

Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília (RIUnB) pela organizadora, Professora Monique Batista Magaldi, em 11 de dezembro de 2018, para disponibilizar o livro *Museu & museologia: desafios de um campo interdisciplinar*, gratuitamente, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da obra.

#### REFERÊNCIA

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. A coleção Abelardo Rodrigues e os objetos religiosos como obras de arte em museus. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, 2018. p. 83-98.

MONIQUE BATISTA MAGALDI

CLOVIS CARVALHO BRITTO

**Organizadores**

**MUSEUS & MUSEOLOGIA:**

DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR

Brasília

UNB – CURSO DE MUSEOLOGIA | FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI

2018



# A COLEÇÃO ABELARDO RODRIGUES E OS OBJETOS RELIGIOSOS COMO OBRAS DE ARTE EM MUSEUS<sup>1</sup>

Emerson Dionisio G. de Oliveira<sup>2</sup>

Criado em 1980, na cidade de Salvador, para abrigar parte de uma vasta e heterógena coleção de arte, o Museu Abelardo Rodrigues tem sob sua responsabilidade pouco mais de 900 obras datadas do século XVII ao XX. Dessas, cerca de sete centenas de obras foram assimiladas a partir da coleção de Abelardo Rodrigues, renomado colecionador que empresta o nome à instituição. De fato, o museu foi uma exigência de um contrato de compra e venda entre a família Rodrigues e o Estado da Bahia, numa disputa arbitrada pelo Supremo Tribunal Federal com o Estado de Pernambuco, outro interessado na coleção.

As pesquisas devotadas ao ato de colecionar arte têm se expandido nas últimas décadas e impactado na compreensão de como lidamos com a produção artística, sua circulação e recepção. A institucionalização de dezenas de coleções privadas, desde a primeira metade do século XX, no Brasil, explicitou práticas que reinterpretam, segmentam ou alienam conjuntos de obras. A ordem da coleção oscila entre a particularização das obras, geralmente sob o signo das práticas e dos afetos dos colecionadores, e a universalização dos discursos que reorganizam as obras pela ótica da história da arte, dos regimes museais, da cultura material “cientificamente” delineada, entre outras formas de saber. O presente artigo busca compreender como a coleção de arte de Abelardo Rodrigues foi disputada por diferentes instituições museológicas e como tal processo impactou na compreensão de sua história colecionadora.

---

1 Este texto é parte da pesquisa “A resignificação da coleção de arte de Abelardo Rodrigues por museus públicos brasileiros: (re) coleção, disputas e representações”, financiada pelo CNPq.

2 Professor e pesquisador, atuando nos cursos de Artes Visuais e de Museologia da Universidade de Brasília. Atua também na Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UnB) e Ciência da Informação (PPGCinf-UnB). Foi editor das revistas *Em Tempo de Histórias* (2007-2008), *Museologia e Interdisciplinaridade* (2012-2016) e *VIS* (2015-2016). Atualmente, é editor da revista *MODOS*. Autor de *Museus de Fora* (Zouk, 2010) e co-organizador de *Instituições da Arte* (2012), *Histórias da arte em exposições* (2016) e *Histórias da Arte em Acervos* (2017).



Vista pela perspectiva benjaminiana, a coleção de Rodrigues pode ser considerada exemplar, pois as bases das interpretações que alinham obras-objetos e sentidos-sujeitos são fundadas pela celebração da biografia do colecionador. Incontornável nesse assunto, sabemos que Benjamin positiva o ato do colecionamento como aquele capaz de retirar o uso ordinário dos objetos, dotando-os de outros significados. “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas” (BENJAMIN, 2006, p. 239). O verdadeiro colecionador é, portanto, aquele que insere o objeto específico em um círculo pessoal de sentidos, o que não significa alienação, pelo contrário, cada objeto da coleção está diretamente ligado à rememoração de sua história passada, seus usos anteriores, àqueles que os possuíram (*idem*). Por conseguinte, para o filósofo, as instituições museológicas não eram capazes de garantir a própria história passada do objeto e sua relação íntima com os colecionadores.

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”. Há muitas sutilezas nas singularidades, na condição histórica de cada coleção e no modo como ela é recebida e alterada por um museu convencional. De qualquer maneira, a avaliação de Benjamin possui raízes históricas perceptíveis e não pode ser subestimada<sup>3</sup>. Brulon lembra-nos que, numa perspectiva conservadora, a musealização de um objeto estimula uma amnésia ritual, pois a entrada para um acervo possibilita que tal objeto “possa ‘renascer’ para um novo universo de possibilidades” (2016, p. 108). Para ele, uma perspectiva museológica contemporânea se abre quando uma obra não é apenas capturada e alterada pela instituição em seu processo de musealização, mas, sobretudo, é capaz de “transitar simultaneamente no universo museal e em diversos outros universos sociais”, possibilitando às obras “retornar ao circuito de que faziam parte antes da musealização” (*idem*, p. 110).

É justamente nessa transição que parte das obras da coleção de Rodrigues se encontra. Sua significação fora alterada, mas isso não necessariamente alienou o colecionador das novas configurações narrativas e formações de sentidos para as peças. Isso se deve, nesse caso, ao fato de que a coleção Rodrigues já chegara a diferentes

---

3 Kudielka nos lembra, como Andreas Huyssen (2001), que a musealização não é um fenômeno restrito aos museus, pois está intimamente ligada às formas simbólicas de compreender o presente em suas narrativas sobre o passado. Assim: “Nas artes plásticas, sobretudo, a globalização se limita a prosseguir uma evolução já iniciada no século XIX com a musealização de sua recepção. Assim como o museu desloca as obras de arte de diversas épocas para um espaço atemporal de fruição estética e de conhecimento científico, a tecnologia global da informação desespacializa o acesso às obras, ‘desligando’ literalmente a distância e a diferença dos lugares” (Kudielka, 2003, p. 136).



museus num avançado processo de institucionalização (publicações, exposições, críticas, palestras, entrevistas etc.) que tornava a presença do colecionador, nas novas configurações ofertadas pelos museus, incontornável (VIANA, 2008). Esse não era um processo novo na última década do século XX. Pelo contrário, pesquisas sobre coleções “transportadas” para dentro de instituições museológicas no Brasil já evidenciam o modo como colecionadores criaram mecanismos de valorar, patrimonializar, musealizar e/ou historicizar suas coleções. Maria Inez Turazzi bem demonstra como o processo ocorreu com a coleção Geyer (2006), na medida que apresenta os antecedentes que vinculam o casal Geyer ao Museu Imperial, instituição que recebera a doação da coleção em 1999. Maria de Fátima Morethy Couto (2016) mostra-nos o processo na institucionalização de parte da coleção de Assis Chateaubriand, em plena Campanha Nacional de Museus Regionais, numa evidente tentativa de transferir o prestígio do colecionador às instituições criadas em todo o Brasil. Vera Beatriz Siqueira revela-nos a contradição entre o “amante das artes”, Raymundo Castro Maya, e seus esforços em institucionalizar sua coleção, medida bem sucedida apenas quando substituiu-se “a atualidade do desejo do colecionador pelo interesse histórico em sua preservação” (2007, p. 36). Diego Souza de Paiva (2016) investigou as contradições geradas pela institucionalização da coleção de Ricardo Brennand, especialmente os conflitos entre os discursos canônicos da história da arte e as práticas colecionadora e museológica no Instituto criado por Brennand. Da mesma forma, as pesquisas de Ana Gonçalves Magalhães (2012) delineiam os dissensos e os silêncios na institucionalização das coleções Matarazzo em São Paulo, ao contrapor à história do modernismo brasileiro ensejada para a coleção fundadora do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e a presença do *Novecento* italiano na formação das coleções do industrial. Citamos ainda, as contribuições sobre as heterogêneas coleções dos Ferreira Lage e dos Ferreira das Neves, a primeira na constituição do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora (CHRISTO, 2014) e a segunda assimilada pelo Museu D. João IV, no Rio de Janeiro (MALTA, 2015), isso apenas para citar algumas pesquisas recentes.

Muitos são historiadores da arte dedicados em compreender como ocorrem as transferências para a esfera pública, as alterações narrativas, as seleções programadas, as divisões arbitrárias ou planejadas. Em suas pesquisas, o ponto comum é a tensa condição entre as narrativas da história da arte, as representações operadas pelos colecionadores sobre si mesmos e suas coleções e a lógica das instituições arquivadoras. Chantal Georgel nos adverte sobre o *ménage à trois* que reúne essas três instâncias:



coleccionador, museu e história da arte. Conquanto tenham histórias distintas, se aproximam de maneira contundente desde o final do século XVIII no ambiente europeu:

Três parceiros indispensáveis uns aos outros sem dúvida, mas portadores de objetivos, missões, ideias e intenções diferentes, e até mesmo contraditórias, e cujas ligações não cessaram e não cessam de evoluir com o passar do tempo, à medida que se constrói a instituição museal, à medida que se constrói a disciplina da história da arte, à medida que o museu evolui porque a história da arte evolui, e que cresce o sentimento de que a história da arte deve levar em conta todas as formas de criação (GEORGEL, 2014, p, 277).

Embora distantes em suas determinações e funções, a historiadora da arte francesa salienta que colecionadores se orientaram pela história da arte e influenciaram, via museu ou não, sua consolidação como disciplina: um saber privilegiado na compreensão sobre a arte. Também nesse tocante, exemplos como aqueles suscitados pelas coleções de Rodrigues, Castro Maya, Ferreira Lage, Chateaubriand, entre tantos outros que pesquisaram, publicaram, fomentaram e criaram instituições, servem-nos de plataforma para compreender a institucionalização de coleções pelos museus, no que Poinot denominou “atitude documentária”<sup>4</sup>; perspectiva cada vez mais numerosa na contemporaneidade e que caracteriza o colecionamento privado.

### **Uma coleção em disputa**

Nossa intenção não é apresentar a história de como a coleção de Rodrigues foi constituída. Nesse tocante, as pesquisas do historiador Helder do Nascimento Viana (2008) e da historiadora da arte Jancileide Souza dos Santos (2013) continuam obrigatórias. Antes, apresentamos a dispersão dessa coleção e sua, subsequente<sup>5</sup>, institucionalização por meio de operadores e valores próprios da história da arte e da

---

4 “Sabe-se que a atitude documentária é sempre uma tentação do museu, mas não se deve perder de vista que a história da arte nos museus é uma coleção de objetos estéticos cuja dimensão histórica é dita e que um museu de arte é o arquivo da arte na própria medida em que ele conferiu aos objetos estéticos, pelo fato de conservá-los, uma dimensão histórica” (POINSOT, 2012, p. 145).

5 Parte do presente texto e suas conclusões podem ser encontradas no artigo “A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disruptas e representações”, Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, vol. 7, p. 80-100, 2017.



pedagogia museal. Morto em dezembro de 1971, o escritor, artista plástico, paisagista e colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues<sup>6</sup> deixou parte de uma das mais importantes coleções de arte brasileira no centro de uma disputa entre os governos dos estados de Pernambuco e da Bahia. As duas unidades da federação almejavam a posse de cerca de oito centenas de peças de arte sacra pertencentes à coleção de Rodrigues e, imediatamente após seu desaparecimento, compradas pelo governo baiano. O conflito entre os dois estados brasileiros pela posse de uma coleção de arte, em pleno Regime Militar (1964-1985), pode nos parecer mais uma trama envolvendo política doméstica, questões identitárias regionais, tribunais tutelados e má gestão patrimonial por parte do Estado. Sem desconsiderar tais elementos, todavia, a trama precisa ser dimensionada na perspectiva da própria história da coleção de Rodrigues, uma vez que a memória institucional recente trata as obras disputadas como “a” coleção de Rodrigues e não uma parcela dela. Sendo assim, com a segmentação da coleção, foram abertas lacunas na compreensão do projeto original do colecionador, bem como foram redefinidos novos significados para a experiência colecionadora operada por Rodrigues dentro das instituições museológicas que acolheram, mesmo que temporariamente, nos anos posteriores, as obras disputadas e aquelas desconsideradas no litígio de 1972: os museus baianos de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (1959) e Abelardo Rodrigues (1980), ambos em Salvador; e os pernambucanos Museu de Arte Popular de Pernambuco, em Recife (1955), Museu de Arte Contemporânea (1966), em Olinda, o Museu do Barro de Caruaru (1988) e o Museu do Homem do Nordeste (1979).

A disputa pela coleção de peças religiosas, majoritariamente do período colonial, foi marcada por desencontros e negociações enviesadas. Após a morte do irmão de Abelardo, o artista plástico Augusto Rodrigues divulgava na mídia da época a intenção de constituir uma fundação para administrar a coleção deixada por Abelardo. “A coleção não será dispensada, conforme desejo do falecido”, relatou o escritor e historiador Gean Maria Bittencourt no jornal carioca *O Globo*<sup>7</sup>. *A priori*, os relatos deixam implícito que se tratava de toda a Coleção e não apenas parte dela. Isso porque, no ano que se seguiu à morte do artista, a Coleção, sem suas distintas variáveis (peças sacras, desenhos e gravuras modernistas, arte popular etc.) ganhou visibilidade, graças a uma grande exposição em Brasília, denominada “O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife”. As informações expressas pelos

---

6 Nascido em 1908, já na juventude, no início dos anos de 1930, ele começa sua coleção; Jornal *A Tarde*, “Coleção Abelardo Rodrigues sairá do Museu de Arte Sacra”, Salvador, 10 de fevereiro de 1979.

7 Jornal *O Globo*, Nota. Texto de Gean Maria Bittencourt, 12 janeiro de 1972.



dois principais periódicos pernambucanos computam à exposição na Capital Federal, aliada ao temor da possibilidade de venda da Coleção para uma instituição estrangeira ou mesmo para colecionadores do sul do país, o interesse do então governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães, em adquirir o conjunto de peças sacras da Coleção de Rodrigues (BINA, 2013).

A Bahia comprou apenas a coleção de arte sacra, cerca de 762 obras em 1973. Todavia, o lance seguinte seria dado pelo governador de Pernambuco da época, Eraldo Gueiros, que desapropriou “a parcela” seccionada da Coleção ao depositar a quantia de 2,908 milhões de cruzeiros em nome do espólio de Abelardo Rodrigues, medida que impediria as peças de sair do estado. A resposta de Gueiros ganhou complexidade quando a mídia divulgou que o banco regional Caixa Econômica de Pernambuco já havia recebido anuência do ministro da Fazenda, Antônio Delfim Neto<sup>8</sup>, para a operação. A família do colecionador prontamente se colocou ao lado do governo baiano, elogiando-o por interessar-se em manter as obras no Nordeste. Coube à corte máxima do país, o Supremo Tribunal Federal, decidir pelo governo da Bahia, por considerar extemporânea a desapropriação realizada por Pernambuco. Em outubro de 1975, o Museu de Arte Sacra da Bahia, sediado no antigo Seminário de Santa Tereza, finalmente recebeu as obras vindas de Recife e compradas, em 1973, por três milhões de cruzeiros.

A seleção de peças sacras havia sido vendida para a Bahia mediante o cumprimento de duas condições: que não fosse dividida e que fosse alocada num museu em homenagem a Abelardo. Embora fossem as obras mais relevantes da coleção, as peças vendidas em 1973 eram apenas uma parcela do acervo pessoal de Abelardo. Mas as condições impostas pela família implicavam na resignificação do que fora selecionado como uma unidade indivisível. Do outro lado, entre as obras não negociadas, estavam pinturas, outras obras de caráter de arte popular, documentos e fotografias, além de um conjunto formidável de mais de cinco mil desenhos e gravuras de artistas brasileiros. Sendo assim, a transferência para Salvador fez surgir uma nova coleção, apartada da coleção original (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972). O interesse pelas obras de caráter sacro, tanto na distinção erudita quanto na popular, operada pelos valores de classificação da história da arte em vigor, pelo governo baiano, evidenciava os esforços da primeira capital brasileira de ampliar seu acervo material e simbólico como guardiã do patrimônio colonial brasileiro, sendo a aquisição da coleção “um

---

8 Diário de Pernambuco, 24 de outubro de 1973.



marco no panorama da preservação da arte sacra cristã no Brasil”<sup>9</sup>, segundo Julio Braga, ex-diretor do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

As condições para a venda foram cumpridas com a criação oficial do Museu Abelardo Rodrigues em 1980, já no segundo mandato de Antônio Carlos Magalhães. Em novembro de 1981, a coleção seguiu posteriormente para o Solar do Ferrão, construção civil do Centro Histórico de Salvador, datada entre 1690 e 1701, e que sediou o Seminário de Nossa Senhora da Conceição, em 1756. A aliança entre um sítio histórico representativo dos séculos XVII e XVIII com obras com características e ligações estéticas semelhantes foi um ponto para a assimilação da nova coleção pelas políticas de visibilidade patrimoniais do estado baiano, como já insinuava o amigo e colecionador Odorico Tavares, em publicação no jornal Diário de Notícias, em 1973:

Essa coleção de Abelardo Rodrigues que o governador Antônio Carlos Magalhães quer trazer para a Bahia não é um fantasma e vai enriquecer o patrimônio cultural do Estado. Não é um material desconhecido, pois faz parte de um conjunto que é o nordeste todo. E aqui vai completar um conjunto representado por Pernambuco e Bahia. Muitas peças dessa coleção foram adquiridas em mãos de antiquários da Bahia. Eu conheci essa coleção desde o começo, quando eu ia a Pernambuco visitar Abelardo Rodrigues, para ver sua coleção. Era uma família dedicada a essa coleção desde o dono, a dona da casa, e os filhos todos cuidando desses santos como fossem seus próprios filhos. Todos eles sabiam limpar os santos, não deixando que os bichos destruíssem essas peças. Era de se ver Abelardo e sua mulher tomando conta da coleção. As visitas de estrangeiros e nacionais, que chegavam a Pernambuco iam conhecer esse tesouro. Uma vez, parte dessa coleção foi para uma exposição realizada na Holanda. A imprensa do país e do estrangeiro tem feito várias reportagens sobre ela (*apud* SANTOS, 2013).

Como se pode perceber, a coleção de Abelardo Rodrigues no museu homônimo possui características visíveis das predileções do colecionador. Majoritariamente tridimensionais, as peças foram confeccionadas prioritariamente em barro cozido e madeira, e tem também peças em outros materiais comuns como marfim, pedra sabão,

---

9 Texto do Diretor Geral do IPAC, Julio Braga, denominado “Museu Abelardo Rodrigues” (Governo do Estado da Bahia, 2006).



alabastro, chumbo e calcita. Chama atenção a quantidade de crucifixos e iconografias de Nossa Senhora, número indicativo da orientação colecionadora de Rodrigues, menos estimulada em perseguir alguma cronologia específica ou categoria analítica da história da arte e mais atenta à ênfase devocional e aos aspectos emocionais da história da fé cristã<sup>10</sup>. Em depoimento para a Enciclopédia Bloch, em 1966, o colecionador expressa sua preocupação e visão particular:

O que resta, agora, com raras exceções, de mais importante da imaginária brasileira, ou está fora do Brasil, negociada no comércio clandestino, ou fora das igrejas, do seu ambiente natural, constituindo acervos de coleções particulares e de poucos museus, como o da Bahia, especializado em arte sacra. Contudo, o que ainda permanece oferece a visão de todo um império faustoso de uma das imaginárias mais ricas e artísticas que floresceram num período onde o ouro, as pedras preciosas, o algodão, o açúcar e o café possibilitaram o florescimento desse barroco tão impregnado de espírito religioso (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972).

A ausência de documentação sistemática sobre a coleção mostra-nos, inicialmente que, para o colecionador, o conjunto coletado configurava-se mais pelo seu valor devocional, imagens da fé, que por seu valor artístico, inscrito dentro de programas interpretativos da história da arte. Todavia, a visibilidade institucional obtida pela coleção diante das inúmeras vezes que as peças foram apresentadas, juntas ou separadas, indica-nos que Rodrigues estava atento ao impacto da dimensão patrimonial e estética da coleção<sup>11</sup>.

---

10 Um ponto que excede nossa competência é a análise comparativa entre o modo de interpretar de D. Clemente Maria da Silva-Nigra, o primeiro responsável pela organização das obras do Museu de Arte Sacra/UFBA, e as escolhas “interpretadas” de Rodrigues. Sobremaneira porque as peças do colecionador pernambucano foram acolhidas e expostas pelo MAS/UFBA por mais de cinco anos.

11 Alberto da Costa e Silva comentou em 1972: “Peças de sua propriedade formaram o núcleo de exposições brasileiras no Museu de Etnografia de Neuchâtel, no Museu dos Trópicos de Amsterdã, no Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Bruxelas e em Ingelheim, na Alemanha” (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972).



Retomando a nostálgica leitura de Walter Benjamin (2006) sobre o colecionador<sup>12</sup>, é evidente que a segmentação 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. 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 da região de Caruaru, ele nos oferecia, 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 (VIANA, 2008, p. 380). Tal dissolução era, sobretudo, um desmembramento das tipologias convencionais da história da arte, em especial de uma fatura popular da produção sacra dos séculos XVIII e XIX. Tal abordagem é, em tese, um comportamento oriundo da cultura modernista brasileira que, já nos anos 1920, introduziu tanto uma nova leitura sobre produção do barroco brasileiro, em especial aquela oriunda da região das Minas Gerais, quanto da arte popular contemporânea, simultaneamente (NATAL, 2016). Um processo de valoração estética interdependente e que podia ser vista no gosto do colecionador pernambucano:

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).

---

12 A perspectiva apresentada por Benjamin encontra, em alguns teóricos, discretos seguidores, como é o caso de Hans Belting, que embora reconheça o museu como arena de embates entre os sujeitos da arte (artistas, curadores, educadores, gestores, historiadores, galeristas etc.) na contemporaneidade (BELTING, 2009), não deixa de afirmar que “Este é não só um lugar para a arte [museu], mas igualmente um lugar para coisas já sem uso, para as imagens que representam outra época e se tornam, assim, símbolos da memória. Elas não só reproduzem lugares no mundo, como noutra época foram compreendidos, mas são em si mesmas formas histórico-mediais, porque veiculam uma compreensão imaginal do passado. No museu trocamos o actual mundo da vida por um lugar que captamos e vemos como imagem de outro lugar muito diferente” (BELTING, 2014, p. 92-93).



Apredominância de uma imaginária religiosa para a instituição abre questionamentos inquietantes sobre a procedência das peças, os antiquários e comerciantes acionados pelo colecionador, o trânsito entre obras oriundas de outras coleções e acervos, particulares ou eclesiais. Do mesmo modo, nos faz perguntar como as obras “religiosas” do passado foram dessacralizadas e tomadas por seu valor patrimonial, numa instituição que evita o rótulo de religiosa ou sacra, a despeito de seu acervo.

Historiadores da cultura material, antropólogos, museólogos e historiadores da arte sabem como diferentes regimes discursivos foram tomados e usados para transformar objetos religiosos em obras de arte, objetos-testemunho, artefatos comunais etc. Nesse tocante, perguntamos qual o papel da história da arte na constituição do discurso que aliena o passado “sagrado” das peças no Museu Aberlardo Rodrigues, mas ao mesmo tempo que não as identifica com os códigos rotineiramente utilizados pela disciplina. Em hipótese, e essa é uma questão especulativa, parece-nos salutar que as narrativas oriundas da história da arte são operadas por diferentes museus brasileiros dedicados a coleções correlatas, mas nunca tomados como organizadores finais dessas coleções. Para tanto, é preciso partir para um processo comparativo, justamente com instituições dispareas como os museus de arte sacra, fundados sob os olhos e responsabilidade das autoridades eclesiais e museus semelhantes ao museu baiano que propõe a visibilidades de peças religiosas oriundas de coleções específicas, como é o caso do Museu do Oratório, em Outo Preto e do Museu de Sant’Ana, em Tiradentes.

Para uma configuração inicial, tomemos duas instituições conhecidas<sup>13</sup>: o museu de Arte Sacra do Pará, sob responsabilidade do governo daquele estado e o museu de Arte Sacra da Bahia, pertencente à Universidade Federal da Bahia. Embora guardados sob o guarda-chuva da “arte sacra”, portanto, sob a condição sagrada de suas peças, e sob um discurso que os coliga às edificações tombadas sob o regime patrimonial da “pedra-e-cal”, as instituições foram criadas em momentos históricos e com perspectivas diversas<sup>14</sup>. Enquanto o museu paraense ganha visibilidade a partir de sua instalação em 1998 na Igreja de Santo Alexandre, antigo Palácio Episcopal, dentro de um amplo programa de preservação do centro histórico da cidade de Belém, no debatido projeto “Feliz Luzitania” iniciado em 1997, o Museu de Arte Sacra da Bahia configura-se, pelo debate herdado dos anos Vargas, como o primeiro museu universitário do Brasil.

---

13 Essa discussão foi apresentada no VIII Seminário do Museu D. João VI em novembro de 2017, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob o título “Uma coleção de sentidos”.

14 Os dois museus também têm dimensões distintas em seus acervos, o museu do Pará tem pouco mais de 400 peças em seu acervo, enquanto o baiano possui mais de duas mil peças.



Criado em 1958, na perspectiva patrimonial que conjugava a criação da universidade na década anterior e a participação da Arquidiocese como mantenedora do Convento de Santa Teresa, foi um dos primeiros edifícios tombados pelo SPHAN já nos anos de 1930; fato ampliado posteriormente para a coleção permanente da instituição.

O modo como cada uma das instituições opera seus acervos guarda semelhanças. Ambas admitem a pluralidade da procedência de suas peças, afirmando a heterogeneidade da Igreja Católica. Tal instituição aparece nos diferentes materiais de publicação e nas atuais propostas museográficas como a reunião de diferentes ordens religiosas, endereços paroquiais, lógicas, geografias e faturas distintas e particulares que conferem às obras singularidade.

No caso paraense, o acervo fora assimilado graças: (1) ao acervo da ordem jesuítica, até então disperso por diferentes coleções paróquias e na Cúria Metropolitana; (2) a coleção de outro Abelardo, o médico Abelardo Santos, cujos herdeiros venderam a coleção ao estado em 1996; e (3) a doações esparsas posteriores à criação do museu. O projeto museográfico da instituição cortejou, inicialmente, um alinhamento entre uma história das ordens e práticas religiosas da cidade de Belém e a história de suas edificações e seu traçado urbano. A seu modo e efeito, o projeto expográfico estava contido na percepção patrimonial traçada pelo projeto de “revitalização” da cidade, esmiuçado pelo projeto “Feliz Luzitania”. Franco (2005) defendeu que tal projeto traçava pelas obras a trajetória da cidade, dando ao visitante do museu condições de compreender os antigos endereços das obras, sua relação com o contexto religioso da cidade e, por fim, características da iconografia das santidades figuradas. O projeto primava por construir um nexos, a partir do edifício que abriga o museu e os demais edifícios religiosos (existentes ou não). A visibilidade da coleção permanente se infere pelo cruzamento de uma história particular do sítio urbano e uma hagiografia, que introduz o público aos códigos da representação católica. Para tanto, iluminação, mobiliário, sonorização, entre outros elementos foram conjugados para destacar conjuntos de obras oriundas de uma mesma lógica religiosa (*Idem*, p. 259).

No museu da UFBA, o acervo é bem mais variado, o que demonstra um regime de acervamento mais amplo: esculturas em madeira, terracota, marfim, pedra sabão; pinturas; talhas policromadas; paramentos litúrgicos em tecidos; mobiliário; azulejaria; e objetos em ouro, prata e outras pedras preciosas e semipreciosas. A partir da universidade, seu acervo é um agregado oriundo de dezenas de coleções privadas; doações e comodatos que se juntaram às obras pertencentes ao Arcebispado e ao Mosteiro de São Bento da Bahia. Nos anos posteriores, mais obras foram assimiladas



de conventos e igrejas, como a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento do Passo e do Convento dos Perdões (MAIA, 1978, p. 6).

Muito do que, ainda hoje, podemos compreender como projeto museográfico da instituição deve-se ao modo como Dom Clemente Maria da Silva-Nigra geriu o museu, entre 1959 e 1972. Sua personalidade estava incisivamente vinculada à preservação da “arte sacra cristã”. O desenho expositivo do museu e suas publicações, desde o início dos anos de 1980, especialmente após a publicação de Valentin Calderón sobre o museu, em 1981, insistem em quatro chaves de acesso: (1) a história da edificação e sua relação com o sítio de Salvador; (2) a raridade das obras selecionadas, colecionadas e expostas, dando especial atenção para os conjuntos particulares como a coleção “Orlando de Castro Lima” e “José Mirabeau Sampaio”; (3) o jogo narcísico que homenageia as instituições formadoras: a Igreja; a Universidade e a própria história do museu e; (4) as narrativas da história da arte, dedicadas, em especial, à manutenção do “barroco”, mesmo diante de uma variedade de obras de diferentes tipologias, estilos e faturas. A combinação de todas essas chaves interpretativas confere um grau expressivo de informações ofertadas pelo museu em comparação a congêneres de todo o Brasil.

Embora possamos traçar um amplo jogo de associações entre as obras dos acervos dos dois museus “sacros” e a coleção do Museu Abelardo Rodrigues, o modo que dá-a-ver suas obras é demasiadamente distinto. O conflito entre diferentes regimes narrativos: histórias dos sítios urbanos; histórias das instituições religiosas; história da cultura material; dos estilos aventados pela história da arte; das trocas e trânsitos de coleções; dos sujeitos, das biografias e das hagiografias, aparece presente no modo de narrar a produção artística nos museus “sacros”. Podemos ser críticos a uma série de questões do como tais narrativas se processam, como ignoramos a dimensão votiva e religiosa dessas peças pelo simples fato delas pertencerem àquilo que chamamos de “nossa” cultura e, ainda, podemos nos perguntar sob a subtração dessas peças de suas lógicas agentivas e afetivas, mas, de fato, o conflito entre as diferentes narrativas oferece uma pluralidade nem sempre presente em museus de arte que organizam e dão-a-ver obras produzidas em outros regimes estéticos.

Com suas particularidades, os Museus de Arte Sacra do Pará e da Bahia nos lembram que a passagem de uma coleção dos domínios afetivos e significativos de um colecionador – seja a Igreja, um particular ou outra instituição – para a dimensão museológica, em toda a sua variedade, não necessariamente cinde tal coleção de seu passado “privado”. Há muitas sutilezas nas singularidades, na condição histórica de



cada coleção e no modo como ela é recebida e alterada por um museu convencional, transformando-se em acervo. Mas temos o verso da questão.

Estranhamente, o museu Abelardo Rodrigues nos oferece apenas uma dimensão para as obras ali expostas: a dimensão colecionadora. Por elas conhecemos o colecionador, seu gosto, sua história e o conflito que gerou a própria instituição. Por elas, as narrativas se voltam para a própria escrita do colecionador, que se dedicou a ampliar a circulação da produção artística religiosa de vocabulário e fatura populares dos últimos quatro séculos anteriores a sua morte. O que não temos é uma pesquisa sobre a procedência das obras, seu vínculo com um passado “sagrado”, sua relação com outras obras, mesmo que numa perspectiva convencional da história da arte. Falta-nos conhecer o passado das peças que parecem anular-se quando transformadas em entes exclusivos do gosto de Rodrigues.

É preciso ter o cuidado de não fetichizar o papel e o lugar do colecionador, diante de suas operações de seleção, salvaguarda e suas narrativas. Na perspectiva adotada por Duncan (2008), abre-se um campo promissor para pesquisas que investiguem como tais instituições “ritualizam” as distintas parcelas da coleção matricial de Rodrigues. Precisamos compreender como tais parcelas participam da constituição dos acervos e de sua visibilidade, tendo em vista que qualquer reunião de obras é um ato político que impacta nas narrativas de uma dada história da arte. Essas histórias não excluem o colecionador, mas o reinterpretam de modo a garantir que cada museu tenha uma dimensão particular do “coleccionador”, em consonância com as obras que cada instituição detém, num novo jogo de disputas narrativas. Dessa forma, arriscamos a diagnosticar que a ausência de uma narrativa dominante nos museus de arte “sacra cristã”, com toda sua dinâmica conservadora e excludente de outros “sagrados”, permite um vínculo entre a obra e os diferentes sentidos propostos.

## Referências

BELTING, Hans. *Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate*. Text was originally published in: Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.): *The Global Art World*, Ostfildern, 2009.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM; Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2014, p. 92-93.



BENJAMIN, W. O colecionador. In \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-247.

BRULON, B.. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *TransInformação*, Campinas, nº1, vol. 28, jan/abr de 2016.

BINA, E.. Museu e memória: 25 anos de arte e devoção. In: *Revista Museu*, 2013. Disponível em: <[http://revistamuseu.com/artigos/art\\_.asp?id=12121](http://revistamuseu.com/artigos/art_.asp?id=12121)>; acesso em novembro de 2015.

CALDERÓN, Valentin. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Dow Química S.A. – UFBA, 1981.

CHRISTO, M.C.V. A pintura histórica no Museu Mariano Procópio: discursos e desalinhados. In: PITTA, F.; PICCOLI, V. (org.). *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: PESP, 2014, p. 268-281.

COUTO, M.F.M. Assis Chateaubriand entre artistas, obras, coleções e museus. In: MALTA, M,; NETO, M.J.; CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.de; COUTO, M.F.M. (orgs.). *Histórias da arte em coleções*. Modos de ver e exibir em Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

DUNCAN, C. O museu de arte como ritual. In: *Revista Poiésis*, nº11, nov. 2008, p. 117-134.

FRANCO, I.M. Museu de Arte Sacra do Pará: um ensaio museológico na Amazônia. In: LIMA, R.; FERNANDES, P.C. (org.). *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*. Belém: Secult, 2005.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. *A corte "celestial": 25 anos de arte e devoção*. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia, 2006.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal (coord.). *Museu de Arte Sacra – Universidade Federal da Bahia*. Salvador: Bigraf, 2008.



HUYSEN, A. *Em busca del futuro perdido*. Cultura y memoria em tempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

KUDIELKA, R. Arte do mundo ou Arte de todo o mundo? Do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 67, novembro de 2003, p. 131-142.

MAGALHÃES, A.G. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP. In: *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, nº1, vol.1, 2, p. 77-108.

MAIA, P. M. *O Museu de Arte-Sacra*. Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MALTA, M. Outras perspectivas e alguns avanços sobre a coleção Eugênio e Jerônimo Ferreira das Neves. In: CALVANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S.G. (orgs.). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015, p. 233-250.

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.

MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ: IMPACTOS DO PROJETO DE RESTAURO NA PRESERVAÇÃO. Filomena Mata Vianna Longo. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

NATAL, C.M. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. In: *Anais do Museu Paulista*, vol.24, nº2, São Paulo, maio-agosto de 2016.

PAIVA, D.S. de. No reino das cópias: a coleção do Instituto Ricardo Brennand ou sobre outra história da arte. In: *Anais eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS – História da Arte em Coleções*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, vol. 1, 2016, p. 32-46.



POINSOT, J. -M. A arte exposta: o advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

SANTOS, J.S. *Coleções, colecionismo e colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimação artística na produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, 2013.

SIQUEIRA, V.B. Coleção Castro Maya – estilo e instituição. In: *Anais 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007, p. 30-40.

TURAZZI, M.I. A coleção Geyer doada ao Museu Imperial. In: *Revista CPC*, São Paulo, vol.1, nº 2, maio/out. 2006, p. 47-79.

VIANA, H.N.. Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In: MONTENEGRO, A.T. et. al.(org.) *História, cultura e sentimento: outras histórias do Brasil*. Recife: Editora da UFPE; Cuiabá: Editora da UFMT, 2008, p. 377-396.