



FABRICAÇÕES PARA UM PASSADO COLECIONADO: O POPULAR COLONIAL NA COLEÇÃO DE ABELARDO RODRIGUES

FABRICATIONS FOR A COLLECTED PAST: THE POPULAR COLONIAL IN ABELARDO RODRIGUES' COLLECTION

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Universidade de Brasília, Brasil
dionisio@unb.br

Resumo

A passagem de uma coleção dos domínios afetivos e significativos de um colecionador para a dimensão museológica, em toda a sua variedade, não necessariamente cinde tal coleção de seu passado “privado”. A coleção do pernambucano Abelardo Rodrigues está hoje dividida em diferentes museus, de distintas tipologias. Apartadas em seus novos acervos, a obras apenas expressam fragmentos da complexa personalidade coletora de Rodrigues. Nesse tocante, a coleção Rodrigues foi construída a partir de um sentido amplo de “popular”. Sob o questionável rótulo de “arte popular”, todo um conjunto de obras produzidas fora dos âmbitos classificados como “cultos” passou a ser assimilado pelas coleções privadas e, conseqüentemente, pelas narrativas da história da arte e pelo sistema museal brasileiro no último século. Nossa pesquisa busca compreender como sentido de popular foi adaptado para a recepção visual da produção colonial brasileira luso-brasileira. Partimos da premissa que a segmentação da coleção eclipsou o sentido de unidade operado por Rodrigues: uma atenta leitura que alinhava as obras do período colonial luso-brasileiro e suas reverberações dos oitocentos com a produção modernista e “popular” do século XX. Para tanto, buscamos compreender como foram instituídos discursos sobre o “popular” para a arte do período Colonial, na perspectiva dos discursos e políticas de imagens intrínsecas, lentamente “naturalizadas”. Preocupamo-nos em analisar as modificações deste conceito entre os anos de 1930 e 1970, momento de formação da coleção Rodrigues. A hipótese é que o “popular” na arte colonial atualizava a produção artística do passado, enaltecida como a antiguidade da arte brasileira, e, simultaneamente vinculava-a aos jogos identitários produzidos no e para o nordeste brasileiro.

Palavras-chave: arte popular; arte colonial; cultura visual; coleção.

Abstract

A passage of a collection from the affective and meaningful properties of a collector to the museologic dimension with all of its variety does not necessarily separates it from its “private” past. The collection of the Pernambuco-born Abelardo Rodrigues is today distributed through different museums, with distinct typologies. Each piece, apart in its own collection, tells a fraction of the complex personality collector of Rodrigues. In this regard, the Rodrigues Collection was built from an ample sense of «popular». Under the questionable label of “popular art», an entire set of works produced out of the usual scope of the «refined» went on to be assimilated by private collections, by narratives of Art History and by the Brazilian museological system during the last century. Our research seeks to understand how the “popular” was adapted to the visual reception of the Portuguese-Brazilian colonial production. We start with the premise that the segmentation of the collection outshone the sense of unity operated by Rodrigues: a thorough analysis that aligned the works of the Portuguese-Brazilian colonial period and its 17th century repercussions with 20th century modernist and «popular” production. To this end, we seek to comprehend how discourses about “popular” for Colonial period were instituted, in the perspective of discourses and policies of intrinsic images, slowly

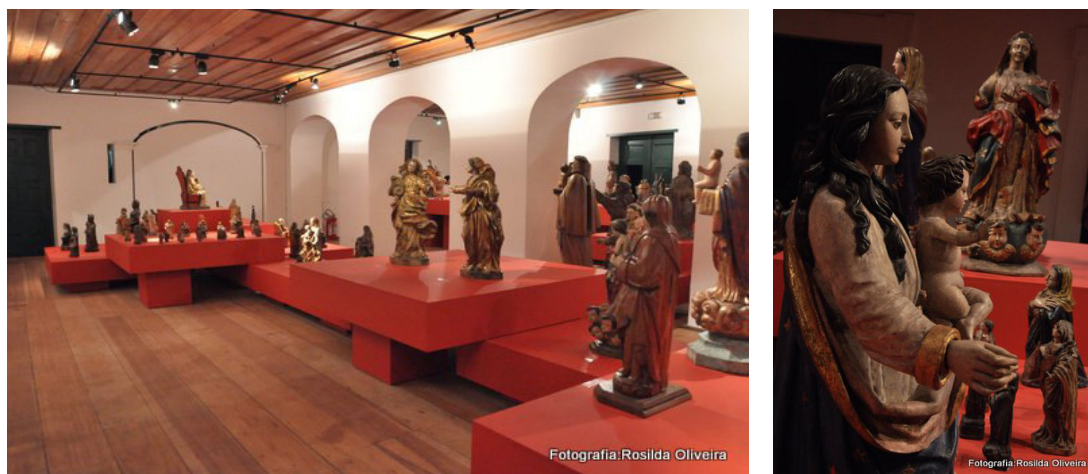
becoming “naturalized”. We analyzed the transformation of this concept between the 1930’s and 70’s, the time in which the Rodrigues Collection was formed. The hypothesis that the “popular” in the colonial art updated the past’s artistic production, praised as the antiquity of Brazilian art and, simultaneously, attached it to identity dynamics produced at and for the Brazilian Northeast.

Keywords: popular art; colonial art; visual culture; collection.

Em 1972, com a morte do artista plástico e colecionador Abelardo Rodrigues, abriu-se uma disputa entre os governos de Pernambuco e Bahia pela posse de peças de arte religiosa pertencentes à coleção de Rodrigues (figuras 1 e 2). O litígio só fora resolvido com a decisão do Supremo Tribunal Federal brasileiro, em agosto de 1975, em favor do governo da Bahia. Como forma de reparar esse dano moral e patrimonial, o Estado de Pernambuco adquiriu o restante da coleção de Rodrigues em 1982 e destinou parte dela ao acervo do Museu de Arte Contemporânea em Olinda. Nossa pesquisa sobre a dissipação da coleção de Rodrigues busca compreender como sentido de popular foi adaptado para a recepção visual da produção colonial brasileira luso-brasileira a partir da coleção Rodrigues. Para tanto, parte-se da premissa que a segmentação da coleção eclipsou o sentido de unidade operado por Rodrigues: uma atenta interpretação que alinhavou as obras do período colonial luso-brasileiro e suas reverberações dos oitocentos com a produção modernista e “popular” do século XX.

Abelardo – foi-o sempre compromissado com os contrastes, na óptica de suas preferências ao erudito clássico, em bem quase unifica-los de valias, unindo-os ao seu interpretativo de entenderes e sensibilidade, o buliçoso movimentado, às retóricas do barroco, ao espontâneo, ingênuo, natural, o maneirismo da monumental erudição popular! (Governo do Estado da Bahia, 2006, p.25).

Ao criar dentro de sua coleção uma perceptível linha entre as peças então chanceladas como eruditas e as obras de artistas populares da tradição ceramista pernambucana, em particular a região de Caruaru, o colecionador nos ofereceu, até a segmentação da coleção, uma dissolução entre as linhas do dito popular e seu antônimo, o erudito, não apenas na produção mais recente, como é de praxe na literatura e no discurso patrimonial. Neste texto buscamos compreender como foram instituídos discursos sobre o “popular” para a arte do período Colonial, na perspectiva dos discursos e políticas de imagens intrínsecas, lentamente “naturalizadas”. Inicialmente estamos preocupados em analisar as modificações deste conceito entre os anos de 1930 e 1970, momento de formação da coleção Rodrigues. A hipótese é que o “popular” na arte colonial atualizava a produção artística do passado, enaltecida como a antiguidade da arte brasileira, e, simultaneamente vinculava-a aos jogos identitários produzidos no e para o nordeste brasileiro.



Figuras 1 e 2: Museu Aberlardo Rodrigues, Solar do Ferrão, Centro Histórico de Salvador.
Fotos: Rosilda Oliveira. Fonte: Site: <http://www.culturabaiana.com.br/>

A constituição e o enquadramento da produção artística “popular” apartada no sistema de reconhecimento acadêmico e mercadológico deram-se, lenta e gradativamente a partir do final do século XIX. Sob a controversa etiqueta de “arte popular”, um conjunto de obras produzidas fora dos âmbitos classificados como “cultos” foi assimilado pelas narrativas da história da arte e pelo sistema museológico brasileiro. Este conjunto foi inserido num processo de compreensão da produção popular mais ampla, no qual se destacaram a militância intelectual crítica e a supremacia do discurso erudito, num complexo jogo de representações que subordinava a cultura popular às categorizações. Enquanto noção histórica própria das artes visuais, a “arte popular” e suas imagens nasciam do interesse pelos temas regionais – por parte da literatura e do cinema –, da forte influência da música regional na incipiente indústria fonográfica, do nascimento das primeiras políticas voltadas para o patrimônio nacional, bem como do nascimento do turismo profissional em ampla escala. Ao mesmo tempo, para cientistas sociais, historiadores da arte e da cultura não passa despercebido o fato de que a consolidação do “popular” nos discursos destinados a segmentar uma parcela da cultura material, percebida como artística, deu-se em concomitância com o fortalecimento de uma ideia de “barroco”, enquanto estética gênese, generalizada e aplicada a quase toda produção artística dos séculos XVII e XVIII. Uma fina aliança entre a construção de “barroco tropical” do passado (AVERINI, 1997) e a arte “popular” constituída e assimilada no presente novecentista.

Alguns intelectuais foram cruciais no apartamento e na delimitação da “arte popular”. De Silvio Romeiro a Silva Mello, passando por Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e Mário de Andrade¹, a consciência de uma produção material distinta daquela cortejada pelas clássicas classificações

¹ Mario de Andrade foi crucial na convergência entre uma categorização da “arte popular” e dos processos patrimoniais. Ele acreditava que ao Estado cabia o patrocínio de expedições de coleta folclórica e a preservação dos elementos selecionados em ambientes museais adequados. Mas não só. Quando propunha a criação de expedições, sua finalidade não estava apenas endereçada ao papel coletor, mas, sim, a uma trama pedagógica que visava, entre outras coisas, um “museu de reproduções”, cuja meta era a de levar a regiões remotas um pouco das artes plásticas produzidas nos centros urbanos. (CHAGAS, 2006).

foi sendo sedimentada no amplo, difuso e heterogêneo rótulo de Cultura Popular. Para Lélia Coelho Frota, a descoberta das artes populares “é consequência de um processo histórico cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923” (FROTA, 1986, p. 11). Ela ainda nos lembra que:

Os próprios artistas populares não foram absolutamente agentes passivos de seu processo de gradual reconhecimento, pois também por seu lado, experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria, como qualquer outro artista, das transformações que viam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam (...). Esses novos trabalhos apresentam a construção de um estilo comparável aos dos artistas de norma culta, e destinam-se agora à clientela de maior poder aquisitivo das galerias de arte e museus. (FROTA, 2005, p. 31).

Sendo assim, além da participação ativa dos criadores, a visibilidade dessa produção é indiciada como resistência pelas instituições patrimoniais desde os anos de 1930. Todo um conjunto de objetos e práticas herdadas do passado que se apresenta como testemunha de distintos estilos de vida, geralmente do universo rural e menos abastado.

Essa perspectiva traz como consequência a mistificação da noção de popular, idealizada enquanto cultura ‘autêntica’, ‘pura’, testemunho de uma realidade de outrora, mais nobre, que caberia a todo custo conservar e defender de influências espúrias, posto que lhe cabe o papel ora melancólico, de sobrevivência condenada ao desaparecimento, ora redentor, de representante das raízes, da identidade e da nacionalidade. (LIMA; FERREIRA, 1999, p. 112).

É nessa perspectiva que Michel de Certeau nos lembra de que esse processo de delimitação da arte e da cultura popular pressupõe uma ação não confessada. Para ele, foi preciso censurar a produção “popular” para poder estudá-la. “Tornou-se, então, um objeto de interesse, porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995, p. 55-56).

A aproximação entre o “popular” e o “barroco” no discurso de intelectuais, artistas, literatos, pensadores de diferentes formações políticas na primeira metade do século XX, surge como enaltecimento de uma visão modernista da história da cultura, que vinculava cada segmento da produção artística a um vetor identitário na construção de uma dada brasilidade. De fato, os termos “barroco” e “popular” passaram por uma adaptação neste período. O primeiro já vinha sendo utilizado desde os meados do século XIX para classificar a produção colonial. É conferida a Manuel Araújo Porto-Alegre a primazia de tê-lo utilizado como elemento “estilístico” classificatório da história da arte brasileira, numa reflexão que já intuía “a ideia de um ir e vir entre formas clássicas e formas amaneiradas”, segundo Gomes Júnior (1998, p.41).

A perspectiva cíclica recebe um lastro teórico importante com a publicação em 1915, do famoso e amplamente debatido “Conceitos fundamentais da história da arte”, onde Heinrich Wölfflin positiva o termo barroco, caracterizando a partir de seus esquemas constitutivos



(pictórico, forma aberta, unificação das partes a um conjunto, clareza e visão de profundidade), numa chave formalista fartamente conhecida. Subjacente a este escopo, Wölfflin ofereceu a ideia de uma “sociedade barroca”, cujos valores eram deduzidos destes esquemas. Independentemente de conhecerem as formulações do pensador suíço e do contexto de suas premissas, pensadores modernistas ou filiados as suas premissas como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Luiz Saia, Affonso Ávila, Roger Bastide, Germain Bazin, Curt Lange, em diferentes momentos, predicaram a ideia de uma sociedade barroca como gênese de uma arte brasileira nacional autóctone, tendo a produção nas Minas Gerais como seu modelo supremo. Antônio Francisco Lisboa surge, assim, como um artista paradigmático.

Entre tantas qualidades que serão atribuídas ao artista, desde a biografia de Bretas, intitulada “Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho”, publicada em 1858, foi a de um artista “primitivo e popular”. Sabemos que o discurso “primitivista” confeccionado a partir do neocolonialismo oitocentista unificou lentamente as ideias de ancestralidade, de selvageria, de arcaísmo, de instintivo ao de “popular”. Para Price tal categorização decorreu do processo que instituiu e normatizou a produção material dos povos considerados primitivos. Para ela há um paralelo entre o modo como os meios científicos e artísticos se apropriam da arte “primitiva” proveniente de povos diferentes da organização ocidental e a fundação de lugar para os “primitivos” presentes nas sociedades “civilizadas”, um lugar específico e hierarquizado. A arte proveniente das culturais africanas, ameríndias, asiáticas, etc., serviu para autorizar uma discriminação, pela semelhança de funções ou formas, contra bens culturais de camponeses, operários, mulheres e homens “incultos”, numa complexa circulação, apropriação e re-apropriação de representações dos “inferiores” sociais (PRICE, 2000). Desta forma, Julia López, ao tratar da interseção entre arte indígena e arte popular, nos lembra da fina aliança entre as táticas colonialistas e os predicados fundantes do “popular”, segundo ela a produção no período colonial é:

Otra situación en la que se puede ver cómo una expresión cambia de acuerdo a sus circunstancias, y en la que reaparece una problemática de frontera y de territorio, centro-periferia, es la relacionada con las transformaciones que surgen durante la traducción cultural. La imagen original no tiene traducción porque pertenece a otro espacio y tiempo, y aún existiendo la paradoja que supone realizar una representación de algo que está fuera del territorio propio, se siguen produciendo nuevas imágenes. Esto sucede, por ejemplo, con las imágenes importadas a América desde Europa durante el **Barroco**, que se readaptaron gracias a las reinterpretaciones que se hicieron de ellas. (LÓPEZ, 2013, p.144, grifo nosso)

Desta forma, não é imprudente compreender a formulação de uma identidade “barroca” brasileira, na esteira do debate sobre o neocolonial na arquitetura dos anos de 1920, e o ressurgimento de uma arte “popular” de matrizes nacionalistas como sobrevivências de dinâmicas do colonialismo epistêmico. Ainda, não foi Aleijadinho que fora transformado no protótipo de



“barroco popular”. Ao mestre mineiro coube narrativas que celebraram a unidade estilística de seu trabalho, a partir de contornos de um discurso “erudito”. Sua arte, como de alguns poucos artistas do século XVII e XVIII, foi delineada a partir de propriedades que foram isoladas, individualizadas e sequenciadas. Perspectiva distinta deu-se com a chave “popular” dedicada à arte colonial.

A constituição da “arte popular”, enquanto categoria assimilada pela história da arte, no primeiro momento, estava assinalada pela interpretação das obras como unidades estéticas coesas, ancoradas na emancipação do artista popular como criador autêntico. Na maioria dos casos, obras naturalizadas como expressão unívoca de uma dada comunidade ou classe social, em contraponto a uma produção artística constituída “em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (GARCIA CANCLINI, 2003, p.220). Se o artista popular, na primeira metade do século XX, passa por um processo semelhante àquele sofrido por Aleijadinho - o isolamento de suas características estéticas como processo de autorização de uma autoria particular – por que quando o adjetivo “popular” é utilizado para arte colonial ele opera no sentido oposto: a de identificar uma profusão de obras indistintas, fora das principais grades da historiografia da arte brasileira dedicadas, até recentemente, à arte daquele período?

A questão é de difícil resolução, justamente porque os termos “barroco”, como centralidade de uma arte produzida no período colonial, e “popular”, como partitivo entre a arte consolidada e o artesanal, permanecem maleáveis, muitas vezes com as fronteiras borradas e calculadamente paradoxais, atendendo às demandas políticas de uma historiografia nacionalista e dos diferentes mercados de bens artísticos ou artificados. Muitos pensadores já apontaram o artificialismo das operações que separam obras de artistas coloniais “conhecidos” e nominados daquelas obras cuja autoria é desconhecida. Não se trata, evidentemente apenas de um problema de anonimato. Autores conhecidos também passam pela chave do “popular”. Aparentemente o que os distingue é sua proximidade com os modelos que circulavam a partir da Europa. O artista colonial “erudito” surge como aquele capaz de emular tais modelos, aproximando-se das exigências técnicas predicadas nos centros que formulavam os valores e critérios estéticos. Em contrapartida, temos artistas ou que copiam modelos de modo servil ou que “inventam” formas em dissonâncias com o decoro e padrões exigidos, os ditos “populares”. Claro que o problema só toma contornos mais arbitrários quando levamos em consideração que as estratégias narrativas necessárias para criar o que venha ser o “erudito” são imprecisas e artificiais, cujo exemplo costumeiro continua sendo Aleijadinho:

O estilo Aleijadinho não é dedutível de idealidades aplicadas como estilo de época nas histórias da arte caudatárias do evolucionismo do século XIX. No tempo da sua prática, não existe “O barroco”, “A arte barroca” nem “A arte”, essências inventadas esteticamente a partir do Iluminismo como classificações que subordinam dedutivamente as múltiplas durações e práticas artísticas antigas a unidades evolutivas como “classicismo” e “barroco”. Integrado ao “corpo místico” da Igreja Católica e do Império português, o estilo Aleijadinho



não é Iluminista, nem clássico, nem barroco, mas patético, feito como emulação de autoridades artísticas que chegavam a Minas por meio de gravuras, como o trabalho pioneiro e excelente de Hannah Levi demonstrou, e da prática artística de escultores cultos, como o sutil Francisco Xavier de Brito. (...) As categorias ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ não são necessárias, no caso, pois seu estilo não as pressupõe. Elas são categoriais românticas incluídas na conceituação de tempo histórico como evolução e progresso, consciência dos direitos democráticos da subjetividade burguesa, livre-concorrência liberal, autonomia artística, mercado de arte etc. O estilo Aleijadinho não pode ser nada disso, evidentemente, pois é inventado em um tempo anterior a tudo isso. (HANSEN, 2008, p.23)

Nesta perspectiva, qualquer obra do período colonial se acomodaria mal em qualquer modalidade “estética” intrusiva. Tomado os preceitos e preconceitos do rótulo “popular”, a maioria das obras seria, em via de regra, “arte popular”. Assim sendo, quando encontramos o sentido de “popular” aplicado às obras colecionadas por Rodrigues, encontramos a unidade entre peças coloniais de fatura desconhecida e obras de artistas renomados, como é o caso de Mestre Vitalino.



Figura 3: Vitalino Pereira dos Santos, *Retirantes*, barro natural, sem data.
 Fonte: Ministério das Relações Exteriores (1972).

No momento em que é aberta a mostra “Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana”, na Biblioteca Castro Alves do Instituto do Livro, no Rio de Janeiro, em 1947, iniciava-se uma longa marcha de musealização da “arte popular” brasileira, prefigurada na obra de Mestre Vitalino, um símbolo dessa institucionalização:

Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino, é figura emblemática na arte popular brasileira. Foram as suas esculturas que despertaram a atenção dos grandes



centros urbanos para o vasto território da criação plástica popular. Apresentado ao grande público em 1947, numa exposição coletiva organizada pelo artista plástico e criador da Escolinha de Arte do Brasil, Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro, na qual eram mostradas obras de artesãos e artistas pernambucanos, Mestre Vitalino tornou-se, juntamente com seu compadre Zé Caboclo e com Manuel Eudócio, uma das principais figuras do mundo da arte popular, até então tão pouco divulgado. (MASCELANI, 2002, p. 14).

Ao lado de Vitalino na construção de um “acervo” artístico, destacados ainda estavam os pintores Heitor dos Prazeres, artista presente na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e José Antônio da Silva, chamado a representar o país na 26ª Bienal de Veneza, em 1952. Um certo “gosto pelo primitivo” (FRADE, 2004, p.19) instaura-se na sociedade contemporânea. A partir desse momento iniciava-se um processo de colecionamento privado, onde se destacaram nomes como Abelardo Rodrigues, Lina Bo Bardi, Jacques van de Beuque, João Maurício Pinho, Emanuel Araujo, Gianzia Imazio, entre outros ².

Alguns dos mais importantes estudiosos da arte colonial trataram a fatura “popular” como componente “estranho”, não convencional, na arte do período. Benedito Lima de Toledo, por exemplo, ao tratar a arquitetura e arte franciscana de Penedo e São Cristóvão escreveu: “Em Penedo, a escultura revela um padrão próximo à arte popular, totalmente inconventional e as figuras, anjos e meninos tem algo de grotesco. Nem por isso de menor interesse” (TOLEDO, 2006, p.34). Nas últimas duas décadas uma série de eventos e instituições defenderam a perspectiva do “popular” para arte colonial brasileiro. Da exposição “O Universo Mágico do Barroco” de 1998, na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, até a polêmica mostra *Brazil: Body and Soul*, no Guggenheim Museum em Nova York, em 2002, o sentido de sincretismo:

dos artefatos religiosos e dos objetos litúrgicos e exvotos, a conexão com o modernismo e com a vanguarda nacionalista de inícios do século XX e as ressonâncias na arte popular, indígena ou africana, tudo celebrando a invenção de uma arte local, original e nova que tinha encontrado na talha e na escultura setecentistas seu âmbito de maior experimentação. (BAUMGARTEN; TAVARES, 2013, p.8)

Um sincretismo que buscou deslocar a arte barroca para dentro de uma cultura visual barroca, cuja ampla assimilação da cultura material e imaterial poderia nos induzir a pensar a dissolução entre uma fatura erudita e popular, mas que de fato retomam o sentido de sociedade barroca, reafirmando pontos centrais da historiografia canônica da história da arte. O popular colonial, a seu modo, permaneceu subsidiário, embora, agora, como parte componente da celebração da excepcionalidade da arte colonial brasileira.

² O processo é mais complexo e encontra na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de 1958 e nos desdobramentos posteriores uma série de desdobramentos que fixarão o que se conhecer como “arte popular” e um elenco circunscrito de criadores no campo das artes plásticas. (OLIVEIRA, 2012).



Referências

- ANDRADE, M. de. "O Aleijadinho". In: _____. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins, 1965.
- AVERINI, R. "Tropicalidade do Barroco". In: AVILA, A (org.). **Barroco**. Teoria e análise. Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.
- BATISTA, E. "Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira", **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, vol.25, nº1, jan.2017, p.359-401.
- BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. "**O Barroco colonizador**: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas", *Perspective*, nº2, 2013.
- CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. Tradução Enide Abreu Dobránszky. Campinas: Papiрус, 1995.
- CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.
- FRADE, Isabela. O lugar da arte: o paradigma multicultural frente ao primitivismo. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, vol. 1, 2004.
- FROTA, Lélia Coelho. **Mestre vitalino**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1986.
- FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**: século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.
- GOMES JÚNIOR, G.S. **Palavra peregrina**: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Edusp, 1998.
- GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. **A corte "celestial"**: 25 anos de arte e devoção. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia, 2006.
- HANSEN, J.A. "Aleijadinho e outras representações". Prefácio. In: GRAMMONT, Guiomar. **Aleijadinho e o aeroplano**: o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2008, p.17-32.
- LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Claudia Marcia. O museu de folclore e as artes populares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 101-119, 1999.
- LÓPEZ, J. "Las claves del arte popular: Ticio Escobar", **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, vol.8, nº2, jul. 2013, p.143-146.
- MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal; Mauad Editora, 2002.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife**: catálogo de exposição em Comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1972.



OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. A patrimonialização da memória da cultura popular brasileira no Museu de Folclore Edison Carneiro. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 1, p.135-164, jan. 2012.

TOLEDO, B.L. “Essência e Alcance das Manifestações Barrocas no Universo Luso-Brasileiro”, **Revista Música**, São Paulo, vol.11, 2006, p.29-44.

Minicurrículo

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Docente e pesquisador no PPGARTE do Instituto de Artes e do PPGCINF da Faculdade de Ciência da Informação, ambos da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa “História da Arte: modos de ver, exibir e compreender”. Editor da Revista MODOS. Atualmente desenvolve a pesquisa “A resignificação da coleção de arte de Abelardo Rodrigues por museus públicos brasileiros: (re) coleção, disputas e representações” com recursos do CNPq.