições detalhadas a partir da própria observação, faz com que a produção escrita de Miguez se assemelhe muito a trabalhos de caráter etnográfico.

O artigo *Ceramistas Populares de Pernambuco* é dividido por duas partes orientadas pela região geográfica: a primeira trata dos ceramistas do agreste de Pernambuco, tendo Caruaru como o mais importante centro, além dos centros de Garanhuns, Canhotinho e Limoeiro; a segunda parte trata dos ceramistas da zona litorânea, compreendendo os grupos de Tracunhaém, Goiana e da capital Recife. Ao estudar os ceramistas populares das duas regiões geográficas, Miguez pontua o cuidado em utilizar essas categorias como uma orientação, sem a intenção de classificá-los (e assim limitá-los) a partir da cidade ou vila que habitam, e aponta similaridades nas características gerais dos objetos produzidos pelos ceramistas em ambas as regiões, embora considerando alguns aspectos peculiares em cada região.

Em cada uma das partes, o artigo conta com os seguintes itens: o meio; como vivem os ceramistas populares; grupos regionais; material, técnicas empregadas e condições de trabalho; aspectos plásticos; vendagem; noções geográficas; e aspectos econômicos. Com exceção das áreas onde apenas pode observar os trabalhos em feiras, sem contato direto com os artistas populares, Renato Miguez dá a devida importância à identidade²¹ de quem produz as peças, evidenciando a importância da criação visual sem deixar de lado a expressão coletiva tão característica da produção artística entendida como popular.

Na cidade de Caruaru, Vitalino e seus filhos Manuel, Severino e Amaro, além de seu sobrinho Miguel, são apontados como líderes de um grupo composto por 30 artesãos que supostamente estariam em atividade naquele momento (1959-1961). Em uma lista presente na publicação (Figura 12), Renato Miguez identifica os artesãos integrantes do grupo que trabalhava diretamente com Mestre Vitalino, informando o ano em que começam a produzir. Além dos artistas listados, ele encontra, fora desse grupo, os artesãos Regina Rodrigues, Noemi Rodrigues e Genival Luiz da Silva.

²¹ São muitos os ceramistas citados nesse artigo, porém, a importância de fazer um levantamento desses nomes reside na possibilidade de, através deles, facilitar um possível processo de identificação das obras presentes na Coleção Miguez de Arte Popular, assim como confirmar hipóteses sobre o processo de coleta das peças.

Relação dos artesãos de Caruaru

José Caboclo (1º aluno de Vitalino)	começou em	1947
José Rodrigues da Silva	»	» 1948
Manuel Eudócio	»	» 1949
Severino dos Anjos	»	» 1950
Ernestina	»	» 1954
Heleno Manuel	»	» 1954
Manuel Antônio	»	» 1955
João Ezequiel	»	» 1956
Sebastião Ezequiel	»	» 1957
Lauro Ezequiel	»	» 1957
Amaro Rodrigues	»	» 1957
Berenice da Silva	»	» 1958
Nerine Maria	»	» 1959
Maria Vitalino ¹	»	» 1959

Figura 12 - Relação de artistas pertencentes ao grupo de Mestre Vitalino presente na página 234 da *Revista Brasileira de Folclore*, Ano X Nº 28. Setembro/dezembro de 1970. Fonte: Recorte de cópia cedida por Merisa e Irene Miguez.

Na cidade de Canhotinho, ainda pertencente ao agreste, Renato Miguez cita Porfírio Faustino, predecessor de Vitalino que teria sido descoberto por artistas e intelectuais como Lula Cardoso Ayres, D. Geraldo Martins e Benício Atley Dias, que não pôde conhecer por chegar à cidade após seu falecimento, ocorrido no ano de 1943 (1970, p. 242).

No grupo de Tracunhaém, já tratando da zona litorânea, o pesquisador encontra uma família de artesãos liderada por Severino Gomes de Freitas, dentre eles Lídia Vieira, José Antônio Vieira, Regina Vieira e Luiz Vieira. Na cidade de Goiana, identifica Theófilo Dias Neves (Doca) como líder dos artesãos residente, porém chama atenção para as características eruditas das peças que, apesar de tratarem de temáticas regionais e sociais, evidenciam certo conhecimento de técnica e podem não estar totalmente inseridas no que se entenderia, naquela época, como arte popular. Miguez identifica, ainda, como aprendizes de Doca, Zé do Carmo, Duel Dias Neves e João Antônio de Souza. Zé do Carmo também é incluído no grupo de artesãos que atuavam na Capital Recife, assim como Raimundo Sampaio.

A segunda publicação, *Severino de Tracunhaém: um ceramista da zona canavieira*, aparenta ser um desdobramento do primeiro artigo, focando no artista residente da cidade da zona litorânea. Renato Miguez também aborda, aqui, ampla descrição geográfica e

contextualização histórica do meio em que vive o ceramista, assim como suas relações familiares. O pesquisador relata ter tido seu primeiro contato com o artesão em 1955²².

Nessa publicação, é interessante observar que Miguez evidencia dois métodos identificados através da observação das práticas de aprendizagem de crianças integrantes de grupos de ceramistas populares. O primeiro, chamado *Método Analítico*, é o de fazer diretamente, que indica que antes mesmo do início do processo de modelagem, já se tem uma vaga ideia do “todo”, da imagem que se pretende criar. A partir desse objetivo é que vão se desenvolvendo os detalhes, através de um processo contínuo. Já no *Método Sintético*, a imagem se constrói na execução do trabalho, juntando símbolos diversos, elaborando uma síntese através de impressões parciais. A particularidade de Severino de Tracunhaém, segundo o pesquisador, é sua inserção muito forte no método analítico, de forma que as peças carecem de detalhes por estarem presas ao campo de seu pensamento (1971, p. 238-239).

Nesse artigo, as ilustrações já são realizadas através de fotografias, não passando necessariamente pela interpretação artística do pesquisador. Renato Miguez também discorre longamente sobre os materiais e técnicas empregadas por Severino e os integrantes de seu grupo na execução das esculturas em cerâmica. Ao final do artigo, Miguez aproveita para fazer uma crítica à interferência, intromissão, e suposta “aculturação” promovida pelo mercado de arte popular, ocasionando uma demanda de trabalho semi-industrial, prejudicando o trabalho do artesão, que aos poucos vai desprezando o aprimoramento tanto plástico quanto técnico (1971, p. 141).

Na última publicação destacada, o artigo *Ele foi o criador da cerâmica popular do Nordeste: Vitalino*, Renato Miguez traz novamente as informações exploradas em *Ceramistas Populares de Pernambuco*, reproduzindo duas ilustrações presentes naquele artigo. A partir de um panorama biográfico do ceramista e do grupo de aprendizes que o acompanhavam, são destacados itens como o caráter artesanal de seu trabalho, artifícios, os recursos primitivos, influências, custos e vendas. É importante destacar, nesse artigo, a presença de um item que vem a ser explorada, que é a suposta decadência do artista, que perderia seu caráter ingênuo ao atender às demandas externas do mercado.

Em todas as publicações é possível perceber, em diversas críticas feitas por Renato Miguez, a preocupação com a defesa dessas manifestações populares, que estariam fadadas

²² O que nos revela que sua atividade de pesquisa e colecionamento foi anterior à sua admissão como professor assistente na ENBA, que ocorre somente em 1956.

a desaparecer ou perder sua essência, a suposta pureza presente nas raízes das comunidades tradicionais. Essa era uma preocupação presente nos discursos da maioria dos folcloristas atuantes durante todo o século XX e, inclusive, foi a maior motivação para a criação de instituições ligadas ao folclore e à cultura popular: defender, preservar, registrar e divulgar as manifestações populares, garantindo a conservação de uma identidade nacional.

3. CAPÍTULO 3 - A COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR

A coleção Renato Miguez de Arte Popular, durante toda sua trajetória, se faz presente em diversas esferas, sendo reunida em torno do indivíduo, participando ocasionalmente de atividades externas ligadas a instituições e, por fim, se estabelecendo como parte do acervo do um Museu D. João VI. Nos termos de Krzysztof Pomian, como exposto no primeiro capítulo, 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 13) 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 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.

A partir da observação dessa imagem, a única disponível na qual, atualmente, podemos testemunhar a maior parte da coleção reunida em exposição, é possível ter um panorama da complexidade e diversidade da qual é composta, compreendendo o longo processo de institucionalização que ainda hoje se desenha no Museu D. João VI.



Figura 13 - Coleção Renato Miguez de Arte Popular, ainda na residência do colecionador. Fonte: Fotografias cedidas por Merisa e Irene Miguez.

3.1. O PROCESSO DE DOAÇÃO DA COLEÇÃO PARA O MUSEU D. JOÃO VI

Para entender o processo que proporciona a incorporação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular no Museu D. João VI, bem como a forma de armazenamento e as funções que passa a exercer, é necessário expor o histórico e as particularidades que caracterizam essa instituição, bem como seu papel dentro da EBA.

3.1.1. O Museu D. João VI

Reunindo mais de 200 anos da história do ensino da arte no Brasil, o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, abriga coleções que tanto servem de referência para a formação de artistas e restauradores, quanto promovem reflexões e fornecem elementos para análises e pesquisas, auxiliando na formação de artistas, historiadores da arte e pesquisadores da Escola de Belas Artes e mesmo de fora da instituição.

Traçando um panorama histórico, o Museu D. João VI indica suas origens com um acervo que já era presente antes de sua criação, desde a Academia Imperial de Belas Artes, em que existia um museu que servia de apoio ao ensino da arte, e foi acrescido da coleção particular de Joachim Lebreton, e continuada com peças produzidas pela escola e provenientes de doações. Em 1937, com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, o acervo foi dividido. O acervo que ficou relegado à escola, que viria a ser o Museu D. João VI, foi ainda acrescido com doações, como a Coleção Ferreira das Neves, além continuar incorporando obras acadêmicas (DIAS, 2013).

A principal motivação para a criação de um museu que serviria especificamente à Escola de Belas Artes foi a sua mudança de sede, que antes funcionava no prédio do Museu Nacional de Belas Artes e foi transferida para a Cidade Universitária na Ilha do Fundão em 1975, passando a ocupar o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, projetado pelo arquiteto Jorge Moreira, hoje mais conhecido como prédio da Reitoria. Inicialmente, o acervo se espalhou pelos corredores, salas e ateliers. Preocupado com a conservação do acervo artístico e histórico da Escola, que passara por um delicado processo de mudança e corria risco de degradação e furtos, o então Diretor Almir Paredes, resolveu reuni-lo, criando um Museu que batizaria de D. João VI, em homenagem ao fundador da instituição (DIAS, 2013).

Além do caráter emergencial de proteção do acervo, a fundação do Museu também significava a materialização de um museu didático. Contando com o apoio de boa parte do corpo docente, finalmente o Museu foi fundado em 23 de agosto de 1979, ocupando o espaço no qual seria instalada a biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, o que inicialmente causou alguns transtornos para a instituição, mas ali permaneceu por muitos anos, até a reforma que aconteceria 2008. Em 3 de Setembro do mesmo ano, a

professora Celita Vaccani doou ao museu a cabeça de Monteonovesi, obra de Bernardelli, recebendo voto de louvor da Congregação (PEREIRA, 2011).

Contemplado pelo edital de financiamento de projetos de preservação do patrimônio artístico nacional Programa Petrobras Cultural, entre 2005 e 2007, o museu passou por um processo de mudança, passando a se alocar no final do corredor do 7º andar do edifício, revitalização, conservação, catalogação divulgação. Foram pensadas novas soluções de curadoria, pensadas para o novo espaço e as funções primordiais do Museu, que acabaram numa reflexão sobre o próprio conceito museológico. Chegou-se à conclusão de que a localização e a dinâmica de utilização do acervo não se relacionavam com a ideia tradicional de um Museu que apela visualmente pela visita de um público geral, de forma que a necessidade principal era disponibilizar todo o seu acervo, incluindo a reserva técnica, para ser vir de instrumento de estudo para estudantes e pesquisadores (PEREIRA, 2011).

O novo projeto museológico foi feito pela professora Sonia Gomes Pereira, apoiando-se em duas premissas básicas: a disponibilização da reserva técnica ao público e o acondicionamento e apresentação dessa reserva técnica ao público, considerando que as coleções, enquanto conjunto, possuem mais valor que os objetos individuais em si. O projeto investiu na compra de traneis deslizantes, estantes e mapotecas para o armazenamento do acervo, cujo acesso é facilitado. O projeto museográfico da professora Marize Malta, também facilita e dinamiza a pesquisa e o estudo ao reunir no mesmo local as coleções artísticas, o Arquivo e a Biblioteca de Obras Raras, constituindo um verdadeiro centro de memória da instituição, facilitando também os processos de conservação e vigilância (MALTA, 2010).

Os museus são lugares privilegiados para a alfabetização visual e são também espaços totalizadores, onde vários discursos podem ser construídos através do que se guarda e o que se expõe. O colecionamento é uma prática indissociável dos museus, é através dele, que se constitui o corpo edificado, materializado da instituição (DIAS, 2005, p. 8). Este ato ocorre através de uma perspectiva histórica, socialmente engendrada a por atores autorizados ou legitimados em ou por suas coleções. Percebendo a trajetória do Museu D. João VI como instituição intrínseca ao ambiente acadêmico, com a formação de suas coleções acompanhando a trajetória da Escola de Belas Artes da UFRJ e ocasionais doações externas, podemos pensar no que significa, nesse momento, receber uma coleção de arte popular reunida por um antigo professor da instituição.

3.1.2. A Doação

O processo de doação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular tem a participação intensa das irmãs do colecionador que, não apenas envolvidas com questões burocráticas, participam na preservação, dos cuidados e nos registros da coleção. Como a ligação com a coleção não era somente material, mas também afetiva, por ter sido fruto do investimento da vida inteira de Renato Miguez, encaminhar esses objetos para uma instituição acabou se constituindo em um longo processo.

A primeira tentativa de inventário é feita por Merisa Miguez na casa do colecionador, em um documento no qual descreve item por item, sem modificar o local onde cada objeto foi deixado pelo colecionador. No documento que foi entregue ao Museu. D. João VI, as descrições são bem detalhadas e não contemplam apenas itens da coleção, mas também outros objetos, como móveis e itens de decoração.

Em determinado momento, Irene Miguez entra em contato com o Museu do Folclore Edison Carneiro, acreditando na possibilidade de ser da vontade do irmão que a coleção fosse doada para a instituição. A primeira visita de uma instituição foi feita, então, pela equipe do Museu do Folclore, que selecionou algumas peças que estariam em condições de integrar o acervo da instituição ou que poderiam ser restauradas pela equipe. Foi feito, pela instituição, um inventário constituído por 720 itens pertencentes exclusivamente à coleção de Renato Miguez, com número sequencial, número de coleta e descrição sumária. Porém, a doação não se concretizou, tendo como principal motivo a política da instituição em não identificar o colecionador das obras em exposição, constando apenas em registro internos²³, o que ia de encontro ao objetivo das irmãs de ter Renato Miguez como protagonista desse legado.

Ao voltar de uma viagem, Merisa Miguez conclui que o desejo do irmão provavelmente seria de que a coleção fosse doada para a Escola de Belas Artes, instituição que acompanhou toda a trajetória profissional de Renato Miguez, através da qual realizou suas pesquisas, realizou exposições e utilizou sua coleção como material didático. A restauradora e também professora aposentada da EBA Marylka Mendes também sugeriu às irmãs que a instituição seria um bom local para receber a coleção do antigo professor.

²³ Essa informação, além de estar presente nos relatos de Merisa e Irene Miguez, também foi confirmada por Elizabeth Pougy, então coordenadora do Museu de Folclore Edison Carneiro, em 6 de agosto de 2015, através de um e-mail.

Sua rede de contatos, que também incluía o então diretor Carlos Terra e o ex-diretor Almir Paredes também fez com que ela fosse importante mediadora nesse processo de doação.

Ao ingressar na coordenação do Museu D. João VI, a Prof^a Dr.^a Carla da Costa Dias, antropóloga e pesquisadora de arte popular, se torna fundamental para que o processo de doação fosse de fato efetivado. Ao saber que existia uma proposta de doação de uma coleção de arte popular, tomou a iniciativa de entrar em contato com as irmãs, conversar e realizar visitas, a fim de conhecer a coleção, as possíveis doadoras e realizar o processo de doação. De acordo com os relatos da antiga coordenadora, através das visitas, pôde acompanhar e registrar (Figuras 14 e 15) os cuidados que Merisa Miguez direcionava às peças, transportando da casa do colecionador à sua residência em um carrinho, limpando e embalando uma por uma para que a coleção fosse transportada da melhor forma possível.



Figura 14 - Merisa Miguez transportando as obras para sua residência. Fonte: Acervo pessoal de Carla Dias.



Figura 15 - Merisa Miguez embalando a coleção de Renato Miguez em sua residência. Fonte: acervo pessoal de Carla Dias.

Finalmente, no dia 15 de fevereiro de 2012, se consolida a doação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, composta de 1366 peças, passando a integrar o acervo do Museu D. João VI. O termo de doação, manuscrito por Merisa Miguez, indica que a coleção chega à Escola de Belas Artes em 55 caixas e 15 volumes grandes. Além da coleção, as irmãs também mandaram um catálogo bem organizado com diversas cópias de recortes de jornais e revistas, além de fotografias de Renato Miguez em atividades ligadas à Escola de Belas Artes e das obras produzidas pelo escultor.

3.2. ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

Ao chegar ao Museu D. João VI, a coleção foi encaminhada à equipe de estagiários, que realizaram o registro primário e a higienização dos itens doados. Foram afixadas pequenas etiquetas com informações obtidas através dos inventários, um feito por Merisa Miguez e outro feito pelo Museu do Folclore Edison Carneiro, que acompanharam a coleção no processo de doação. Nessa ocasião, algumas peças também foram fotografadas.

Ao participar da 11ª Semana de Museus, ocorrida entre 13 e 19 de maio de 2013, em comemoração ao Dia Internacional dos Museus (18 de maio), promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus, o Museu D. João VI inaugura a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, em sua primeira exposição aberta ao público, que ficou aberta de 6 a 30 de maio de 2013. A exposição, que exibia parte das obras pertencentes à coleção, tinha como peça principal a escultura *Mulher grávida com filho no colo e no braço*, da artista pernambucana Ernestina.

3.3. O PROCESSO DE TOMBAMENTO DA COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR

Em 2016, teve início o processo de tombamento e da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, coordenado pela prof.^a Dr.^a Carla Dias e executado pelos estagiários Aline Barbosa Santhiago, André Luis Perrett, Carolina Rodrigues de Lima, Gabrielle Nascimento Batista e Leandro Martins, com supervisão de Andrea Balduino.

Após algumas reuniões em que foram discutidas questões relativas ao processo de tombamento e as instruções para a execução da tarefa, cada peça recebeu uma identificação chamada de número de tombo, a partir do qual seria possível adicionar as outras informações na ficha catalográfica. A ficha continha as seguintes informações: nome do objeto e número de tombo; autor e assinatura; datação, local (sala, arquivo, corredor, bloco, prateleira, caixa), técnica, dimensão, aquisição, conservação, descrição e observação.

Sendo assim, as peças passavam por um processo de medição e observação detalhada, as fichas eram preenchidas de forma manuscrita e assinadas por cada estagiário responsável, facilitando a autoria das informações fornecidas, por se tratar de um processo que envolve a subjetividade dos olhares do indivíduo que entra em contato com as peças. Além do preenchimento e posterior digitação das fichas catalográficas, as peças foram fotografadas pela estagiária Gabrielle Nascimento (Figura 16), uma a uma, em diferentes posições, para facilitar a identificação e possibilitar confecção de um futuro catálogo.



Figura 16 - Obra de Mestre Vitalino, nº 10320, pertencente à Coleção Renato Miguez de Arte Popular, acervo do Museu D. João VI. Fotografia: Gabrielle Nascimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre me interessaram projetos expositivos ou museológicos que questionassem as fronteiras estabelecidas pelo sistema de arte. À primeira vista, pode parecer um pouco desajustada ou equivocada a presença de uma coleção de arte popular em um museu acadêmico, de tradição erudita e eurocêntrica. Porém, quando nos debruçamos sobre a história do colecionador e a trajetória da própria coleção, percebemos que sua presença não somente é justificável como faz parte da própria Escola de Belas Artes, estando em consonância com a proposta do Museu de acompanhar, na formação de suas coleções, a história do ensino da arte.

A incorporação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular ao acervo do Museu D. João VI ocorre mais de 50 anos após a primeira pesquisa sobre arte popular²⁴ do professor Renato Miguez para a Escola Nacional de Belas Artes. Percebe-se também que, pelo menos 42 anos antes da chegada da coleção, parte dessas obras já estariam participando do circuito artístico acadêmico vinculado à Escola de Belas Artes. Temos como exemplo a primeira exposição sobre arte popular realizada na Galeria Macunaíma, onde foram expostas ao olhar do público, ou quando serviram de material pedagógico para as aulas do Prof. Renato Miguez na disciplina de Folclore na instituição.

Ao fim dessa monografia, percebe-se a necessidade de explorar mais a condição da coleção enquanto integrante do acervo do Museu D. João VI, dando especial atenção às obras, questão que estava sendo investigada quando eu expandia a pesquisa para além das práticas do processo de tombamento, fazendo visitas semanais à instituição. Porém, um incêndio ocorrido no prédio da Reitoria em 3 de outubro de 2016 prejudicou as instalações do museu e paralisou essa etapa da pesquisa, que até hoje não pôde ser retomada pela dificuldade de acesso à instituição, que se encontra hoje fechada ao público.

Por ser um objeto pouco ou nunca explorado, a trajetória da coleção e, consequentemente, a trajetória do colecionador, abre caminhos para diversos desdobramentos e linhas de investigação. Vejo como prioridade a investigação da relação de Renato Miguez com outras instituições além da EBA, uma vez que há algumas indicações de doações que possam ter sido feitas pelo colecionador, bem como seu

²⁴ Se trata da pesquisa que daria origem ao artigo *Ceramistas Populares de Pernambuco*, publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, em 1970.

contato com diversos intelectuais influentes na institucionalização do folclore e da cultura popular como, por exemplo, Renato Almeida, que esteve à frente de diversas instituições que atuavam nesse campo, e Edison Carneiro, que além de estar presente nas mesmas conferências, compartilhava abertamente da mesma orientação política de Miguez, fazendo oposição à ditadura militar imposta no país de 1964 a 1985. Se faz necessário, também, identificar, na coleção, possíveis obras presentes em desenhos ou fotografias que ilustram os artigos do pesquisador.

Através dos levantamentos feitos nessa pesquisa sobre suas atividades, é evidente que Renato Miguez considerava de suma importância a incorporação de conhecimentos relacionados à cultura popular na Escola de Belas Artes e dedicou grande parte de sua trajetória a esse propósito. Em seu artigo sobre Severino de Tracunhaém, ao lamentar a grande exploração que o mercado exercia sobre os artistas populares, além da falta de valorização destes artistas e suas manifestações culturais, Miguez evidencia a importância de um museu comprometido com a produção de conhecimento e a aproximação com as referências populares:

[...] precisamos respeitar e dar o devido valor ao que é nosso, não criar museus com a finalidade apenas de mostruários, pois já está superado; é necessário que se criem centros de pesquisa para se estudar de perto esses assuntos e de assistir ao futuro artista erudito em suas finalidades de sentimento, para que possa ter inspiração em elementos ligados a seu país e em consequência a si próprio. (1971, p. 142)

O Museu D. João VI possui um papel fundamental dentro da Escola de Belas Artes, se assemelhando às bibliotecas como suporte para as referências que apoiam a formação dos artistas (DIAS: 2013, p. 4), assumindo um compromisso fundamental com a pesquisa e a produção de conhecimento. Atendendo aos anseios do colecionador, a Coleção Renato Miguez de Arte Popular tem importância não só em dinamizar o acervo do museu, como também contribui para a diminuição das relações de poder que se fazem entre uma tradição eurocêntrica e a estética popular brasileira, democratizando o ambiente artístico acadêmico.

REFERÊNCIAS

MIGUEZ, Merisa. Entrevista concedida a Carolina Rodrigues de Lima e Carla Dias. Rio de Janeiro, 13 de julho de 2015.

MIGUEZ, Merisa. Entrevista concedida a Carolina Rodrigues de Lima. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 2015.

ALVES, Marcia Cristina. A importância da história oral como metodologia de pesquisa. In: III Encontro de Ensino de História, 2016. Universidade Federal de Uberlândia. *Anais eletrônicos da IV Semana de História do Pontal*. Disponível em: <<http://www.eventos.ufu.br/sites/eventos.ufu.br/files/documentos/mariacristinasantosdeoliveiraalves.pdf>>. Acesso em 10 mar. 2019

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 4ª. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Entendendo o folclore. Rio de Janeiro, março de 2002. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Entendendo_Folclore_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf>. Acesso em 27 fev. 2019

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

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

DIAS, Carla da Costa. *O Museu D. João VI: a Construção de Histórias e Acervos*. XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH: Natal, 2013.

GEORGINA de Albuquerque. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21325/georgina-de-albuquerque>>. Acesso em: 24 de Mar. 2019.

HÖFKE, Tathyane Ferreira. *Celita Vaccani: A trajetória acadêmica e os prêmios recebidos*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm>. Acesso em: 24 de Mar. 2019.

MALTA, Marize; NETO, Maria João. *Coleções de arte além-mar: encontros e perspectivas entre Portugal e Brasil*. Pós: Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 26 - 39, nov. 2014.

MALTA, Marize (org.). *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Edições EBA, 2010.

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. In: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28: 228-258, set./dez. 1970.

MIGUEZ, Renato. Severino de Tracunhaem – um ceramista da zona canavieira. In: *Brasil Açucareiro*, 1971.

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

BATISTA, Gabrielle Nascimento. *Modos de ver, modos de narrar: A cultura e o povo brasileiro nas lentes de Jean Manzon e José Medeiros*. (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *O Novo Museu Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2011.

POMIAN, Krzysztof. "Coleções" In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1 - Memória/História. Porto, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp 51-86. 1985.

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

WALDECK, Guacira. "Exibindo o Povo: Invenção ou documento?" In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.28: 83-99,1999.

ZACO Paraná. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22133/zaco-parana>>. Acesso em: 24 de Mar. 2019.