

AS FRONTEIRAS DA ARTE EM QUESTÃO: UMA COLEÇÃO DE ARTE POPULAR NO MUSEU D. JOÃO VI¹

Carolina Rodrigues de Lima (UFRJ)

Palavras-chave: Arte Popular, academia, colecionismo

1. Introdução

A questão das fronteiras entre diferentes tipos de produções artísticas legitimadas pela história da arte traz à tona o sistema de dominação colonial intrínseco às instituições artísticas e acadêmicas, assim como a hierarquização dos saberes, que incide diretamente sobre as sujeitas e os sujeitos considerando os recortes de raça, classe e gênero. Esse artigo parte da investigação em andamento sobre a situação específica da recente incorporação de uma coleção de arte popular no museu da Escola de Belas Artes para analisar a construção dessa categoria artística, a partir do imaginário presente à época de seu colecionamento e nas questões expostas pelo próprio colecionador, considerando pontos levantados por uma pesquisa documental. Ao entender esse imaginário, propomos uma *presentificação* do contexto de uma coleção de arte popular em um museu acadêmico, abordando sua recepção e os impactos políticos, didáticos e institucionais ocasionados pelo ruído provocado na hegemonia presente no acervo desse museu.

O Museu D. João VI, enquanto museu universitário, está subordinado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além de seu acervo estar diretamente ligado à história dessa instituição, sua existência é justificada também pelas funções pedagógicas. De acordo com o estudo de Adriana Almeida, que tratou em sua tese de doutorado sobre os museus de arte universitários, esses museus possuem condição privilegiada por estarem inseridos em instituições produtoras de conhecimento, servindo como espaços de experiência e de formação. De acordo com a autora:

[...] as funções de um museu universitário estão ligadas à história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu. (Almeida, 2001, p. 27)

Essas questões são importantes para compreender a esfera na qual reside as discussões provocadas pela presença simultânea de um acervo entendido como erudito, ligado às

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020

tradições artísticas acadêmicas de matriz eurocêntrica e o acervo de arte popular, situado no extremo oposto, privilegiando sobretudo as produções artísticas e os saberes construídos fora da universidade.

2. Da Academia Imperial de Belas Artes à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro: o acervo do Museu D. João VI

O Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi criado em 1979. A instituição abriga um acervo que acompanha a Escola desde sua fundação em 1816, como Academia Imperial de Belas Artes, e que foi acrescido com a produção artística interna ou doações externas. Além da coleção de artes visuais, ainda é composto por um extenso arquivo que reúne livros de atas e documentação importante que revela a dinâmica interna ou a relação da EBA com outras instituições em sua trajetória. No interior do museu, há também uma biblioteca de obras raras constituída de mais de quatro mil exemplares como, por exemplo, o livro de Grandjean de Montigny sobre arquitetura toscana, escrito em 1815.

Em sua análise histórica da formação dos museus universitários, Almeida indica que a composição dos acervos pode acontecer de várias maneiras: “[...]pela aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo e pela combinação desses processos” (2001, p. 13), ressaltando que grande parte dessas coleções “[...] resultam de doações e heranças de ex-alunos, ex professores e/ou grandes benfeitores das universidades” (2001, p. 14). O acervo atual do Museu D. João VI se alinha ao que foi apontado pela pesquisadora, nos apresentando todas essas formas de aquisição.

O acervo de artes visuais do Museu era, originalmente, composto por duas coleções: a Coleção Didática e a Coleção Jeronymo Ferreira das Neves. Abrangendo a maior parte do acervo, a Coleção Didática é composta por obras ligadas às atividades pedagógicas da Escola de Belas Artes desde sua fundação, com modelos para cópias e os principais trabalhos de discentes e docentes da instituição. Essas obras correspondem ao sistema pedagógico acadêmico que, segundo a professora Sonia Gomes Pereira, “continha certamente um caráter teórico e ideológico, que manteve sempre sua adesão às diretrizes dominantes da tradição artística ocidental” (2008, p. 153). Esse sistema tinha a prática da cópia como principal método, sendo reproduzidas principalmente obras canônicas como

as da Antiguidade greco-romana ou dos grandes mestres do Renascimento, além de estudos da figura humana.

A Coleção Jeronymo Ferreira das Neves não é composta por produção interna da Escola, mas por uma doação particular, por parte da família do colecionador que nomeia essa parte do acervo, ocorrida em 1947. Há enorme variedade entre as peças, como pinturas, esculturas, gravuras, mobiliário, numismática, indumentária, prataria, porcelanas e livros raros, em sua maioria provenientes da Europa, incluindo peças datadas dos séculos XV e XVI.

3. A Coleção Renato Miguez de Arte Popular

A maior modificação do acervo desde a fundação do Museu D. João VI ocorre no dia 15 de fevereiro de 2012 com a chegada da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, nosso principal foco de investigação. Durante a gestão da professora Carla Dias, antropóloga e pesquisadora de arte popular, foi doada por Irene Miguez e Merisa Miguez, irmãs do colecionador, dez anos após seu falecimento. A coleção é formada por 1366 peças de diversas dimensões, materiais e origens, mas que em comum guardam a referência à arte popular. A maior parte desse acervo é composta por esculturas, mas também contém objetos variados e uma fotografia do Mestre Vitalino feita pelo colecionador. Apesar da marcante presença de cerâmica nordestina, é possível identificar peças de origem europeia, asiática, africana, indígena brasileira e de alguns países da América Latina.

A presença dessa coleção na Escola de Belas Artes traz à tona a discussão acerca das classificações que diferentes práticas artísticas podem ter, e de que forma essas categorias e conceitos são construídos. A partir das reflexões de Roger Chartier (1999, p. 17) a respeito dos objetivos de uma história cultural, entendemos que as representações do mundo social são construídas e, embora aspirem a uma universalidade, estão ligadas aos interesses dos grupos que as forjam. Sendo assim, podemos pensar o popular enquanto categoria de produção artística e de conhecimento ligada a um grupo social que não é específico, mas cuja construção simbólica parte da elaboração de um discurso sem neutralidade, em um projeto cultural estratégico para o poder político. É preciso, então, entender, a partir do acervo do Museu D. João VI, como se constroem essas representações do mundo social considerando a oposição das categorias erudito (que nesse caso está representado pela arte acadêmica e eurocêntrica) e popular.

Segundo Chartier, a cultura popular é uma categoria erudita, uma vez que é definida por um conceito que pretende delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas com esses termos pelos próprios atores. Serve, então, para circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita sob a ótica de intelectuais ocidentais. O autor apresenta dois modelos com que a cultura popular é descrita e interpretada pelas ciências sociais:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível ao da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. (1995, p. 179)

A tradição intelectual brasileira, assim como a europeia, se preocupa com a cultura popular no que se refere à associação com a identidade nacional. Mario de Andrade, como principal porta-voz do movimento modernista, se aproxima dos elementos populares, nesse momento entendidos como folclóricos, na busca dos traços constitutivos de uma brasilidade, de forma a entender a particularidade da identidade cultural do país, podendo assim, determinar seu lugar no cenário internacional (MORAES, 1990). De acordo com Luís Rodolfo Vilhena, embora praticamente não tenham sido, até então, citados pela historiografia, os folcloristas teriam participado intensamente desses esforços em sua busca dos traços culturais autênticos do Brasil. Porém, essa procura de um caráter e uma cultura brasileira “é definida como sendo fundamentalmente ideológica, exprimindo uma visão nacionalista simplificadora da realidade social, que perderia de vista sua dimensão conflitiva” (1997, p. 45-46).

Para entender como a Coleção Renato Miguez de Arte Popular chega ao acervo de um museu universitário, é importante perceber como esse campo de conhecimento é produzido e que agentes estão envolvidos em sua coleta; como, de acordo com a ótica de Chartier, “essa realidade social é construída, pensada, dada a ler”, considerando “o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (1999, p. 17).

4. O colecionador em questão: A trajetória de Renato Miguez

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

cultural, especificamente no ocidente, relaciona a cultura com um senso de propriedade. Sendo assim, podemos observar no ocidente, quer seja no âmbito privado ou coletivo, a construção de certa identidade que se constitui pelo ato de colecionar, de reunir posses em sistemas arbitrários de valor e significados. De acordo com essa discussão, “[...] a coleção e preservação de um domínio de identidade não pode ser natural ou inocente. Está ligada à política da nação, à lei restritiva, e aos códigos contestados do passado e do futuro.” (CLIFFORD, 1994, p. 71).

Embora esteja ligada a um projeto de valorização da produção das camadas populares e do fortalecimento da identidade nacional, a coleção é parte de um empreendimento individual. A antropóloga e museóloga Berta Ribeiro propõe considerar o colecionador, a época e a forma de colecionamento no estudo de uma coleção, ressaltando fatores como as práticas de aquisição institucional, as circunstâncias históricas, as conjunturas locais e as motivações e interesses (DIAS, 2005, p. 19). Dessa forma, analisar a trajetória do colecionador nos traz informações importantes sobre o campo de representações que se forma a partir da coleção, o trabalho intelectual envolvido e sua relação com a universidade.

Nascido na cidade de Maceió em 1929, Renato Braga de Miguez Garrido ingressa em 1948 no curso de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes, então vinculada à Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. É nessa instituição que constrói sua carreira profissional, sendo admitido como professor adjunto a partir de 1956 no curso de Escultura e lecionando até 1991, quando se aposenta como professor da disciplina de Folclore. Durante sua trajetória, também atua profissionalmente como escultor, recebendo diversas encomendas e participando de salões de arte.

Durante o longo processo de institucionalização do que se entendia por folclore e cultura popular, em um período que coincide com a maior atuação do colecionador em pesquisa e coleta das peças, as percepções sociais do povo brasileiro (direcionadas principalmente à classe pobre e trabalhadora) por parte de uma elite social e intelectual foram se consolidando. Segundo Guacira Waldeck, “[...] a atividade de estudiosos e artistas, assim como iniciativas institucionais no sentido de constituir o Folclore como campo de estudos envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos”. As identidades, considerando sobretudo origens geográficas e de classe, são criadas através de representações sociais que se expressam na materialidade dos objetos.

A formação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular acompanha as pesquisas do colecionador e é por elas motivada. Em entrevista², as irmãs de Renato Miguez, que ficaram responsáveis por todo o processo de guarda, proteção e doação da coleção após o falecimento do colecionador, relatam que ele costumava fazer viagens frequentes a algumas cidades do nordeste brasileiro hoje famosas por sua considerável produção de arte popular, como a região do Alto do Moura, em Pernambuco. Nesses locais, realiza pesquisas de campo que mais tarde dariam origem a algumas publicações. Segundo sua irmã, Merisa Miguez, faziam o trajeto de carro para essas cidades e voltavam com as bagagens repletas de esculturas em cerâmica.

A trajetória de Renato Miguez incluía também forte relação com o carnaval. O primeiro registro oficial de sua participação nos festejos cariocas se dá no dia 28 de fevereiro de 1954, quando participa da comissão julgadora do desfile das escolas de samba do Grupo I (COSTA, 2000, p. 227). A Galeria do Samba³ também indica sua participação como julgador de vestuário do desfile preliminar em 1961.

Sua primeira grande participação na organização de um desfile se dá em 1966. Um artigo escrito por Harry Laus, intitulado “Folclore no Carnaval”, para o Jornal do Brasil em 4 de março de 1966, apresenta Renato Miguez como um escultor estudioso do folclore brasileiro. A publicação apresenta o enredo sugerido pelo escultor à Escola de Samba São Clemente, fugindo dos temas históricos já muito explorados nos anos anteriores e fixando em aspectos da tradição popular. Responsável pelos desenhos e por supervisionar os trabalhos de construção de carros, figurinos e outros arranjos utilizados no desfile, o Miguez considera ser possível representar o folclore brasileiro em toda sua grandiosidade e riqueza de cores e formas, além da beleza dos ritmos e diversidade dos temas. Falando da ideia do enredo, comenta:

Admitimos a formação brasileira originada de três raças. Partindo do branco, o português, dele herdamos parte de nossas danças e indumentárias. Do índio, os donos da terra, herdamos as mais lindas lendas e os mais lindos contos. Dos negros africanos veio a ampliação e edificação de nossa música que mais adiante tomariam características puramente brasileiras, como é o caso do samba. Além disto nos trouxeram os negros uma variedade enorme de instrumentos que junto aos dos brancos apresentam essa variedade de sons que caracterizam nossa batucada. Por fim, ainda dos pretos, recebemos crendices e superstições que somadas às dos índios e brancos colocam nosso folclore como um dos mais punjantes do mundo.

² Entrevista semiestrutural a Merisa Miguez e Irene Miguez realizada por Carolina Rodrigues e Carla Dias, em sua residência, em 13 de julho de 2015.

³ Site que reúne informações documentais e esquematizadas sobre todas as escolas de samba. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/1961/julgadores/>. Acesso em 27 Mar. 2019.

O entendimento do povo e, conseqüentemente, da cultura brasileira como originária das três raças – negra/africana, indígena e branca/portuguesa – é um conceito difundido entre os intelectuais do século XIX que é retomado por Gilberto Freyre nos anos 30, caracterizando o homem brasileiro como sincrético, produto dessas três culturas distintas, constituído por esse elemento popular oriundo da miscigenação cultural (ORTIZ, 2012, p 128). Apesar de ser datado e problematizado nos tempos atuais, esse conceito nos fornece dicas dos ideais que guiaram o processo de formação da coleção. Ao observar a diversidade desse acervo, é possível perceber a preocupação de reunir esses três pilares da formação étnica brasileira. Entendendo essas peças como representações, podemos exemplificar com a presença de grandes esculturas em madeira de provável origem africana (Figura 1), as bonecas Karajá (Ritxoko) trazendo as culturas indígenas (Figura 2) e dos galos de Barcelos como um dos símbolos da cultura portuguesa, que podem ser observados no canto inferior direito da Figura 3.



Figura 1 - Escultura africana. Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Coleção Renato Miguez de Arte Popular.
Foto: Gabrielle Nascimento



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



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

Nos termos de Krzysztof Pomian, uma possível definição de coleção seria “conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar” (1984, p 55). Essa definição, segundo o autor, teria um caráter universal, sendo aplicada tanto em coleções particulares quanto em coleções pertencentes a instituições museológicas. Após o falecimento de Renato Miguez, em 2002, sua casa permaneceu fechada por quase dez anos, sendo apenas administrada por suas irmãs Merisa e Irene Miguez até que se iniciasse o processo de doação, conservando a disposição das peças como deixadas pelo colecionador. Através do acesso às imagens (Figura 3) da coleção cedidas pelas irmãs, é possível identificar em que medida as características descritas por Pomian podem orientar essa coleção enquanto mantida em âmbito privado.

Organizada em armários com portas de vidro e em prateleiras, com luminárias direcionadas para as peças, a coleção se coloca ao dispor do olhar do espectador, de forma similar à expografia que pode ser encontrada em museus etnográficos, mesmo estando armazenadas em ambiente privado. Essa organização, aparentemente tipológica, não é ingênua, mas fruto de uma intenção, a materialização de uma ordem particular que indica não somente o fascínio provocado por essas obras tanto em termos plásticos quanto em sua capacidade de representação, mas também o intenso trabalho de pesquisa a ela relacionado. Essa coleção se constitui também como uma biografia, uma prova material de toda uma trajetória de vida que, além de possibilitar a formação da coleção, também foi por ela motivada.

Renato Miguez é frequentemente identificado pela imprensa como estudioso do folclore. Também é comum se deparar com documentos que o associam à intensa rede de folcloristas, além do fato de ter sido o primeiro professor da disciplina de Folclore na Escola de Belas Artes. Como já exposto, o próprio folclore enquanto campo de estudos, é problematizável. A identificação do objeto “folclore”, como aponta Vilhena:

(...) é produto de uma classificação que, como todas as classificações, tem uma carga de arbitrariedade relativa e na qual um conjunto de manifestações culturais é incluído numa categoria que se pretende discreta, a dos “fatos folclóricos”. Os critérios pelos quais esse corte é realizado tem implicações não apenas “científicas”, mas também estéticas e de política cultural. Esse problema classificatório, portanto, não só é a base da delimitação do objeto, como também é uma das principais questões que devem ser problematizadas ao investigá-lo. Assim, o destino dessa categoria nativa, “folclore”, tem muito mais a ver com o destino dos estudos que se construíram em torno dela do que normalmente se pensa. (1997, p. 64)

Chartier propõe uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das representações do mundo social “(...) que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (1999, p. 19). É importante considerar, também, que as perguntas que fazemos ao passado são determinadas pelas nossas questões do presente, mas se nos deixarmos dominar completamente pelas concepções atuais dos fatos, podemos perder de vista as problemáticas da época, submergindo-as nas interpretações e valorações que as submetemos (VILHENA, 1997, p. 67).

Conclusão

É possível pensar todo o processo de formação e institucionalização da coleção dentro de uma luta de representações, que, segundo Chartier, “tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (1999, p. 17). Portanto, os conflitos de classificações e delimitações são fundamentais para localizar os pontos de afrontamento presentes na sociedade e que se encontram materializadas no acervo do Museu D. João VI.

De acordo com José Reginaldo Gonçalves, tanto em seus usos sociais quanto em sua reclassificação como itens de coleção, peças de acervo museológico ou patrimônio cultural, objetos materiais sempre existirão como parte integrante de sistemas classificatórios. Segundo o antropólogo, “esta condição lhes assegura o poder não só de tornar visíveis e estabilizar determinadas categorias socio-culturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva” (2007, p. 8). As fronteiras entre a arte acadêmica, fruto de grande investimento em um sistema pedagógico institucionalizado, condizente com uma tradição eurocêntrica e legitimado por diversas esferas de poder, independentemente do marco temporal de sua produção, e a arte popular, categoria representada por produções das classes trabalhadoras, principalmente rurais ou de menor poder socioeconômico, relacionada a uma produção coletiva construída a partir de saberes não institucionalizados e ligados a tradições orais, são historicamente bem demarcadas e, mais do que isso, são colocadas em oposição tanto pelas representações desses campos de conhecimento quanto pelo senso comum.

Embora a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, por si, fale muito mais sobre a tradição de um campo de estudos construído em prol de um nacionalismo e sua relação com o processo de ensino dentro da universidade, também pode ser entendida como uma representação de segmentos da população que historicamente estiveram excluídos do ambiente acadêmico. Desde a década de 70 foram realizadas tentativas de construir um lugar para arte popular dentro da universidade. Apesar de todos os obstáculos específicos que essa pesquisa ainda não conseguiu abarcar e que foram determinantes para que esse empreendimento não se consolidasse, é importante considerar que a universidade ainda se constituía como um espaço elitizado, com pouco diálogo com a sociedade, sendo um espaço onde essas “classes populares” eram ainda mais marginalizadas e tinham menos possibilidade de ingressar do que as obras que produziam.

A incorporação dessa coleção do acervo do Museu D. João VI ocorre em uma década de grandes modificações no cenário da UFRJ. É no mesmo ano da chegada dessas peças, em 2012, que as cotas sociais são implementadas na universidade, e no ano seguinte as cotas raciais são adotadas. Essas Políticas de Ações Afirmativas possibilitaram o maior ingresso de estudantes de baixa renda provenientes de escolas públicas, além de proporcionar maior diversidade étnica com a garantia da presença de estudantes pretos, pardos e indígenas.

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

Bibliografia:

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

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

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

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