

# A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações<sup>1</sup>

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Programa de Pós-graduação em Arte e Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília.

[dionisio@unb.br](mailto:dionisio@unb.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

## RESUMO

Em 1972, com a morte do artista plástico e colecionador Abelardo Rodrigues, abriu-se uma disputa entre os governos de Pernambuco e Bahia pela posse de peças de arte sacra pertencentes à coleção de Rodrigues. O litígio só fora resolvido com a decisão do Supremo Tribunal Federal Brasileiro, em agosto de 1975, em favor do governo da Bahia. Como forma de reparar esse dano moral e patrimonial, o Estado de Pernambuco adquiriu o restante da coleção de Rodrigues em 1982 e destinou parte dela ao acervo do Museu de Arte Contemporânea em Olinda. O presente trabalho busca mapear o desdobramento desta disputa e da divisão da coleção original entre dois museus brasileiros.

Palavras-chave: *Arte sacra brasileira. Coleção privada. Instituições museológicas.*

## ABSTRACT

In 1972, with the death of the artist and collector Abelardo Rodrigues, opened a dispute between the governments of Pernambuco and Bahia for possession of about five hundred pieces of religious art from the collection of Rodrigues. The dispute, which led both governments to court in 1973 had only resolved with the decision of the Brazilian Supreme Court, in August 1975, in favor of the government of Bahia. As a way to repair this

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

suffering and property damage, the State of Pernambuco acquired the remaining collection of Rodrigues in 1982 and spent some of it to the Museum of Contemporary Art in Olinda. This process of division and reframing reached a collection formed for forty years by Rodrigues.

**Keywords:** *Brazilian religious art. Private collection. Museum institutions.*

A literatura devotada ao ato de colecionar arte tem 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. Numa ordem que 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.

Vista pela perspectiva bejaminiana, 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 lembrança de sua história passada, seus usos

anteriores, aqueles 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 Benjamim possui raízes históricas perceptíveis e não pode ser subestimada<sup>2</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” (BRULON, 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, neste caso, ao fato de que a coleção Rodrigues já chegara a diferentes 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” (SIQUEIRA, 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 MAM-SP e a presença do Novecento italiano na formação das coleções do industrial; ou, 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 as transferências para esfera pública, alterações narrativas, seleções programadas, 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: colecionador, museu e história da arte. Embora 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, na 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, dos Ferreira Lage, de 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 de “atitude documentária”<sup>3</sup> (POINOT, 2012, p. 145); perspectiva cada vez mais numerosa na contemporaneidade e que caracteriza o colecionamento privado.

### **Uma coleção em disputa: Abelardo Rodrigues e as identidades da arte**

Nossa intenção não é apresentar a história de como a coleção de Rodrigues fora 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 queremos nos deter na dispersão dessa coleção e sua, subsequente, institucionalização por meio de operadores e valores próprios da história da arte e da pedagogia museal. Morto em dezembro de 1971, o escritor, artista plástico, paisagista e colecionador pernambucano, Abelardo Rodrigues<sup>4</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

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Figura 1: Calvário, marfim e pigmento, século XVII (detalhe), acervo do Museu Abelardo Rodrigues, Salvador.

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 da mesma. 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).



Figura 2: Nossa Senhora do Carmo, madeira, pigmento e ouro, século XVIII, acervo do Museu Abelardo Rodrigues, Salvador. Fonte: GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA ( 2006).

A disputa pela coleção de peças religiosas, majoritariamente do período colonial, foi marcada por desencontros e negociações enviesadas. Após a morte do irmão, 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>5</sup>. A priori, os relatos deixam implícito que se tratava de toda a Coleção e não apenas parte dela. Isso porque, no ano que seguiu à morte do artista, a Coleção, sem suas distintas variáveis (peças sacras, desenhos e gravuras modernistas, arte popular etc.) ganhava 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 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

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

colecionadores do sul do país, o interesse do então governador da Bahia, Antonio 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 para operação do ministro da Fazenda, Antonio Delfim Neto <sup>6</sup>. A família do colecionador prontamente se colocou ao lado do governo baiano, elogiando-o por interessar-se em manter as obras no Nordeste. Coube a 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.

### **Uma coleção na coleção**

A seleção de peças sacras havia sido vendida para Bahia mediante o cumprimento de duas condições: que não fosse dividida e 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 arte popular, documentos e fotografias, além de um conjunto formidável de mais de cinco mil desenhos e gravuras de artistas brasileiros. Sendo assim, que a transferência para Salvador fez surgir uma nova coleção, apartada da coleção original (Ministério das Relações Exteriores, 1972). O interesse pelas obras de caráter

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



sacro, tanto na distinção erudita e 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 guardião do patrimônio colonial brasileiro, sendo a aquisição da coleção “um marco no panorama da preservação da arte sacra cristã no Brasil” <sup>7</sup>, segundo Julio Braga, ex-diretor do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

As condições para venda foram cumpridas com a criação oficial do Museu Abelardo Rodrigues em 1980, já no segundo mandato de Antonio 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 (TAVARES apud SANTOS, 2013, s/p.).

Como se pode perceber a coleção de Abelardo Rodrigues no museu homônimo possui características visíveis das predileções do colecionador. Majoritariamente tridimensional, as peças foram confeccionadas prioritariamente em barro cozido e madeira, além de peças em outros materiais comuns como marfim, pedra sabão, alabastro, chumbo e calcita. Chama atenção a quantidade de crucifixos (fig.1) e iconografias de Nossa Senhora (fig.2). Número indicativo da orientação colecionadora de Rodrigues, menos estimulada em perseguir alguma cronologia específica ou categoria analítica da história da arte e mais atenta a ênfase devocional e aos aspectos emocionais da história da fé cristã<sup>8</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>9</sup>.

Retomando a nostálgica leitura de Walter Benjamin (2006) sobre o colecionador<sup>10</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

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Figura 3: Vitalino Pereira dos Santos, Casamento, barro, sem data. Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1972).

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

entre as peças então chanceladas como eruditas e as obras de artistas populares da tradição ceramista pernambucana, em particular a 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). 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 de 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 unificá-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).

## **O popular e o moderno na coleção**

Embora a disputa tenha ganhado o apelido de “Guerra Santa” entre os estados (idem: 9), não era a primeira vez que a Coleção original sofria repartição. Em meados dos anos de 1955, Rodrigues esteve envolvido na criação do Museu de Arte Popular de Pernambuco, ao lado do artista e ativista Aloísio Magalhães. Nesta ocasião o colecionador cedeu uma importante parcela de seu acervo de arte popular, constituído principalmente por cerâmicas de diferentes regiões do nordeste brasileiro<sup>11</sup>. Tal coleção migrou posteriormente para o Museu do Homem do Nordeste, sob a responsabilidade da Fundação Joaquim Nabuco. Instituição criada em 1979 da fusão de outros três museus, além do Museu de Arte Popular<sup>12</sup>, dos também extintos museus de Antropologia e do Açúcar (incorporado à FJN em 1977).

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Figura 4: Milton Dacosta, Menina da corda, desenho, 1949, acervo do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES ( 1972).

Uma parcela considerável da produção escultórica na coleção original de Rodrigues estava marcada pela denominação “popular”. E o interesse e a divulgação dessas peças foram preocupações evidentes do colecionador que no mesmo período em que esteve dedicado à criação do Museu de Arte Popular em sua terra natal, Rodrigues doou peças para a criação do Museu de Arte Popular da Universidade do Chile (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972).



Figura 5: Gilvan Samico, A louca do Jardim, 1963, xilogravura Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES ( 1972).

Sob o questionável rótulo de “arte popular”, todo um conjunto de obras produzidas fora dos âmbitos classificados como “cultos” passou a ser assimilado pelas coleções privadas e, conseqüentemente, pelas narrativas da história da arte e pelo sistema museal brasileiro. Este conjunto foi inserido num processo de compreensão da produção popular mais ampla, no qual se destacaram a militância intelectual crítica e a supremacia do discurso erudito, num complexo jogo de representações que subordinava a cultura popular às categorizações. Enquanto noção histórica própria das artes visuais, a “arte popular” e suas imagens nasciam do interesse pelos temas regionais – por parte da literatura e

do cinema –, da forte influência da música regional na incipiente indústria fonográfica, do nascimento das primeiras políticas voltadas para o patrimônio nacional, bem como do nascimento do turismo profissional em ampla escala.

Para Lélia Coelho Frota, a descoberta das artes populares “é consequência de um processo histórico cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923” (FROTA, 1986, p.11). Sendo assim, não podemos esquecer o papel ativo dos irmãos Rodrigues, Abelardo e Augusto, no reconhecimento da produção popular, responsáveis pela difusão da obra de Vitalino Pereira dos Santos (fig.3).

No momento em que é aberta a mostra “Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana”, na Biblioteca Castro Alves do Instituto do Livro, no Rio de Janeiro, em 1947, iniciava-se uma longa marcha de musealização da “arte popular” brasileira, prefigurada na obra de Mestre Vitalino, um símbolo dessa institucionalização<sup>13</sup>, ao lado do pintor Heitor dos Prazeres, artista presente na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e José Antônio da Silva, pintor que participou da 26ª Bienal de Veneza, em 1952 (OLIVEIRA, 2014, p.134). Todos representados na coleção de Rodrigues. Neste aspecto, a coleção de Rodrigues compartilhava com as coleções, 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 arte colonial estendida para meados do século XIX e com sabores neoclássicos, como bem advoga Luiz Freire (2006: 44).

### **Uma coleção nordestina: identidades partidas**

Se houve um vencedor na disputa nos anos de 1970, houve também dois derrotados: o estado de Pernambuco e o desejo do próprio colecionador.

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

“Abelardo que eu conheci”, texto publicado nas comemorações dos 25 anos do Museu Abelardo Rodrigues, o antiquário Luiz Gomes Corrêa lembra-nos que a saída das obras de Pernambuco era: “... por descumprir sobrepensada deliberação de vontade do falecido autor do acervo, o seu rico cabedal nativo, que era retê-lo no seu local nascedouro (disso posso assegurar) justo e razoável aquele natural intencionado” (GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, 2006, p.23).<sup>14</sup>

Contrariada a vontade do colecionador, coube ao governo pernambucano atentar-se para as outras obras da Coleção. Como forma de reparar o dano moral e patrimonial, em 1982 foi adquirida outra parcela de obras, destinadas agora para o acervo do Museu de Arte Contemporânea, em Olinda. Para comemorar a negociação foi preparada a “1.ª Exposição da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas” no mesmo ano (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, 1983). Quatro outras mostras vieram nos anos seguintes (1983 e 1984). A coleção adquirida possuía 923 obras, 109 correspondências, 68 fotografias e 106 impressos. Uma nova divisão da coleção original passou para a administração por outra instituição museológica e foi preciso resignificá-la e alinhá-la ao projeto institucional do museu olindense. Enquanto as obras ditas populares transitaram entre distintos modelos de instituições museológicas até sua acomodação nos museus do Homem do Nordeste e do Barro, as peças sacras na Bahia haviam ganhado uma visibilidade distintiva e computadas ao projeto de recuperação do centro histórico de Salvador desde os anos de 1980. Agora era preciso encontrar o “modernismo” na coleção de Rodrigues.

Com poucas pinturas, a maioria das obras de arte dessa coleção era constituída por desenhos e gravuras. Entre os artistas presentes, havia um elenco renomado: Djanira, Mário Gruber, Carybé, Milton Dacosta (fig.4), Athos Bulcão, Carlos Leão, Poty Lazzarotto, Iberê Camargo, Lívio Abramo, Darel Valença, José Altino, Mariane Peretti, Marcelo Grasmann, Burle Marx, Ivan Serpa, Lula Ayres, entre outros criadores. Embora a presença de artistas contemporâneos, como é o caso de Rubens Gerchman e Farnese de Andrade, ofereça variedade às possibilidades interpretativas, é possível afirmar que a característica principal desta parcela da



coleção nasce do trânsito de Rodrigues entre dois hemisférios, cujas intersecções são tradicionalmente reconhecidas pela literatura especializada: o modernismo consolidado e reconhecido como nacional – em verdade aquele representado pela produção “paulista” e “carioca” – e o modernismo regional, alinhado às carreiras de Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias nos anos de 1920, num primeiro momento, e seguindo adiante com a fundação da Escola de Belas Artes, em 1932, passando pela criação do Salão Anual de Pintura, em 1942, até a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1950 e criação do MACPE na década seguinte <sup>15</sup>.

Evidentemente, tal contraposição merece cuidados. A diversidade expressiva do “modernismo” e suas diferentes geografias na coleção evidencia o perigo de tomar qualquer coleção em particular, como um exemplo diretivo e automático de uma dada história das artes visuais. As presenças de artistas como Reynaldo Fonseca e Gilvan Samico (fig.5) conferem complexidade à coleção, pois o que realmente encontramos são diferentes formas de manifestação do modernismo, seja no sentido construtivo – vitorioso no que concerne à visibilidade –, seja em formas menos óbvias, como aquelas exploradas por Newton Cavalcanti e Raimundo de Oliveira. De qualquer modo, as assimilações realizadas em 1982 tiveram um impacto na configuração do acervo do MACPE. Além de resultar em seis mostras de evidente relevância política, a entrada desses artistas na coleção do museu fez com que a balança do acervo pendesse um pouco mais para a arte moderna que para as experimentações contemporâneas daquelas décadas<sup>16</sup>.

### **Algumas considerações**

Nos meses anteriores a sua morte, Abelardo Rodrigues estava dedicado a duas tarefas: liderar a campanha contra a demolição da Igreja do Bom Jesus dos Martírios, em Recife <sup>17</sup> e a organização de uma grande exposição com uma parcela significativa de sua coleção no Palácio do Itamaraty em Brasília, sede do Ministério das Relações Exteriores, em comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em negociação direta com o ministro da época, Mário

Gibson Barbosa <sup>18</sup>. A exposição póstuma foi chamada “O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife” e aberta em julho de 1972.

Para a mostra, a coleção foi dividida em quatro segmentos: arte indígena, arte sacra, desenhos e gravuras, e arte popular, como comenta o diplomata e escritor Alberto da Costa e Silva:

Em sua mente, Abelardo dividia em várias coleções o patrimônio: havia uma de absoluta essencialidade, onde figuravam aquelas peças maiores, eleitas pelas afinidades com seu espírito, por seu valor artístico, por seu significado histórico. São as peças que em grande parte formam esta exposição. Nela não se mostram as pinturas, nem os documentos históricos reunidos por Abelardo Rodrigues. Ele próprio a limitou a peças de arte indígena, de arte sacra e de arte popular, desenhos e gravuras (...). A arte indígena foi seu derradeiro entusiasmo. A arte sacra forma a parte mais brilhante de sua coleção, e a mais louvada (Ministério das Relações Exteriores, 1972).

Como fruto de um interesse recente o conjunto de peças que representam a arte indígena era pequeno e “estava ainda em seu início” (idem). Tratava-se de peças de arte plumária e fragmentos de cerâmicas de Santarém. A arte sacra ganhara destaque de peso na mostra, sendo dividida entre “erudita” e “popular”. Este segmento será o motivo da “guerra santa” travada nos meses seguintes. O mesmo ocorre com a arte popular apresentada. Conferindo destaque aos artistas de duas regiões pernambucanas que, ainda hoje, ocupam lugar privilegiado na história da arte popular nordestina: Caruaru e Tracunhaém.

Sem dúvida o destaque dado às gravuras e aos desenhos evidencia, mais uma vez, a dimensão dos “papéis” na coleção de Abelardo. Os organizadores ressaltaram que a seleção de papéis apresentados era composta por trabalhos do início de carreira. Desta forma, trabalhos onde a espontaneidade e a liberdade expressiva eram mais evidentes que o “domínio da técnica”, conquistado posteriormente. Os nomes mais festejados da gravura estão presentes em suas coleções, tais como os mestres Carlos Oswald, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Cícero Dias, Darel Valença, Lasar Segall, Axl Leskoschek, Marcelo

Grassmann e Fayga Ostrower. O volume de modernistas históricos presentes também impressiona: Candido Portinari, Clóvis Graciano, Djanira, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Santo Rosa, Aldo Bonadei, Milton Dacosta (fig.5), Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, José Pancetti, Athos Bulcão e Alberto Guignard. Além de talentos mais jovens como Ana Bela Geiger, Edith Behering, Antonio Bandeira, Eduardo Sued, Fernando Lopes, Marília Rodrigues, Emanuel Araujo, Rubens Gerchman e Tuneu.

Juntos, os quatro segmentos ofereciam naquele inverno a possibilidade de compreender o conjunto da coleção de Abelardo. Conjunto hoje disperso por instituições museológicas distintas e que se especializaram na salvaguarda de obras conforme o sistema classificatório da história da arte. Apartadas em seus novos acervos, tais peças apenas expressam fragmentos da complexa personalidade coletora de Rodrigues. No verso da questão, 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 Carol Duncan, abre-se um campo promissor para pesquisas que investiguem como tais instituições “ritualizam” as distintas parcelas da coleção matricial de Rodrigues. 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. Histórias que não excluem o colecionador, mas o reinterpretem 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.

## 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.

COSTA, A.A.M.. Turismo e memória: um estudo dos museus e igrejas da cidade do Recife como lugares de memória e seu aproveitamento como atrativo turístico. Recife:. Dissertação de Mestrado, Faculdade Boa Viagem, 2012.

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: 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.

FROTA, L. C.. Mestre vitalino. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1986.

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

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.

LOURENÇO, M. C.F. Museus acolhem o moderno. São Paulo: Edusp, 1999.

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.

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.

MASCELANI, A..O mundo da arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal; Mauad Editora, 2002.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife: catálogo de exposição em Comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Brasília: Ministério Das Relações Exteriores, 1972.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. 1ª Exposição da coleção Abelardo Rodrigues de artes plásticas. Olinda: Fundarpe, 1983.

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

OLIVEIRA, E.D.G.. O popular e o contemporâneo no museu de arte. In: Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares, vol.11, nº1, 2014, p.129-241.

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, vol1, 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 Multimidia, 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.

Artigo submetido em: 14 de Janeiro de 2017

Artigo aprovado em: 15 de Fevereiro de 2017

pós:

---

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v7., n.13: mai.2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

101

## NOTAS

---

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

2 Kudielka nos lembra, como Andreas Huyssen (2001), que a musealização não é um fenômeno restrito aos museus, pois está intimamente ligada as 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).

3 “Sabe-se que a atitude documentária é sempre uma tentação do museu, mas não se deve perder de vista que a história da arte no 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).

4 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.

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

6 Diário de Pernambuco, 24 de outubro de 1973.

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

8 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.

9 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).

10 A perspectiva apresentada por Benjamim encontra em alguns teóricos discretos seguidores, 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).

11 Além de Magalhães, Rodrigues contou, desde os primeiros instantes, com a colaboração de uma equipe entusiasta, composta de Arlindo Sá Cavalcanti, arquiteto Acácio Gil Borsoi, engenheiros Aírton Costa Carvalho e Sebastião Ventura” (Site “Documentos de Aloísio Magalhães”, disponível em <http://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/memoria-da-museologia/map/museu-de-arte-popular/>; acesso em 02 de abril de 2014.

## NOTAS

---

12 Em 2008, a Prefeitura de Recife inaugura o Museu de Arte Popular, no Pátio de São Pedro, com uma coleção oriunda da Galeria Nega-fulô da pesquisadora Silvia Coimbra (Costa, 2012).

13 “Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino, é figura emblemática na arte popular brasileira. Foram as suas esculturas que despertaram a atenção dos grandes centros urbanos para o vasto território da criação plástica popular. Apresentado ao grande público em 1947, numa exposição coletiva organizada pelo artista plástico e criador da Escolinha de Arte do Brasil, Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro, na qual eram mostradas obras de artesãos e artistas pernambucanos, Mestre Vitalino tornou-se, juntamente com seu compadre Zé Caboclo e com Manuel Eudócio, uma das principais figuras do mundo da arte popular, até então tão pouco divulgado.” (MASCELANI, 2002, p. 14).

14 Tal informação fora confirmada por Nilton de Souza, responsável pela salvaguarda da coleção durante a disputa no Supremo Tribunal, em entrevista ao autor em 27 de novembro de 2014, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

15 A ligação entre o MACPE a o movimento pernambucano é realizado por Maria Cecilia Lourenço. O Museu nasceu de uma campanha para criação de museus de arte no interior do Brasil nos anos de 1960. Criada pelo empresário Assis Chateaubriand e por Yolanda Penteado, a campanha foi responsável pela fundação de três museus de arte no Nordeste brasileiro. Além do MACPE em 1966, foram criados o MAAC – Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, na Paraíba, e o Museu Regional de Arte de Feira de Santana, na Bahia, ambos em 1967. (LOURENÇO, 1999).

16 A última exposição ocorreu em janeiro de 2016 com o título de “Coleção Abelardo Rodrigues de Papel do MAC-PE”, com curadoria de Lúcia Padilha Cardoso e pesquisa de Hassan Santos e Niedja Santos.

17 A igreja foi derrubada em 23 de janeiro de 1973. Site Fundação Joaquim Nabuco, disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=680%3Aigreja-dos-martirios-&catid=44%3Aletra-i&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=680%3Aigreja-dos-martirios-&catid=44%3Aletra-i&Itemid=1); acesso em 02 abril de 2014.

18 Jornal, *Diário de Pernambuco*, 17 de março de 1972.