

Museu para o povo

José Valladares e a criação do Museu de Arte Popular do Recife

Museum for the people: José Valladares and the creation of the Recife Popular Art Museum /
Museo para el pueblo: José Valladares y la creación del Museo de Arte Popular de Recife

Emerson Dionisio Oliveira

Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do Departamento de Artes Visuais da UnB. Bolsista Produtividade CNPq, Brasil.
dionisio@unb.br

Rosana de Castro

Doutora em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, Brasil.
rosanadecastro@unb.br

RESUMO

O artigo trata do papel de José Valladares na constituição do primeiro Museu de Arte Popular do Recife, criado em 1955 e extinto em 1966. Enfatizamos as dimensões pedagógica e social, algo pouco usual num museu à época. As análises dos jornais do período, cruzadas com a fortuna crítica endereçada à produção artística e à história da educação em museus, resultaram em contribuições para o debate interseccional entre a história da arte, a mediação cultural e o pensamento museológico.

Palavras-chave: arte popular; museu de arte; educação em museus; José Valladares.

ABSTRACT

This paper deals with the role of José Valladares in the constitution of the first Museum of Popular Art of Recife, created in 1955 and extinguished in 1966. We emphasize the pedagogical and social dimensions, something unusual in a museum at the time. The analysis of the newspapers of the period crossed with the critical fortune addressed to artistic production and the history of education in museums resulted in contributions to the intersectional debate between art history, cultural mediation and museological thinking.

Keywords: popular art; art museum; education in museums; José Valladares.

RESUMEN

El artículo trata del papel de José Valladares en la constitución del primer Museo de Arte Popular de Recife, creado en 1955 y extinguido en 1966. Destacamos las dimensiones pedagógica y social, algo inusual en un museo de la época. El análisis de los periódicos de la época cruzado con la fortuna crítica dirigida a la producción artística y a la historia de la educación en los museos resultó en contribuciones al debate interseccional entre historia del arte, mediación cultural y pensamiento museológico.

Palabras clave: arte popular; museo de arte; educación en museos; José Valladares.

Não raro, a história de uma instituição, e dos sujeitos que a definiram, é mensurada pelos fracassos colhidos e pelas instabilidades que, em suma, terminam por proporcionar seu fim. Muitas instituições museológicas brasileiras podem ser utilizadas para compor esse quadro de tentativas e insucessos. Tomemos aqui a história do Museu de Arte Popular de Pernambuco, criado em 1955, em Recife, a partir das ambições do artista, escritor, colecionador e paisagista Abelardo Rodrigues, nome crucial para a compreensão da história da arte brasileira da segunda metade do século XX, particularmente pela perspectiva ex-cêntrica¹ do Nordeste do país.

Tradicionalmente, o nome de Rodrigues está associado à história de uma das coleções de arte mais notáveis do período. Ao longo de quarenta anos, o “agitador cultural”² reuniu obras do período colonial, do modernismo brasileiro, além de peças ditas da arte popular, sem incluir nessa contabilidade livros, documentos históricos e fotografias. Em boa medida, os méritos e a visibilidade sociais obtidos por Rodrigues, graças a sua coleção,³ eclipsaram seu papel como articulador e gestor de práticas museais. Como organizador direto ou indireto de exposições e acervos, sua atuação atravessou a história da criação dos Museus de Arte Sacra (Maspe)⁴ e de Arte Contemporânea (Macpe), ambos em Olinda; do Museu de Arte Popular (Mappe), em Recife; e do Museu Arte Popular de Caruaru (Mapc), todos em Pernambuco. Nesse tocante, sem dúvida, a história do Mappe é a mais dramática e, provavelmente, aquela na qual seu envolvimento pessoal lhe rendeu deferências e frustrações políticas.

1 Tomamos de empréstimo o termo cunhado por Aracy Amaral no texto *Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro?*, de 1990, para caracterizar centros “regionais” de cultura e arte que se desenvolveram com mais autonomia do eixo Rio-São Paulo, a partir dos anos de 1950. Segundo a autora, com maior ênfase após a criação de Brasília, “cada um desses centros possui seus artistas locais, galerias, críticos, e um mercado relativamente ativo” (Amaral, 2006, p. 91).

2 O termo é anacrônico e não foi encontrado nas centenas de menções feitas a Rodrigues nos jornais consultados entre 1947 e 1971, ano de sua morte (*Diário de Pernambuco*, *Diário de Notícias*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil*). Optamos por utilizá-lo como um termo síntese das diferentes práticas que Rodrigues assumiu em sua vida profissional, quase sempre vinculadas à educação e à cultura.

3 Não trataremos da coleção neste artigo, mas é preciso lembrar que, após a morte de Rodrigues, parte dela foi disputada pelos estados de Pernambuco e Bahia, sendo este último o vencedor do embate jurídico resolvido pelo Supremo Tribunal Federal em 1975, resultando na criação, quatro anos depois, do Museu Abelardo Rodrigues, no Solar do Ferrão, construção civil do Centro Histórico de Salvador. Além do Museu Abelardo Rodrigues, há obras no Museu de Arte Contemporânea em Olinda, no Museu do Barro de Caruaru e no Museu do Homem do Nordeste (Oliveira, 2017).

4 O Maspe só foi inaugurado em 1977, depois do desaparecimento do colecionador. Contudo, os debates sobre sua criação ganham força com a exposição da coleção de arte colonial e popular de Rodrigues em 1954 e atravessam as décadas seguintes, inclusive no momento de sua morte, quando se conjectura sobre o futuro da coleção (Oliveira, 2018). Rodrigues também se envolveu com atividades do Museu de Arte Sacra de Goiana. Ver *Diário de Pernambuco*, “Do Museu”, 24 de fevereiro de 1959.

O que segue, neste artigo, é uma reflexão sobre uma característica negligenciada na formação do primeiro acervo do Mappe: a dimensão pedagógica e social do museu, numa perspectiva pouco usual para o período. Decerto, muitas das informações sobre o primeiro museu – aberto por pouco mais de um ano e definitivamente extinto em 1966 – são hoje bem conhecidas, mas podem não ter sido inteiramente compreendidas as suas implicações para o debate sobre a rememoração, os esquecimentos e as representações no campo interseccional entre a história da arte, a mediação cultural e o pensamento museológico. Nossa ambição é entrecruzar as investigações junto aos jornais do período, com franca ênfase ao papel de José Valladares, utilizando a fortuna crítica devotada à produção artística e à história da educação em museus produzidas por outros pesquisadores.

De imediato, desejamos extrair a lição de alguns fatos que esclarecem o contexto de formação desse museu. Eles têm o mérito, que não é pouco, de apresentar as ambiguidades que cercam a circulação da produção dita popular a partir da criação de uma instituição dedicada a (re)apresentar a arte do povo para o próprio povo.

O primeiro fato advém do interesse de Rodrigues na constituição de um acervo de arte popular, pontualmente nordestina. Para além da subjetividade do colecionador, tal interesse tinha suas raízes no “movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923” (Frota, 1986, p. 11), de forte apelo às manifestações culturais locais e tradicionais, e, sobretudo, no empenho da família Rodrigues pela difusão da produção de cerâmica figurativa, sendo responsável pela divulgação da obra de Vitalino Pereira dos Santos. É preciso lembrar que, com a atuação de Augusto Rodrigues na organização da 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 Vitalino, um símbolo da institucionalização⁵ da criação popular, ao lado do pintor carioca Heitor dos Prazeres, artista premiado na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e de José Antônio da Silva, pintor que participou da 26ª Bienal de Veneza, em 1952. Todos eles estão representados na coleção de Abelardo Rodrigues.⁶

5 “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” (Mascelani, 2002, p. 14).

6 Neste aspecto, a coleção de Rodrigues compartilhava com outras, igualmente reconhecidas, de Lina Bo Bardi, João Maurício Pinho, Emanuel Araújo e Gianzia Imazio, um gosto pela interseção de três círculos: a arte de matriz popular, a arte modernista pós-1920 e a arte colonial estendida para meados do século XIX e com sabores neoclássicos, como bem advoga Luiz Freire (2006, p. 44).

Assim sendo, o interesse de Abelardo era francamente impactado pela atuação de seu irmão Augusto, dentro de um amplo processo de compreensão da criação popular, no qual se destacaram a militância intelectual crítica e a predominância do discurso erudito, num complexo jogo de representações que subordinava a cultura popular às categorizações, aos jogos do incipiente mercado de arte e às disputas com outras áreas de conhecimento, como a etnologia e o folclore. 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 – nas incipientes indústrias fonográficas e na difusão radiofônica –, do surgimento das primeiras políticas voltadas para o patrimônio nacional e do fortalecimento das campanhas folcloristas, bem como do nascimento do turismo profissional.

O segundo fato pertence à economia da doação, fartamente difundida na prática de constituição dos acervos públicos de arte no Brasil. O acervo fundante do Mape contou com a doação de obras do próprio colecionador,⁷ das prefeituras de Garanhuns e Caruaru, e da pouco notada doação da Escolinha de Arte do Recife de noventa peças – cinquenta esculturas de Severino de Tracunhaém, trinta xilogravuras e dez outras esculturas de madeira e barro.⁸ A escolinha da capital pernambucana havia sido criada dois anos antes pelas mãos de Noemia Varela e Ulisses Pernambucano. Os irmãos Rodrigues – Augusto e Abelardo – estiveram implicados na criação, na gestão e na visibilidade da escolinha, o que explica a doação ao Mape.⁹ Todavia, a qualidade da doação revela a extensão do programa cultural de difusão da produção da arte e da cultura local, consolidada nas décadas anteriores, pois não se tratava da doação de itens do acervo de trabalhos infantis, fartamente preconizado pelos criadores das escolinhas, bem como por intelectuais que as antecederam (Fusari; Ferraz, 2010).

O terceiro fato que queremos destacar é a realização da exposição comemorativa do Tricentenário da Restauração Pernambucana, constituída com obras da coleção de Abelardo, em 1954. Os jornais e o catálogo da mostra chamaram-na de Exposição de Escultura Religiosa e enalteceram a presença da produção artística

7 Em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, publicada em 6 de abril de 1954, sob o título “Existe em Pernambuco um artista popular mais fabuloso que Vitalino”, Rodrigues esclarece que se interessou em colecionar arte popular entre 1948 e 1949.

8 Ver *Diário de Pernambuco*, “Dentro de 15 dias, a inauguração do Museu de Arte Popular”, 12 de janeiro de 1955, Recife. Vale lembrar que as doações realizadas por Roberto Rosa Borges e Benício Whathey Dias também compuseram o núcleo matricial do acervo do museu (Viana, 2002, p. 152).

9 Também participaram da articulação da escolinha em Recife os educadores Anita Pais Barreto, José Carlos Cavalcanti Borges e o secretário de Educação e Cultura, o também educador Gilberto Osório de Andrade. Abelardo Rodrigues foi o primeiro presidente da escolinha. Ver *Diário de Pernambuco*, “Fundou-se ontem no Recife uma escola de arte para crianças”, 7 de março de 1953, Recife.

colonial com forte defesa da escola pernambucana de talha e policromia, escola essa que reivindicava seu lugar no panteão da produção brasileira do período, como escreveu Robert C. Smith, personagem que retomaremos mais adiante, para o evento:

Esta exposição, primeira do gênero, traça a arte escultórica das igrejas, das capelas, e dos oratórios brasileiros. Constitui uma fonte de deleites, verdadeira, digna dos antigos fastos pernambucanos e que abre, largamente, para nós, as portas do belo mundo dos santeiros de antanho. (Comissão Organizadora e Executiva do Tricentenário da Restauração Pernambucana, 1954, p. 10)

Assim, oscilando entre um discurso laudatório, a partir do regional, e uma inscrição na história da arte brasileira, a mostra foi o primeiro grande teste para a coleção de Abelardo Rodrigues e, de certo modo, para o colecionismo privado naqueles primeiros anos de um mercado de arte embrionário.¹⁰ O que nos interessa deste evento, além da presença de esculturas figurativas de Severino de Tracunhaém e de ex-votos contemporâneos, ao lado das duzentas obras do período colonial listadas no catálogo, é o papel de José Valladares, então diretor do Museu de Arte da Bahia, na organização, na sistematização das informações – o que se confunde na época com a autenticação das obras – e no desenho expositivo. Essa personagem é crucial para compreendermos melhor como Abelardo Rodrigues construiu as premissas necessárias para a abertura do Mappe, um ano depois.

Conservador de museu

É difícil precisar quando José Valladares e Abelardo Rodrigues começam a trabalhar ou a colaborar juntos. É fato que Valladares foi convidado a auxiliar Rodrigues na organização da Exposição de Escultura Religiosa, no Teatro Santa Isabel.¹¹ Além de atuar no que hoje chamariamos de expografia, Valladares ajudou na classificação de muitas peças da coleção. O envolvimento do intelectual¹² na mostra de 1954 se ampliou para a constituição do Museu de Arte Popular de Pernambuco, no ano seguinte:

10 A ideia de teste proposta neste texto está vinculada às desconfiças que rondavam – e ainda rondam – o colecionamento privado do período, desde a autenticidade das peças até a legitimidade dos procedimentos de sua aquisição. A documentação sobre esses dois aspectos é demasiadamente escassa e, em muitos casos, inexistente. Sobre o assunto, ver Santos (2013).

11 Entre os dois protagonistas deste texto é preciso indicar a presença do jovem Aloísio Magalhães, figura importante na execução e na gestão dos projetos do Mappe (Viana, 2002, p. 108).

12 Vale lembrar que Valladares frequentemente se apresentava como “conservador” de museu, “homem de museu” (Cervolo; Santos, 2007, p. 215).

Pela segunda vez, no curto espaço de seis meses, quis a bondade dalguns amigos do Recife que eu voltasse a esta cidade que tanto admiro, para emprestar minha modesta experiência de conservador de museu a uma iniciativa da mais alta significação cultural. (Valladares, 1957, p. 59)

Sabemos que o diretor do Museu de Arte da Bahia contribuiu ativamente para a constituição do museu, ofertando apoio técnico para a organização dos fichários e a classificação do acervo. Além disso, contribuiu com doações e coleta de peças para a recém-criada instituição, como explicita na correspondência a Rodrigues, em 5 de dezembro de 1955, momento em que reclamava da dificuldade de encontrar uma imagem de Iemanjá para a coleção do Mappe e dos altos preços pagos por elas.¹³

Decerto, o tempo em que conviveram juntos na constituição da mostra de 1954 e na formação de um museu influenciou o modo como Rodrigues começou a compreender o papel da instituição museológica: de um espaço devotado a preservar a “verdadeira” cultura nordestina para um museu aberto para o povo e dedicado à instrução. É possível especular o quanto o pensamento museológico e pedagógico de Valladares impactou não apenas o museu, mas, sobretudo, o modo como o colecionador pernambucano defendeu a sustentação de tal instituição, atribuindo-lhe um sentido primordial, o de ensinar a população urbana e os turistas que vinham ao Recife sobre a criação popular local e a dos estados avizinados.

Para compreender o papel de Valladares nas decisões e nas ações políticas de Rodrigues, precisaremos localizá-lo no cenário cultural e, mais precisamente, salientar sua defesa da educação museológica e suas implicações para o acesso e a compreensão da produção artística daquele momento.

Certos elementos biográficos¹⁴ respondem a algumas dúvidas de partida. Formado em direito, dedicou-se à crítica de arte e à literatura desde os anos de 1930. Tornou-se, em 1939, diretor do Museu do Estado da Bahia, momento em

13 “Recebi seu telegrama de 22 no dia 25. No dia 27, domingo, fui ao Carioca, mas ele não estava. Depois foram os trabalhos de inauguração do Salão Bahiano, no dia 1, que me tomaram totalmente o tempo. Somente hoje tive tempo de ir até os Rendezeiros do Bonfim, e a resposta a sua indagação é a seguinte. Iguais à que você comprou Carioca não tem mais nenhuma Iemanjá. A mercadoria é esta: duas Iemanjás do tipo que você comprou, porém feitas agora, imitação, em jacarandá, enceradas, que ele vende a CR\$ 1.000,00 cada. Não gosto destas peças. Ele tem, porém, uma Iemanjá realmente de arte popular, mas com a cauda serpeante, pela qual pede CR\$ 500,00. Acho interessante. Prometi ao Carioca dar uma resposta dentro de uns sete dias. Ele anda cada dia mais importante, com a freguesia cada vez mais endinheirada, sulistas, sobretudo (C.P.A.R., 05.12.1955)” (Valladares apud Viana, 2002, p. 119-120).

14 “Dentre as atividades que José Valladares desenvolveu, citamos a de crítico de arte, professor de estética na Faculdade de Filosofia da Bahia, organizador de salões de arte na cidade de Salvador, incentivador de uma geração de jovens artistas baianos ou radicados na Bahia e colaborador do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Foi, também, o primeiro representante brasileiro na comissão editorial da revista *Museum* da Unesco (1948)” (Ceravolo, 2012, p. 769).

que se interessou pela reflexão sobre as práticas museais. Em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial, graças a uma bolsa da Fundação Rockefeller, cursou História da Arte na Universidade de Nova Iorque, além de estagiar no Brooklyn Museum, instituição fundada em 1897 e pioneira na participação comunitária e na educação pública em arte, em Nova Iorque.

Por indicação da Fundação Rockefeller, Valladares foi orientado pelo historiador da arte e da arquitetura Robert Chester Smith, que naquele momento estava associado à Biblioteca do Congresso, na capital estadunidense. Especialista na produção artística brasileira e portuguesa, especialmente dos chamados períodos barroco e rococó, Smith ainda não era o célebre historiador que se tornaria nas décadas posteriores, mas já se articulava dentro de uma rede de relações estabelecidas com intelectuais latino-americanos e europeus. Sua primeira visita ao Brasil deu-se em meados de 1937, justamente no momento em que o Sphan iniciava sua trajetória institucional e o patrimônio edificado do período colonial passava por uma revalorização (Reis Filho, 2012, p. 16). Lembremos que Smith foi o autor do texto de apresentação da exposição com a coleção de Abelardo Rodrigues, em 1954.¹⁵

No retorno a Salvador, em 1944, Valladares permaneceu à frente do Museu do Estado, agora como professor de Estética na Faculdade de Filosofia da Universidade de Bahia. Neste período, escreveu *Museus para o povo*, livro que publicou em 1946. Inspirada na experiência estadunidense,¹⁶ a publicação é considerada pioneira no debate sobre a democratização das instituições museológicas no Brasil.

A partir de *Museus para o povo*, a motivação central para o engajamento de Valladares estava baseada na premissa de que toda a “suntuosidade, riqueza e competência” dos museus estadunidenses estava colocada a “serviço da educação do povo”, motivo que legitimava os altos gastos realizados por aquelas instituições. Em sua perspectiva, o museu devotado à educação do povo não era um resultado casual e indireto da existência daquelas instituições, mas, antes, o

15 Excede ao escopo deste artigo definir o quanto de seu pensamento foi assimilado pelas pesquisas e práticas museológicas e historiográficas de Rodrigues e Valladares. Mas não é difícil especular que sua constante presença em Salvador e Recife nas décadas de 1940 e 1950 certamente atravessou o modo como ambos podem ter tratado a produção artística popular e colonial. Após a morte de Valladares, Smith publicou um texto sobre o brasileiro na *The Hispanic American Historical Review* (Ceravolo, 2011).

16 Os oito meses de curso, visitas e estágio nos Estados Unidos foram importantes. Juntam-se a eles passagens por instituições museológicas no México, Panamá, Peru e Brasil (Rio de Janeiro, Petrópolis e São Paulo). Suely Ceravolo (2012, p. 772), especialista incontornável do pensamento museológico de Valladares, lembra-nos que, na época do lançamento do livro, a perspectiva estadunidense já era conhecida no Brasil, incluindo a monografia *A extensão cultural nos museus*, publicada por Edgar Süsskind de Mendonça, no mesmo ano de 1946.

esforço consciente e orientado no sentido de atrair o público e, uma vez com o público dentro das galerias, proporcionar entretenimentos que o prendam, ao lado das informações que se vão acrescentar à soma de conhecimentos com que transpôs as portas da instituição. (Valladares, 2010, p. 23)

Para Valladares, essa “missão” museológica redefiniu o papel dos museus como centros de aprendizagem e divulgação cultural. É efetivo notar que muitas reportagens e algumas entrevistas publicadas de Abelardo sobre a manutenção do Mappe estavam associadas ao seu papel pedagógico junto ao “povo” e, por conseguinte, à preservação da arte do mesmo “povo”.¹⁷

Esse movimento tautológico é perceptível no modo como Valladares debate a legitimidade dos gastos onerosos realizados pelos museus “americanos”. O intelectual baiano alerta que, na ânsia de busca por financiamento, os museus estadunidenses enfatizavam seus serviços educacionais em detrimento de outras funções, mas que, segundo seu julgamento, o prejuízo era menor diante dos benefícios, e mais: “Mostrar como o propósito educacional vai influenciar toda a estrutura do museu, desde as partes de caráter permanente, como seja o edifício, até as que se podem mudar com relativa facilidade, como as etiquetas” (Valladares, 2010, p. 29-30). Sem dúvida, quando aponta a finalidade da educação museológica, esta estava delineada pela manutenção de um sentido de Estado e de identidade “americana”, muito circunscrita ao nacionalismo em voga durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Filiado às experiências de difusão cultural de John Cotton Dana, Valladares lembra que os museus não poderiam contentar-se em construir amplas coleções, e que mesmo estas não eram atrativas diante das distrações do mundo moderno, pois os museus “tinham deixado de ser os únicos lugares onde era possível ver de perto objetos procedentes de regiões distantes... de costumes exóticos... peças preciosas” (Valladares, 2010, p. 26). Ele conhecia o conjunto de ações e mediações capazes de entreter e educar – conceitos raramente dissociados em

17 Alguns exemplos: “200 obras-primas da arte religiosa do Nordeste”, *Diário de Pernambuco*, 3 de agosto de 1954 (M. Alcantara); *Diário de Pernambuco*, “O museu de Dois-Irmãos”, 29 de janeiro de 1955; *Diário de Pernambuco*, “Pernambuco está conservando as melhores coleções de arte popular do Nordeste”, 2 de setembro de 1955; *Diário de Pernambuco*, “Vetado pelo gen. Cordeiro o projeto que cria o Museu de Arte Popular”, 5 de fevereiro de 1956; *Diário de Pernambuco*, “Abelardo Rodrigues lança um programa de exposições de arte popular, no Recife”, 12 de outubro de 1956; *Diário de Pernambuco*, “O Museu de Arte Popular”, 7 de maio de 1957; *Diário de Pernambuco*, “Transferência da Agricultura para a Educação”, 3 de julho de 1957; *Última Hora*, “Coleção de Abelardo pode ser vista a qualquer hora”, 3 de fevereiro de 1963; *Diário de Pernambuco*, “Arte popular”, 24 de agosto de 1965; *Diário de Pernambuco*, “Museus”, seção Coisas da Cidade, 8 de fevereiro de 1966; *Diário de Pernambuco*, “Pertence agora ao Instituto Joaquim Nabuco o Museu de Arte Popular de Dois Irmãos”, 15 de março de 1966.

sua apreciação – o público do museu, especialmente os adultos, como serviço de guias aos visitantes, conferências realizadas por especialistas, cursos de curta e média duração, conversas mais informais entre público e especialistas (*gallery conversation*), além de outras atividades que anteciparam muitas das ações corriqueiras em instituições brasileiras décadas depois, principalmente nos museus de arte: “Seja a título de arte, seja a título de entretenimento, em grande número de museus americanos se poderá ouvir um bom concerto de música, bem como assistir a um bom filme ou a um espetáculo de bailado. Não estarão os museus exagerando-se?” (Valladares, 2010, p. 38).

Os objetos [não] falam por si mesmos

Valladares dedicou boa parte do livro *Museus para o povo* para apresentar suas ideias de como o museu deveria ser “arrumado” para os visitantes e, também, para os especialistas: “É preciso, sempre, ter em mente que uma arrumação atraente e criteriosa é o melhor ponto de partida para o trabalho educacional” (Valladares, 2010, p. 115). Justamente nesse tocante, o autor parece ter sido crucial para a primeira formação do Mappe, pois suas ideias ajudaram a configurar o primeiro desenho expográfico do museu, concentrando-se não apenas na disposição das peças em vitrinas e armários, mas, sobretudo, na apresentação de informações essenciais sobre as peças e os artistas a elas vinculados. Isso pode ser verificado em uma breve reportagem do *Diário de Pernambuco*,¹⁸ cujo teor salienta que o museu “contará com ‘plaquetes’” sobre os artistas populares. A primeira “plaquete” foi sobre o Mestre Vitalino, escrita por Renê Ribeiro. O jornal indicava, ainda, que Rodrigues convidaria também o escritor e dramaturgo Hermilo Borba Filho para a confecção das etiquetas com informações de outros artistas, por acreditar que o povo do Recife mal os conhecia.¹⁹ Afinal, para Valladares, as obras não “falam por si”:

Há muita gente que olha com certo desdém para esse cuidado na exibição das coleções. Os objetos falam por si mesmos – é o que se ouve com frequência. Mas não pode haver engano mais prejudicial para o comum dos visitantes. A não ser para especialistas, os objetos nunca falam satisfatoriamente. Faz-se mister que alguém se

18 *Diário de Pernambuco*, “Pernambuco está conservando as melhores coleções de arte popular do Nordeste”, 2 de setembro de 1955.

19 Valladares (2010, p. 131) enfatizou que as “etiquetas respondem pela seriedade de um museu”, e defendeu que as informações – etiquetas, letreiros, catálogos etc. – deveriam ser redigidas cuidadosamente e com clareza, além de simplesmente “dizer a verdade”, pois “a demasia de informações pode acarretar, para os propósitos educacionais do museu, tantos prejuízos quanto sua escassez ou falta de exatidão”.

encarregue de falar por eles e essa tarefa compreende desde o modo que a peça está exibida até a informação contida nas etiquetas, nos catálogos... até a palavra do guia afável que disserta sobre a significação do conteúdo das galerias. (Valladares, 1946 apud Ceravolo; Santos, 2007, p. 209-210)²⁰

Faria (2017, p. 180) pontua que as publicações dedicadas à divulgação dos acervos nas décadas de 1930 e 1940, produzidas por profissionais de museus brasileiros, enfatizavam a “arrumação do museu”, e completa: “Atividade que envolve a primeira tomada de decisão: o que mostrar ao público?”. Nesses escritos, a pesquisadora identificou novas técnicas de montagem das salas expositivas e apresentação dos objetos, especialmente alinhadas ao Método do Duplo-Museu: “Esse era um método sugerido para concentrar o impacto visual sobre o visível e para estabelecer estratégias de narrativa para o público”. Valladares foi um dos especialistas que defendeu o método de um museu duplo, que dissocia as estratégias visuais que atendiam ao público geral – o povo – de um lado; e os especialistas – pesquisador científico – de outro, segmentando os objetos para fins de estudo, exibição e serviço educacional:

O ponto de vista humano, por sua vez, pede:

1. A divisão das coleções em duas partes – uma para o público em geral e outra somente para estudiosos.
2. Que as coleções de estudo sejam tão compreensivas quanto possível e arrumadas de sorte a facilitar pesquisas e comparações.
3. Que as galerias públicas satisfaçam as seguintes condições: a) o visitante somente verá um número limitado de objetos; b) todo objeto será exposto em ambiente correlato; c) cada objeto atrairá a atenção do visitante; d) despertará seu interesse; e) ele não se fatigará com a monotonia da arrumação. (Valladares, 2010, p. 64)

Dentro das prerrogativas do *Museum Movement*,²¹ Ceravolo (2012, p. 772) assinala que autores como Valladares, Edgar Süsskind de Mendonça e Mário Barata pontuavam, guardadas as diferenças ideológicas, que os museus “poderiam melhorar os homens, formar seu gosto artístico e sua cultura, aperfeiçoar a vida interior das novas gerações. [...] Museus eram, portanto, interessantes peças no tabuleiro político”.

²⁰ Originalmente publicado no jornal *A Tarde*, em 15 de janeiro de 1946, sob o título de “Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro”.

²¹ Movimento iniciado no século XX nos Estados Unidos, foi identificado como a mudança da missão das instituições museológicas que se voltavam para a educação popular e, por conseguinte, para a educação da nação.

As preocupações de Valladares com a educação alinhavam-se com a de outros estudiosos, e antecipariam as discussões tramadas no âmbito do Conselho Internacional de Museus (Icom), fundado em 1946 e que, já em 1950, trataria da educação em museus em sua segunda conferência. Esse tema seria trabalhado em dois seminários internacionais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), realizados nos Estados Unidos, em 1952, e na Grécia, em 1954, sob o título comum "Sobre o papel dos museus na Educação". O tema foi debatido no Brasil durante o Seminário Latino-Americano de Museus do Icom/Unesco, em 1958, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), sob o título "A função educadora dos museus". Além de destacar o pioneirismo de Gustavo Barroso, José Valladares e Nair Moraes de Carvalho, Paulo Knauss chama a atenção para o fato de que a educação é um tema crucial para a consolidação dos museus na pauta "global" da Unesco nos anos 1950.²² Não por coincidência, Knauss (2011) lembra-nos de dois livros importantes publicados no mesmo ano do seminário no MAM Rio: *Recursos educativos dos museus brasileiros*, de Guy de Hollanda, e *Museu e educação*, de Florisvaldo dos Santos Trigueiros.

Nesse tocante, tanto Valladares quanto Abelardo Rodrigues tinham consciência da operação política na qual estava inserido o museu recifense. Ao mesmo tempo em que o profissionalismo exigido para gerir tais operações era necessário, aplicando, assim, novas ferramentas de educação, quando se tratava da arte era preciso também fruir de forma desinteressada. Neste sentido, o museu seria "o lugar de ensinamentos gratuitos", e, entre a fruição e a educação, segundo ele, caberia ao museu de arte "orientar o gosto artístico do país" (Ceravolo; Santos, 2007, p. 207).

Patrimônio intrinsecamente educativo

Até o momento, não temos acesso a qualquer documento que detalhe a assessoria técnica de Valladares e sua equipe na "arrumação" do Mappe. O que possuímos são os diferentes trechos de jornais e o texto que o intelectual escreveu sobre o museu. Nesse último, publicado originalmente em 6 de fevereiro de 1956, no jornal *A tarde*, lemos:

22 "Ainda que a década de 1950 seja apontada como uma época de reflexão sobre as relações entre museus e educação, é preciso não deixar de levar em conta que essa relação já vinha sendo afirmada. Ao contrário dos antigos museus científicos, que no Brasil foram criados no século XIX e fundamentalmente voltados para a pesquisa qualificada e profissional, a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, já apontava para um modelo diferenciado, aberto para o público e voltado para a educação, em sentido amplo. O Museu Mariano Procópio, na cidade de Juiz de Fora, vai ser outro exemplo nessa mesma linha. Nesse caso, a educação fez diferença" (Knauss, 2011, p. 586).

Adaptaram uma escola primária em desuso, reuniram as doações necessárias, projetaram instalações modernas e graciosas, prepararam etiquetas explicativas, arrumaram as peças com gosto e receberam a visita de abertura do governador do Estado, Etelvino Lins Albuquerque, a 29 do mês passado. O prédio onde o museu se acha instalado é uma casa de quatro águas, com pórtico-alpendre de duas colunas, os aposentos distribuídos em simetria bilateral [...]. Nas instalações internas, porém, e respeitando o partido simétrico da planta, conseguiu o arquiteto Acácio Borzoi organizar um ambiente de proporções, cores e formas atualíssimas, que salientam a qualidade plástica das peças expostas. Com exceção do Museu de Arte de São Paulo, nada conheço que se compare como clareza de composição, luz ambiente e colorido. (Valladares, 1957, p. 60)²³

Não é difícil notar, no elogio às dinâmicas da educação museológica produzida por instituições estadunidenses, ecos das premissas do movimento escolanovista dos anos 1930.²⁴ Pereira (2010) lembra que tal movimento contribuiu francamente para o desenvolvimento de práticas pedagógicas nos museus, numa concepção de educação nesses espaços.²⁵ No que nos interessa aqui, o livro de Ariosto Espinheira, *Arte popular e educação*, publicado em 1938, embora ofereça condições de aproximação entre o sentido de popularização das coleções e exposições museológicas em ambientes urbanos – a cultura popular não podia ser contraditória com a modernização da sociedade brasileira – estava distante das práticas museais exercitadas por Valladares e Rodrigues, visto que, para Espinheira, a ideia de arte popular, digna de ser apresentada em sala de aula, deveria exprimir

23 Vale lembrar que, em 1956, o Museu de Arte de São Paulo ocupava a antiga sede no edifício dos Diários Associados, na rua 7 de Abril, número 230, no centro da cidade de São Paulo. “O espaço foi totalmente reformulado pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) para abrigar um museu de arte” (Masp, 2017, p.11).

24 A redefinição da finalidade da escola e as mudanças metodológicas operadas pelo movimento da Escola Nova estavam associadas à necessidade de uma escola atuante e preparada para responder às demandas da sociedade moderna e, na mesma lógica, agir sobre ela. Complexo, contraditório, liberal em seus fundamentos, mas com contribuições do positivismo e do marxismo, tal movimento também influenciou nos debates, mesmo que tardios, sobre a função pedagógica dos museus. Vania Maria Siqueira Alves (2016), em sua tese, nos mostra a fina linha entre os debates museológicos nos Estados Unidos (com o advento das exposições interescolares), para além do pensamento de Dewey, e a constituição de museus escolas, defendidos pelos escolanovistas.

25 A pesquisadora Marcelle Pereira (2010, p. 61) salienta que os museus foram “analisados por grande parte dos interessados em educação, especialmente os escolanovistas, ou de simpatizantes dos métodos da Pedagogia Nova: Fernando de Azevedo (*Reforma do ensino no Distrito Federal*, 1929; *Novos caminhos e novos fins*, 1931; *A cultura brasileira*, 1941), Jonathas Serrano (*Como se ensina história*, 1935), Everardo Backheuser (*A técnica da pedagogia moderna: teoria e prática da Escola Nova*, 1934), Francisco Venâncio Filho (*A educação e seu aparelhamento moderno*, 1941; o mesmo autor, em co-autoria com Serrano, *Cinema e educação*, 1930; *A função educadora dos museus*, 1939), Roquette-Pinto (*A história natural dos pequeninos*, 1925; *Seixos rolados*, 1927), Edgar Süsskind (*Ensino e cultura*, 1940; *A extensão cultural dos museus*, 1946)”.

o espírito coletivo de uma comunidade, em seus aspectos sociais, econômicos e raciais (Espinheira, 1938, p. 21). Assim, para o educador carioca, a condição subjetiva da produção deveria subordinar-se ao seu contexto coletivo, diferente do que era praticado no Mappe, preocupado em iluminar as individualidades criadoras dos artistas e artesãos locais – Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém, Vitalino Pereira dos Santos, Manoel Eudócio etc. –, dotando-os da distinção autoral própria das belas-artes.

Se a questão autoral e comunal dividia, a premissa política unia a prática do Mappe às proposições pragmáticas que focavam no visitante enquanto protagonista do processo museológico. Protagonismo, por certo, dividido com a aquisição e a preservação dos bens. Todavia, tais bens precisavam tornar-se parte da referência cultural do povo. Segundo o levantamento de Faria (2017, p. 259), para Valladares o povo era “a gente que faz a maioria de qualquer nação”, “de mentalidade muito simples”, “o homem médio”.

Dessa forma, segundo avaliação de Oliveira (2021, p. 112), o pensamento museológico de Valladares, que ajudou a constituir as bases do Mappe, baseava-se no princípio de que o “processo de interpretação do patrimônio é intrinsecamente educativo” e que o museu se orienta para seu público e não o contrário.

Se Valladares é uma figura discreta e coadjuvante no debate sobre a criação do museu em Recife, problema central de nosso artigo, não podemos deixar de lembrar o papel protagonista de Gilberto Freyre – além de Mauro Mota e René Ribeiro – na constituição do que era o popular em Pernambuco e em outras regiões do Nordeste: produção dedicada ao universo rural do sertanejo e do pescador, numa perspectiva doméstica na qual não eram computadas as produções urbanas nem operárias da época. Escrevendo sobre a produção popular no ano de criação do Mappe, a perspectiva freyriana fica patente:

Particularmente ligada, pelos motivos e pelo material de que se utiliza, à natureza regional em suas formas mais espontâneas. Pois quem diz arte popular diz em Pernambuco ou no Nordeste, boneca feita de sabugo de milho, santo feito de pau de cajá, cachimbo feito de barro: coisas feitas amorosamente, rústicamente, de árvore, de vegetal, de terra: arte em tudo regional; arte tão próxima da natureza que cheira mais a árvore, a planta, a terra que a atelier ou a fábrica.²⁶

26 Gilberto Freyre, *Diário de Pernambuco*, 29 de janeiro de 1955.

Valladares (1957, p. 61) evoca Freyre para defender que um museu não pode ser um lugar para expor “curiosidades”, nem um lugar para turistas em busca do exótico. Nesse tocante, Valladares condenava a utilização meramente turística da instituição museológica, denominando-a como “impatriótica”:

Sinceramente, quando um país se preocupa muito em ser ponto de turismo é que “alguma coisa está podre no reino da Dinamarca”. [...] Não foi por certo pensando em turistas que os artistas populares ou eruditos de uma região criaram as obras-primas que atraem curiosos dos confins da Terra. Quando o turista começa a ser levado em conta, geralmente a produção baixa de qualidade. Foi o que aconteceu no México em relação às artes populares, e acontecerá em qualquer lugar onde um gosto estrangeiro venha a exercer influência na economia dos artistas. (Valladares, 2010, p. 54)²⁷

O que de pior poderia ocorrer, seria transformar a cultura popular em “turisticamente interessante”. Para ele, as informações presentes na exposição deveriam construir explicações responsáveis pela “significação cultural” dos bens mostrados. Para tanto, um acervo deveria transcender ao local e ao seu interesse pela apresentação do exótico. Assim, os bens oriundos da variedade de uma coleção exprimiriam o potencial educativo de um museu, pois, “havendo um limite muito severo no mapa de suas coleções, fica ele [museu] sem margem para ensinar muitas coisas importantes”; ou seja, o próprio crescimento do acervo do museu estava atrelado a sua condição educativa.

Algumas considerações

A primeira exposição do Mappe deu-se com forte presença da cerâmica figurativa. Embora elogie abertamente tal produção, especialmente por sua “pureza plástica”, “associada a uma intensa verdade do assunto” e seu “colorido irreal”, podemos especular o quanto Valladares (2010, p. 53-54) evocava a necessidade de ampliação da coleção. Em *Museus para o povo*, o conservador foi taxativo ao criticar a vocação regional/local dos museus brasileiros. Em franca comparação

27 Nesse momento, Valladares alude ao artigo de Herman Lima “sobre a distribuição de museus regionais no Brasil, destinados à preservação e estímulo das artes populares”. LIMA, H. *Museus regionais, Cultura Política*, 1944, n. 47, p. 75-82; n. 49, p. 98-112. A primeira parte do artigo é dedicada aos museus escandinavos, cujo teor oscila entre a apresentação do regional pelas particularidades nativas de cada região. Na segunda parte, publicada em 1945, lemos: “Em estudo anterior, dedicado aos museus regionais da Escandinávia [...], tive ocasião de referir-me ao sugestivo plano para a organização de museus de artes populares em nosso país, apresentado à 6ª Conferência Nacional de Educação em Fortaleza, em 1944, pelo ilustre professor Nóbrega da Cunha, então à frente do Departamento de Educação do Estado do Rio”.

com as instituições estadunidenses, ele expõe o “parcialismo” dos acervos como o maior mal da falta de poder aquisitivo dos congêneres nacionais.

Assim, um museu organizado exclusivamente pela chave do local estaria condenado a ser um espaço restrito a especialistas ou território de turistas em busca do exótico ofertado pela instituição. E acrescenta: “Na verdade, não é possível pensar em atividade educacional em larga escala, apenas contando, para isso, com material da região. Ficam faltando elementos de comparação, da mesma forma que objetos de técnica e significação inexistentes na produção do lugar” (Valladares, 2010, p. 55).

O localismo²⁸ e o exotismo de uma coleção foram “inimigos” proclamados por Valladares nos anos em que militou a favor da educação em museus. Estranhamente, para manter-se dentro das pautas políticas nos anos de 1950 e 1960, Abelardo Rodrigues apelou para o caráter turístico do museu instalado no Horto de Dois Irmãos. Guardada essa diferença entre os dois, Rodrigues associou-se ao modelo estadunidense de museu ao sempre evocar o caráter formativo e educativo do acervo da instituição, e ressaltar sua capacidade catalizadora para promover novos estudos sobre a cultura vernacular. Nessa mesma direção, o museu buscava ser o guardião de certa “autenticidade” de tal cultura, proporcionando preços razoáveis para quem buscasse comprar as peças à venda. Educação, cultura e comércio não estavam dissociados no Mappe.

Ainda no texto que publica sobre o Mappe, Valladares (1957, p. 61) antevia o futuro do museu: “É muito difícil prever o futuro de um museu no Brasil. Estão numa excessiva dependência da simpatia individual daqueles a que estão subordinados. Muitas vezes, a uma fase de grande atividade e enriquecimento, sobrevém um período de hibernação”. A preocupação não poderia ter sido mais premonitória. O Mappe passou a década seguinte após sua abertura navegando entre os projetos de lei e os departamentos distintos do município e do estado, sem consolidar-se como um museu público dedicado à produção de artes visuais. Ao contrário de Rodrigues, Valladares não viveu tempo suficiente para ver o projeto do Museu de Arte Popular do Recife naufragar. Nem viveu tempo suficiente para assistir ao deslocamento do acervo remanescente para o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em 1966; ou à reinauguração da instituição, sob nova direção, com exposições sazonais até 1974 (Viana, 2002, p. 163-164).

Embora, como dissemos, possa ser escrita como uma história de fracasso, é preferível ver a trajetória do Mappe como um ponto de inflexão capaz de

28 Sobre o tema, vale ler o texto publicado em 14 de novembro de 1954, intitulado “Arte e turismo na Bahia” (1957, p. 119-122).

apresentar práticas museais operadas por duas vontades conjugadas – Rodrigues e Valladares – e dedicadas a interferir na produção, na circulação, na coleção e na gestão de bens artísticos e culturais naqueles anos de 1950 nas principais capitais do Nordeste brasileiro. A seu modo, tal experiência museológica também se inscreve na tentativa de compreender o museu como espaço de educação, capaz não apenas de traduzir o desejo político de instituir uma apreciação da arte a partir de uma referência regional, mas, sobretudo, de propor uma visão da arte e do gosto popular por meio de elites urbanas cada vez mais interessadas em seu potencial identitário.

Referências

- ALVES, Vânia Maria Siqueira. *Museus escolares no Brasil: de recurso de ensino ao patrimônio e à museologia*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e do Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016.
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. v. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.
- CERAVOLO, Suely Moraes. Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antonio do Prado Valladares. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 769-777, jun. 2012.
- CERAVOLO, Suely Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 189-246, jun. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142011000100007>. Acesso em: 16 nov. 2022.
- CERAVOLO, Suely Moares; SANTOS, Daisy. Apontamentos sobre José Antonio do Prado Valladares – “um homem de museu”. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, v. 20, n. 26, p. 195-221, jun. 2007.
- COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA DO TRICENTENÁRIO DA RESTAURAÇÃO PERNAMBUCANA. *Exposição comemorativa de escultura religiosa: coleção Abelardo Rodrigues*. [Catálogo]. Teatro Santa Isabel. Recife: Imprensa Oficial de Pernambuco, 1954.
- ESPINHEIRA, Ariosto. *Arte popular e educação*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1938.
- FARIA, Ana Carolina Gelmini. *Educar o museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958)*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- FREIRE, Luiz Alberto. *A corte “celestial”: 25 anos de arte e devoção*. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia, 2006.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mestre Vitalino*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1986.
- FUSARI, Maria Felisminda; FERRAZ, Maria Heloisa. *Arte na prática pedagógica*. São Paulo: Cortez, 2010.
- KNAUSS, Paulo. A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 581-597, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/XCjWQf5JrtfxNCF8tqwYvtf/?lang=pt>. Acesso em: 14 de jan. 2023.
- MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal; Mauad, 2002.
- MASP. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. A coleção Abelardo Rodrigues e os objetos religiosos como obras de arte em museus. In: MAGALDI, Monique Batista; CARVALHO, Clóvis. (org.). *Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar*.

- Brasília: Faculdade de Ciência da Informação, 2018, p. 83-98.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 7, p. 80-100, 2017.
- OLIVEIRA, Larissa Saldanha. *A perspectiva museológica e pedagógica de José Valladares no Museu do Estado da Bahia (1939-1959)*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. *Educação museal – Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Os tempos de Robert C. Smith. In: REIS FILHO, N. G. (org.). *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo*. Robert Chester Smith. Brasília: Iphan, 2012.
- SANTOS, Jacilene Souza. *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 (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- VALLADARES, José. *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*. 2. ed. Salvador: EPP, 2010.
- VALLADARES, José. *Artes maiores e menores: seleção de crônicas de arte (1951-1956)*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1957.
- VIANA, Hélder Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Recebido em 21/7/2023

Aprovado em 10/10/2023