

Nicole do Nascimento Medeiros Costa

Nicole Cosh

COLEÇÃO DE COLEÇÕES:

Antropologia do Objeto Museal no Instituto Ricardo Brennand

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Antropologia

Orientador: prof. Dr. Antonio Motta

Recife

2010

**Costa, Nicole do Nascimento Medeiros**

**Coleção de coleções : Antropologia do objeto museal no Instituto Ricardo Brennand / Nicole do Nascimento Medeiros Costa. - Recife : O Autor, 2010.**

**130 folhas: il., tab., fotos**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia, 2010.**

**Inclui : bibliografia e anexo.**

**1. Antropologia. 2. Museus – Administração da coleção. 3. Instituto Ricardo Brennand. 4. Objetos colecionáveis. I. Título.**

**39  
390**

**CDU (2.  
ed.)  
CDD (22. ed.)**

**UFPE  
BCFCH2010/72**

NICOLE DO NASCIMENTO MEDEIROS COSTA

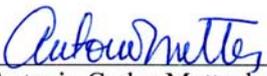
**COLEÇÃO DE COLEÇÕES:**

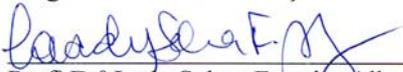
**Antropologia do Objeto Museal no Instituto Ricardo Brennand.**

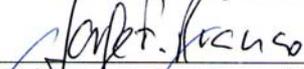
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

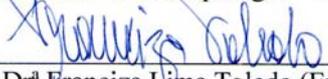
Aprovado em: 30/04/2010.

**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Antonio Carlos Motta de Lima (Orientador)  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lady Selma Ferreira Albernaz (Examinadora Titular Interna)  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Jorge Freitas Branco (Examinador Titular Externo)  
Departamento de Antropologia – Instituto Universitário de Lisboa – Portugal

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Franciza Lima Toledo (Examinadora Titular Interna)  
Departamento de Antropologia e Museologia-UFPE

***Dedico este trabalho***

*Ao **deus e à deusa** que me orientam, sempre;*

*A **Clarice** por ser minha linda filha, sempre sorrir para mim e me dar cheirinhos enquanto estou escrevendo/lendo/escrevendo/lendo/escrevendo/lendo;*

*À **minha família** por serem tão meus quanto sou deles e por me apoiarem, sempre, sobretudo quando estou escrevendo/lendo/escrevendo/lendo/escrevendo/lendo;*

*A **Antonio Motta**, por tudo;*

*A **Mazinho, Renata Soriano, Neila Pontes, Eliana Monteiro, Sabrina Carvalho, Sheila Manso, Leta Vasconcelos, Hugo Coelho e Márcia Mansur** e a todos e todas que pacientemente e afetuosamente responderam, perguntaram, ouviram, leram, opinaram, discordaram, concordaram, corrigiram...*

*(a lista de favores é extensa e só me resta dizer **obrigada, mesmo!**).*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, pela acolhida, vinda de ouro campo do conhecimento. Sou grata também à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo custeio desta pesquisa através da concessão de bolsa para sua realização.

A Antonio Motta, orientador que pacientemente me conduziu pelos caminhos que esmiúço aqui, indicando percursos teóricos que me possibilitaram observar as relações no âmbito dos museus através de um novo olhar, sou imensamente agradecida. Também lhe agradeço pelas orientações *de vida*, que constituem uma experiência que aqui não cabe descrever, mas que certamente serão fundamentais para as veredas que ainda espero traçar. Principalmente por seu carinho e amizade que vão muito além da simples orientação acadêmica.

Aos funcionários do programa, agradeço sua solicitude e atenção. Sou agradecida também aos colegas de curso, que compartilharam alegrias, dúvidas e inquietações provocando novas relações entre meus dados de campo e os referenciais da disciplina; aos professores que apresentaram a mim o rico campo da Antropologia sou, sobretudo, grata a Lady Selma Ferreira Albernaz e Russel Parry Scott.

Agradeço à professora Tânia Kaufman, não apenas pelas ricas orientações na banca de qualificação, como também por suas reflexões ao longo da realização do trabalho, sempre ampliando minhas percepções.

A todos os funcionários do Instituto Ricardo Brennand, sou grata pela abertura que tiveram à realização da pesquisa: Nara Galvão, Áurea Bezerra, Simone

Luizines, Hugo Coelho, Ruth Gabino, Leonardo Dantas, e os mediadores, voluntários e demais funcionários de instituição. Agradeço em especial Welmancy Clóvis, o Mazinho, pelo seu carinho e empenho em facilitar tudo que fosse necessário para que a pesquisa fosse realizada. Sou grata, também, à família Brennand, e sobretudo ao senhor Ricardo Brennand, a quem também dedico este trabalho.

Por fim, mas não menos importantes por isso, agradeço à minha família – filha, pais, avós, irmãos, cunhada e sobrinho (!) – por compreender as ausências e me incentivar, sempre, até nos maiores devaneios. Amo vocês.

*“Nada se faz sem trabalho.”*

(Ricardo Brennand, 02/07/09)

## RESUMO

Este trabalho parte de uma perspectiva antropológica em busca de esmiuçar aspectos referentes ao colecionismo de Ricardo Brennand, materializado no Instituto Ricardo Brennand, localizado no Recife. Analisa a coleção por meio de sua configuração como sistema de objetos e o modo como este colecionador constitui sua autobiografia através da reunião de certos objetos. A fim de delinear uma antropologia do objeto museal, considero os aspectos intrínsecos e extrínsecos de objetos apresentados neste museu. Desta maneira, exploro – como características intrínsecas dos objetos – as suas biografias, em busca de significados que a inserção em uma coleção lhes agrega. A musealização da coleção perfaz os aspectos extrínsecos dos objetos, quando – através de entrevistas com públicos espontâneos adultos, funcionários e colecionador – empreendo análises sobre o significado que os objetos têm no contexto desta instituição, com o intuito de verificar, sobretudo, de que modo o público percebe uma narrativa que o colecionador cria para sua vida, musealizada na instituição.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| Nº da Figura | Legenda  | Créditos da Imagem                      | Página |
|--------------|--|---|--------|
| 1            | O prédio no lado direito da imagem é o Museu-Castelo São João. Acima deste, está o edifício da Pinacoteca, com uma parte térrea extensa, onde ficam: o salão com as exposições “Frans Post e o Brasil Holandês” e “Paisagens Brasileiras”, a cafeteria, a loja e a Sala de Fouquet. Na parte posterior da Pinacoteca, está a biblioteca – 1º. andar; administração – 2º. Andar; e Sala do Conselho – 3º. Andar.  | Foto: Acervo Instituto Ricardo Brennand | 10     |
| 2            | A “Sala Orientalista” do Museu-Castelo São João. Note-se a utilização de todos os espaços possíveis para colocação de objetos, o que também ocorre com as demais salas deste edifício.   | Foto: Nicole Cosh                       | 37     |
| 3            | Placa com texto do colecionador Ricardo Brennand citando seu primeiro canivete.  | Foto: Nicole Cosh                       | 53     |
| 4            | “Fuga do Vesúvio”  | Foto: Nicole Cosh                       | 57     |
| 5            | Visitantes comentam a pintura de Renato Meziat.  | Foto: Nicole Cosh                       | 58     |
| 6            | Sala na pinacoteca com as pinturas de Frans Post. Ao centro da sala, como é possível de ser observado na imagem, o colecionador modificou a proposta expográfica e inseriu duas obras de Antônio Canaletto, que não fazem parte do contexto do Brasil holandês.  | Foto: Nicole Cosh                       | 63     |
| 7            | “Forte Fredrik Hendrik”  | Foto: Nicole Cosh                       | 66     |
| 8            | Estandarte com brasão da família Brennand brasileira. No centro do escudo, há dois leões segurando um feixe dourado de cana-de-açúcar – que pode ser relacionado com a trajetória da família Brennand no ciclo do açúcar. Acima do brasão, há uma mão que segura uma faca, denotando força e poder. Como mote, a inscrição: “ <i>Si Deus nobiscum, quis contra nos</i> ”, “ <i>Se Deus é por nós, quem será contra nós</i> ”. É freqüente que os visitantes perguntem sobre este lema, o que significa e a quem pertence o brasão. Conhecendo o significado, alguns visitantes comentavam (relacionando a frase à coleção de objetos católicos) que se trata de uma família muito religiosa. | Foto: Nicole Cosh                       | 90     |
| 9            | Móvel da “Sala dos Cavaleiros” do Museu-Castelo. À esquerda uma fotografia do Sr. Antônio Luis, ladeada por uma imagem de Madre Teresa de Calcutá. Acima, pintura com os irmãos Antônio (pai do colecionador) e Ricardo (tio do colecionador)  | Foto: Nicole Cosh                       | 93     |

|  |    |
|--|----|
| LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....                                    | 7  |
| <b><u>Abertura ou Fuçando armários</u></b> .....             | 10 |
| <b>Em busca de uma antropologia do objeto museal:</b>        |    |
| <b>abrindo as portas</b> .....                               | 16 |
| <br>   |    |
| <b><u>Primeira Parte</u></b>                                 |    |
| <b><u>Juntando caixinhas de fósforos</u></b> .....           | 22 |
| <br>   |    |
| <b>1 Objetos</b> .....                                       | 25 |
| <b>2 Coleções</b> .....                                      | 30 |
| <b>3 Musealizações</b> .....                                 | 41 |
| <br>   |    |
| <b><u>Segunda Parte</u></b>                                  |    |
| <b><u>Colecionismo como Narrativa</u></b> .....              | 49 |
| <br>   |    |
| <b>4 Quando um objeto tem uma biografia</b> .....            | 50 |
| 4.1 A moeda do Tio Patinhas.....                             | 52 |
| 4.2 A busca pela “Fuga” e seu “aprisionamento”.....          | 56 |
| 4.3 “Frans Posts”.....                                       | 60 |
| <b>5 Autobiografia através dos objetos</b> .....             | 69 |
| <b>6 O entre-lugar: a intimidade na esfera pública</b> ..... | 81 |

**Terceira Parte:**

|  |         |
|--|---------|
| <b><u>A Coleção: Escrita de Si ou Egoexpografia?</u></b> ..... | 86      |
| <b>7 “Lá em casa é um bricabraque”</b> .....                   | 88      |
| <b>8 – Uma coleção de coleções</b> .....                       | 102     |
| 8.1 – Visitando o Instituto Ricardo Brennand.....              | 109     |
| <b>9 – Acendendo fósforos : algumas conclusões</b> .....       | 117     |
| <br>ANEXO.....   | <br>124 |
| <br><b><u>Referências</u></b> .....                            | <br>125 |

## Abertura ou Fuçando armários

Aos cerca de doze anos, costumava bisbilhotar os guarda-roupas da casa de minha avó e em um deles acabei descobrindo seis caixas de fósforos, guardadas cuidadosamente em uma caixa. Perguntei a vovó June sobre elas, querendo saber de quem eram, e ela respondeu que pertenciam à minha tia, que há muito tempo morava na Itália. Pedi para ficar com elas e vovó deixou. Levei-as para casa e de vez em quando eu as via, pois constituíam um conjunto extremamente interessante ao olhar de uma adolescente. As imagens que as caixas continham me chamavam a atenção, algumas com cores ainda vivas, outras já esmaecidas, aguçavam minha imaginação e constituía algo exótico falar aos meus amigos que possuía caixas de fósforos da década de 1960 – segundo vovó.

Um ano depois, meu pai viajaria e pedi que ele trouxesse caixas de fósforos. Começava aí um agrupamento que posteriormente se configuraria como uma coleção, o que talvez explique meu pasmo ao chegar pela primeira vez no interior do Museu-Castelo São João (à direita na imagem abaixo), em 2004 – ano da abertura



1 – O prédio no lado direito da imagem é o Museu-Castelo São João. Acima deste, está o edifício da Pinacoteca, com uma parte térrea extensa, onde ficam: o salão com as exposições “Frans Post e o Brasil Holandês” e “Paisagens Brasileiras”, a cafeteria, a loja e a Sala de Fouquet. Na parte posterior da Pinacoteca, está a biblioteca – 1º. andar; administração – 2º. Andar; e Sala do Conselho – 3º. Andar.

deste setor do Instituto Ricardo Brennand (RB<sup>1</sup>) ao público. No Museu-Castelo estavam reunidos, dentre outros objetos, milhares de canivetes, oriundos de vários locais e que aparentemente constituíam séries repetidas. Porém, um olhar mais atento poderia perceber incríveis diferenças entre estes objetos.

Uma visão mais acurada, que naquele momento era também um olhar de colecionadora, encontrava ali algumas afinidades eletivas. Tempos depois, aquele universo de signos se transformaria em objeto de investigação, circunscrito de forma mais evidente: o colecionismo do Sr. Ricardo Brennand, que ora apresentarei neste trabalho. Como no primeiro impulso de outrora, tentarei “fuçar os armários” do RB, à procura de questões que permeiam este colecionamento e sua percepção pelo público da instituição, por seus funcionários e também pelo próprio colecionador.

Durante cerca de seis anos atuei como arte-educadora no RB<sup>2</sup>. Em algumas situações de visita, o público me perguntava questões do tipo: “de que forma estes objetos vieram parar aqui?”, “isso tudo foi uma pessoa que colecionou?”, “como ele construiu este castelo?”, “por que construiu este castelo?” Outras questões e observações do público foram a mim dirigidas, o que só aumentava o interesse que eu tinha em relação a esta instituição, sobretudo pela quantidade de objetos em exposição e o modo como isto é feito. Pouco a pouco estas indagações do público também se agregaram às minhas inquietações, motivando-me a discuti-las no âmbito acadêmico, quando então ingressei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia.

O trabalho que se segue é o resultado de várias épocas, quando atuava na instituição como arte-educadora e, posteriormente, quando com um outro olhar,

---

<sup>1</sup> Utilizarei ao longo deste trabalho a sigla RB, para designar Instituto Ricardo Brennand. No caso do colecionador, Ricardo Brennand, utilizarei seu nome.

<sup>2</sup> De 2002 a 2008, aproximadamente. Neste período, integrei a equipe da Ação Educativa do RB, que à época contava com a coordenação de Joana D’arc de Souza Lima. Abordarei posteriormente sobre este setor da instituição, especialmente na última parte desta dissertação.

busquei questionar as interpretações que já havia construído. Todavia, é o cruzamento dessas experiências que me possibilitaram esta pesquisa. Desta forma, creio que o trabalho de campo não acontece linearmente. Afinal, projeto, trabalho de campo e análise dos dados etnográficos são processos que se misturam às experiências reais vividas pelo pesquisador, antes, durante e depois de sua pesquisa.

Nas pesquisas antropológicas da atualidade não é raro que o campo seja um local conhecido e próximo do pesquisador. Em minha pesquisa, além da familiaridade com a instituição, o RB se situa a vinte minutos de caminhada da UFPE (!). Permanecia uma questão: como realizar uma pesquisa neste espaço tão próximo a mim e tão pouco visto como campo no âmbito da antropologia?

George Marcus (2004), em texto sobre os imbricamentos entre a antropologia e arte, especificamente artes cênicas, percebe as diferentes conceituações e fazeres relativos às pesquisas de campo e etnografias na pesquisa antropológica no campo das artes cênicas. O autor coloca que, a partir dos estudos críticos e reflexivos pós-modernos, a pesquisa de campo tem se envolvido com locais de investigação múltiplos e heterogêneos. A este tipo de diferenças na localização da pesquisa – não mais o exótico distante – tem se constituído, também, outras reflexões sobre as relações entre pesquisador e objeto.

Marcus observa que, além desta revisão dos conceitos e fazeres antropológicos, existe também a problemática das diferenças entre o trabalho de campo em si e seu ensino: *“(...) não está claro, baseado nos velhos tropos normativos, o que deva ser a experiência da pesquisa de campo nestes projetos e que tipos de dados ela deve gerar.”* (Marcus, 2004: 146)

O que Marcus percebe também foi colocado por Gerald Berreman (1962). Este autor observa que os etnógrafos não explicaram claramente seus métodos, o que faz com que os pesquisadores não possuam informações mais precisas sobre o que de fato é o trabalho de campo, como atividade científica. Ambos os autores – e alguns outros como Mariza Peirano (1991) – indicam a necessidade de pesquisas que acessibilizem ao antropólogo em formação caminhos para a construção de sua pesquisa.

Como afirmei anteriormente, a pesquisa antropológica não acontece de modo linear e, como afirmam os autores acima, não há indicações teóricas claras sobre os procedimentos que devem ser feitos no campo. Além disso, cada campo possui especificidades, exigindo do pesquisador sensibilidade especial, como é o caso da relação museu-antropologia. Acrescento ainda que, apesar das relações entre antropologia e museus acontecerem desde os primórdios da disciplina, como abordarei adiante, o trabalho de campo em museus ainda carece de reflexões metodológicas que possam fundamentar trabalhos futuros.

Uma dessas reflexões, empreendida por Uwe Flick sobre a metodologia de pesquisa em ciências sociais, pareceu-me bastante relevante – a despeito de não tratar especificamente do museu como campo – pois o autor apresenta proposições que também podem, a meu ver, serem aplicadas à pesquisa em museus. Primeiramente, há que se enfatizar que museus são instituições e, à semelhança de empresas, possuem verba, administração, manutenção e outros setores como o educativo. Sobre a pesquisa de campo em instituições, Flick pondera que

*“um projeto de pesquisa representa uma intrusão na vida da instituição a ser estudada.(...) A pesquisa instabiliza a instituição com três implicações: que as limitações de suas próprias atividades vão acabar sendo reveladas, que os motivos ‘ocultos’ da pesquisa são e continuam sendo pouco claros para a instituição e, finalmente, que não há razões*

*consistentes para recusar as solicitações de pesquisa.”* (Flick, 1997: 72)

Como sugere o autor, a pesquisa em instituições acarreta relações que requerem constantes negociações entre ambas as partes. O fato de haver trabalhado por seis anos no RB fez com que estas negociações fossem ainda mais intensas. Assim, realizei reuniões com o a administração, com o conselho consultivo e com a coordenação do educativo antes de iniciar a pesquisa. Esta foi uma ocasião fundamental para diferenciar a mediadora da pesquisadora, abrindo caminho para as observações de campo que realizei.

Uwe Flick (1997: 75) também assinala que o pesquisador tem dificuldade para *negociar* a proximidade e a distância em relação às pessoas estudadas, pelo fato de haver uma interação interpessoal. Tais negociações, creio eu, foram realizadas continuamente nesta pesquisa de campo – e assim o são nas pesquisas antropológicas, dada a especificidade da própria disciplina.

Conforme destaca Flick (op. cit.: 74), o pesquisador assume diferentes papéis no campo – estranho, visitante, principiante e insider –, a depender das negociações e posturas que ali ocorrem. Assim, cheguei ao museu tentando equilibrar as aproximações e distanciamentos em relação aos meus interlocutores, públicos, colecionador e funcionários do RB, em meio ao meu próprio percurso em busca desse equilíbrio.

Após o período de conversas com a equipe administrativa do RB, comecei a ir com mais freqüência à instituição. O primeiro destes momentos do trabalho de campo foi extremamente contundente no que se refere ao estranhar o familiar. No final de 2008, naquela instituição tão conhecida minha percebi algumas obras a mais, outras a menos ou em outros locais, também revi alguns antigos colegas de trabalho, bem como conheci outros novos funcionários. Mas fundamentalmente, meu

olhar estava outro, um olhar antropológico para o museu, o que acredito ser fundamental para a construção do campo para o pesquisador.

Naqueles primeiros dias de trabalho de campo, refleti sobre as questões que poderia fazer naquela instituição. Ponderei sobre quais perguntas faria aos documentos relativos aos objetos em exposição, e também que questionamentos faria ao colecionador, públicos e funcionários. Agora percebo que mesmo aqueles com quem convivi mais intensamente guardavam (e ainda guardam) respostas a algumas perguntas que fiz e a outras que nunca pude inquirir.

Algumas das questões gestadas quando da realização do projeto de pesquisa e também naqueles primeiros momentos do campo ficariam como desafio: de que forma a coleção lá exibida foi constituída e quais os objetos a compõem? Como ocorre o processo de musealização (ou seja, a inserção dos objetos em um espaço expositivo público) desta coleção particular? Que motivos teriam permitido esta musealização? Quais as ressonâncias dos desígnios do colecionador para o público do RB? Até que ponto os objetos adquirem uma personalidade do colecionador? Os objetos seriam parte de uma narrativa autobiográfica do colecionador? De que modo o público constitui significados a partir disso? Quais os processos de construção de significados dos objetos do Museu-Castelo São João, para os diferentes envolvidos neste processo – colecionador, funcionários e públicos? Estas indagações somadas a outras que delas decorrem, são centrais para esta pesquisa e as procurarei responder ao longo deste trabalho, para a construção de uma antropologia do objeto museal, a partir da coleção de Ricardo Brennand.

É necessário, portanto, delimitar aqui este termo – *antropologia do objeto museal* –, pois é partindo dele que o trabalho se fundamenta e se desenvolve. Também creio que é necessário fazer algumas considerações sobre os

imbricamentos entre antropologia e museus, já que é no bojo dessas questões que a pesquisa se norteou.

### **Em busca de uma antropologia do objeto museal:**

#### **abrindo as portas**

Nos inícios da antropologia, a prática do colecionismo estava intrinsecamente relacionada aos trabalhos de campo. Os objetos coletados constituíam-se então como um colecionamento etnográfico que servia, essencialmente para ilustrar ou corroborar os relatos etnográficos, como atesta José Reginaldo Santos Gonçalves (2005).

Este autor observa que em fins do século XIX e inícios do século XX já havia uma proximidade entre antropólogos – por meio do colecionamento de objetos oriundos das localidades que pesquisavam – e museus, que exibiam tais artefatos. Assim, a antropologia deste período *“era, de certo modo, produzida nos limites institucionais dos museus.”* (Gonçalves, 2005: 7) Convém lembrar que pesquisadores como Franz Boas coletaram objetos em seus trabalhos de campo, que constituiriam posteriormente importantes acervos etnográficos. Boas trabalhou em instituições como o Museu Etnográfico de Berlim e o American Museum of Natural History.

Claude Lévi-Strauss (1996) – ele mesmo também um colecionador – conta que levou objetos para serem trocados com os grupos que pesquisou em seu trabalho de campo no Brasil, como parte dos objetivos da expedição e em consonância com as práticas antropológicas da época. O autor, na quinta parte de *Tristes Trópicos*, escrito a partir desta pesquisa, fala sobre sua expedição até os

cadiueu: “(...) *estávamos levando material de intercâmbio em vista das coleções a reunir – brinquedos de criança, colares de miçangas, espelhos, pulseiras, anéis e perfumes – e, enfim, cortes de fazenda, cobertores, roupas e ferramentas.*” (Lévi-Strauss, 1996: 158) O autor também narra suas impressões em relação àquela permuta: “*sentimo-nos envergonhados por arrancar daqueles homens tão privados de tudo um pequeno instrumento cuja perda será uma diminuição irreparável.*” (Lévi-Strauss, 1996: 148)<sup>3</sup>

A produção de Lévi-Strauss é permeada por questões estéticas, seja em abordagens mais específicas do campo da arte, seja na antropologia. Especificamente no âmbito dos museus, o autor participou, junto com Paul Rivet, Alfred Métraux e Marcel Mauss, do grupo de antropólogos que colaborou para a elaboração do projeto do Museu do Homem, localizado em Paris. Esta instituição é referência no âmbito das relações entre antropologia em museus da década de 1950 até hoje.

Além do envolvimento com o campo dos museus, Lévi-Strauss, na época em que viveu em Nova Iorque, manteve contato com artistas como Marcel Duchamp e Max Ernst. O antropólogo também freqüentava mercados de arte e de objetos etnográficos. Lévi-Strauss comenta sobre esta paixão por colecionar em entrevista a Didier Eribon (2005).

Como exemplifica José Reginaldo Santos Gonçalves (2005), no período de início da antropologia o foco estava nas coleções etnográficas e suas possibilidades para testemunho e registro em termos evolucionistas e difusionistas – e como se vê não apenas Lévi-Strauss realizava esta prática de coleta etnográfica. Porém, ampliando as possibilidades dos objetos recolhidos no início da disciplina, hoje é

---

<sup>3</sup> Apesar desta afirmação de Lévi-Strauss, os objetos coletados por antropólogos em seus trabalhos de campo constituíram coleções cujos procedimentos de recolhimento, colecionamento e musealização apenas recentemente têm sido discutidos pelos antropólogos.

possível ver estudos antropológicos em museus que indicam as possibilidades de construção de identidades e narrativas acerca dos objetos, como apontou Nélia Dias (2007).

Discussões recentes sobre museus etnográficos, seus objetos, objetos etnográficos e arte não ocidental, têm levado a mudanças em ambas as instâncias, antropologia e museus e ocasionaram, também, diferentes formas desta relação. Nélia Dias (op. cit.), em texto onde aborda a crise dos museus etnográficos, afirma que “(...) o corte entre antropologia e museu remete a um outro fosso, o que se estabelece entre a abordagem formal dos objetos e a perspectiva em termos de contexto.” (op. cit.: 132-133).

Pouco a pouco, outro olhar sobre estas exposições, está dando lugar à perspectiva formalista de que nos falou Nélia Dias (op. cit.) na passagem anterior. Exposições situando os acervos em relação ao seu lugar, artistas produtores, levando ao público não só os objetos, mas também reflexões sobre estes, muitas vezes com recursos tecnológicos como áudio e vídeo, tem sido paulatinamente utilizadas em museus com acervos etnográficos.

A autora pondera ainda que, se está aparentemente configurada uma crise nos museus etnográficos, o mesmo não pode ser dito dos museus como campo de estudo para a antropologia. Este espaço se constitui, na contemporaneidade, como domínio de investigação antropológica, onde seus conceitos, metodologia e instrumentos de análise são utilizados para o estudo dos museus – ou *museum studies*, como lembra Nélia Dias (op. cit.: 134).

Pela configuração de *museum studies* é possível perceber que também há uma outra definição de campo para a antropologia. Enquanto Boas estudou os kwakiutl e seus objetos, povo de cultura distinta e distante geograficamente deste

pesquisador, hoje, como no meu próprio caso, o campo e seus objetos podem estar bem próximos.

Um exemplo de pesquisa antropológica no âmbito dos museus foi apresentado por Fernando Barona Tovar (2008), acerca do Museo del Oro, que possui sede em Bogotá e está presente em mais seis cidades colombianas. Partindo do pressuposto de que o museu é uma instituição que deve realizar atividades educativas e assim efetuar uma apreensão crítica dos objetos pelo público, o autor propõe uma metodologia de pesquisa baseada na observação, descrita por meio de registros etnográficos e complementada por informações estatísticas. Os dados recolhidos nesta pesquisa permitiram, assim, estabelecer uma tipologia de públicos desta instituição, compreender aspectos sócio-demográficos do público e também dados relativos à percepção dos objetos.

Aqui não pretendo estabelecer uma tipologia de públicos e suas respectivas percepções em relação às exposições apresentadas no RB, mas uma descrição acerca das narrativas que este museu estabelece e das suas leituras pelo público, focando o público espontâneo<sup>4</sup> adulto<sup>5</sup>. Concordando com Tovar (2008), creio que a pesquisa antropológica pode contribuir para que os processos de construção de significados pelos públicos de instituições museais possam ser esmiuçados, com vistas ao refinamento das ações que os museus oferecem aos públicos, intensificando tais ações e tornando acessível a diferentes públicos de forma qualitativa seus objetos.

Na pesquisa de Tovar (2008), no entanto, não são abordados os meandros que fizeram com que os objetos daquele museu – majoritariamente objetos de povos

---

<sup>4</sup> O público espontâneo é aquele que visita a instituição sem agendamento prévio, podendo compreender desde uma única pessoa até famílias e grupos organizados (escolares, de turismo, associações, dentre outros).

<sup>5</sup> Ou seja, o público pesquisado compreendeu aqueles visitantes com idade acima de 18 anos e que visitou espontaneamente à instituição.

pré-colombianos – se constituíssem como acervo da instituição. Também não é refletido se os processos de inserção destes objetos no campo dos museus são abordados com o público por meio das ações educativas que o Museo del Oro oferece – o que não era de fato o objetivo da pesquisa.

Porém, tais aspectos devem, a meu ver, ser considerados neste tipo de pesquisa, na perspectiva da construção de uma antropologia do objeto museal, o que buscarei, portanto, realizar aqui. Assim sendo, uma antropologia do objeto museal trata fundamentalmente da análise dos objetos musealizados através de seus aspectos intrínsecos e extrínsecos, buscando deste modo delimitar como os objetos são adquiridos, colecionados e expostos ao público de instituições museais.

Observe-se que aqui temos dois aspectos dos objetos de museu que são essenciais para esta pesquisa. No caso dos aspectos intrínsecos, buscarei definir biografias de alguns objetos da coleção de Ricardo Brennand. Por biografia do objeto, compreendo as respostas a questões referentes à história do objeto, tais como: quem o produziu? Por quais motivos? Para que servia? Quem utilizou este objeto? Qual seu uso atual? Há modificações no seu valor de mercado ao longo do tempo?

Respondendo a este tipo de perguntas, o objeto é analisado por suas propriedades tais como: material, modo de fabricação, período de fabricação, autoria. Note-se que as respostas a estas questões abarcam dados bibliográficos e museológicos. Perceba-se, ainda, que em se tratando do RB, instituição com mais de cinco mil peças em exibição, delinear esta biografia que proponho apenas será possível em poucos objetos, o que farei no capítulo 4.

Concomitantemente a esta busca pelos aspectos intrínsecos de alguns objetos desta coleção, delinearei o que é extrínseco a estes objetos. Trata-se

daqueles aspectos que – de modo geral – perpassam todos os objetos. Os aspectos extrínsecos são relativos à inserção dos objetos em um conjunto – a coleção – e sua posterior musealização – e suas respectivas conseqüências: a inserção em uma instituição museal, com expografia e atividades educativas, por exemplo.

Em ambos os aspectos do objeto museal – intrínsecos e extrínsecos – há um acréscimo (ou uma mudança) no significado que os objetos têm para o público, como verifiquei no trabalho de campo. A antropologia do objeto museal que aqui proponho busca, portanto, delimitar os significados que estes aspectos agregam ou retiram dos objetos em suas leituras pelo público.

Aí temos imbricados, portanto, objeto e público – permeados por museus. Uma antropologia do objeto museal, desta maneira, implica em uma análise sobre o encontro entre estas três instâncias – no caso específico desta dissertação, analisar antropologicamente os objetos do Instituto Ricardo Brennand é perguntar: de que forma os objetos deste museu são percebidos pelo público?

Para chegarmos ao RB e a percepção de seus objetos pelo público apresentarei conceitos acerca dos objetos, seu colecionamento e musealização, o que tratarei na primeira parte desta dissertação, **Juntando caixinhas de fósforos**. Na segunda parte, **Colecionismo como Narrativa**, irei analisar o colecionismo privado no Brasil, enfatizando o modo como estas coleções são musealizadas, buscando também exemplos da percepção do público e dos colecionadores sobre seus objetos, agregando algumas interpretações sobre o RB. Na terceira parte, **A Coleção: Escrita de Si ou Egoexpografia?**, exercitarei a construção da antropologia do objeto museal que proponho, e detenho-me mais longamente em analisar os dados da pesquisa de campo.

Assim sendo, buscarei nesta dissertação apresentar algumas colocações sobre a minúcia que o colecionismo de Ricardo Brennand contém. Tentarei, também, perceber o modo como o público do RB frui nesta instituição este colecionamento. Estes dois aspectos pensados em uma perspectiva relacional, por sua vez, estão intrinsecamente entremeados pelas significações que meu próprio encontro com este fato guarda, também imbricado nesta relação. É o que pretendo expor aqui, tal como minha coleção de caixas de fósforos: do fuçar armários à reunião minuciosa em busca de compor um significado comum a estes objetos, dentre várias lógicas possíveis, com o intuito de entender e compreender as dinâmicas do colecionismo.

## Primeira Parte

### Juntando caixinhas de fósforos

Cerca de dois anos depois de ter achado as seis caixas de fósforos na casa de minha avó, eu havia juntado outras, aproximadamente vinte. O reunir de caixas de fósforos era somente uma maneira de ocupar-me. Raramente mexia onde estavam guardadas, exceto quando iria colocar alguma nova aquisição, geralmente presenteada por meu pai. Cada caixa nova era um momento de ver e rever estes objetos, mas pouco depois eu os guardava e pronto. Só as via novamente quando tinha alguma a acrescentar.

Aqui, como este agregar de novas caixas de fósforos ao que ainda não se configurara como coleção, reunirei algumas análises de autores que analisam os sistemas de objetos, os significados que estes podem ter no contexto de diferentes sistemas – como o da circulação de mercadorias ou da recepção por públicos no âmbito dos museus. A primeira parte deste trabalho reúne, portanto, aspectos teóricos para que se possa refletir sobre a coleção de Ricardo Brennand e sua constituição como sistema de objetos.

Voltando à breve metáfora acima, é visível que os objetos, independentemente de seus valores de mercado ou utilitário, podem ter diferentes conotações. Estes significados advêm das relações entre objetos e quem (ou o que) lhes possui, delineando o que se constitui uma *vida social das coisas*, segundo a definição de Arjun Appadurai (2006) para o percurso de atribuição de valor – e concomitantemente de significado – aos objetos.

Refletirei, portanto, sobre o intercâmbio de sentidos entre sistemas e objetos, conjecturando também sobre os significados que a atribuição de valores – utilitário, mercadológico, artístico, afetivo – pode desencadear. Para compor os termos da antropologia do objeto museal que a partir do RB pretendo construir, analisarei nas próximas páginas dos objetos às coleções, e destas às musealizações, em busca de referências históricas e antropológicas sobre os objetos em sua vida social.

## 1 Objetos

A realização de objetos é feita pelo homem há milênios. Também há bastante tempo tais objetos podem desempenhar diferentes usos e significados, a despeito das intenções de quem os realiza ou coleta. No entanto, esta atribuição não é arbitrária. Relaciona-se com os interesses de quem produz, utiliza, ou guarda os objetos.

Este interesse que as pessoas têm sobre os objetos se relaciona com as funções que estes podem desempenhar, conforme observa Abraham Moles (1975: 20-21). O autor define que os objetos são elementos produzidos (por homens ou fábricas, por exemplo) que agem como mediadores entre as situações e os atos<sup>6</sup>. Nesta mediação, os objetos assumem uma função.

Através desta perspectiva, é possível visualizar que as funções que um mesmo objeto pode desempenhar são múltiplas, a depender do sistema de objetos onde se insere. Moles (op. cit.) exemplifica esta situação com um elemento da natureza, uma pedra e suas diferentes funções, desde quando está na natureza até colocação de uma etiqueta de preço – o que lhe modifica a função e a transforma em um produto: peso para papéis. Porém, o autor não analisa os significados que o objeto pode assumir nesta trajetória através dos sistemas de objetos.

No exemplo proposto por Moles (op. cit.: 30), quando inserida no ambiente da natureza, a pedra faz parte de um ecossistema. Caso seja retirada dali por alguém e utilizada como peso para papéis, a pedra adquire outra função – distinta daquela que possuía no ecossistema – e, ampliando o que propõe o autor, acredito que

---

<sup>6</sup> Segundo Moles (op. cit.: 20-21), as situações podem ou ser estáticas – mensagens passivas emitidas pelo entorno – ou ser dinâmicas – os acontecimentos, fenômenos e estímulos. É conveniente lembrar que este autor realiza a sua teoria no âmbito da análise da circulação de objetos sob a ótica da comunicação, em uma perspectiva estrutural do sistema de objetos que define.

também agrega a si outro significado. No caso de ser retirada da natureza e colocada à venda com seu respectivo preço de “peso para papéis”, a pedra possui a mesma função anterior, porém outro significado – posto que se insere em um sistema de circulação de mercadorias.

Vale notar que se este objeto for comprado e presenteado a alguém querido, seus significados anteriores se ampliam devido ao peso de papéis ser inserido em um sistema de objetos permeado por afetividade – na categoria de lembrança. Outros trajetos de ampliação, modificação ou diminuição de significado da pedra poderiam ser abordados, como a inserção desta pedra em um espaço museal, mas deixarei para analisar este tipo de percurso posteriormente.

Do modelo proposto por Moles (op. cit.), é fundamental frisar que nos caminhos que os objetos podem percorrer em sistemas de objetos, ocorrem modificações de seus significados<sup>7</sup>. Note-se que as diferentes significações que os objetos podem ter se relacionam com os sistemas onde estes se inserem. Deste modo, creio que é necessário explicar a concepção de sistema que adoto, pois é em relação a este – e como sua parte constituinte – que os objetos possuem significado.

Abraham Moles (1975: 33) afirma que há duas dimensões relacionadas à descrição de um sistema de objetos: a complexidade funcional e a complexidade estrutural<sup>8</sup>. A primeira, refere-se à dimensão estatística dos usos que os objetos têm.

---

<sup>7</sup> Tais modificações de significado não implicam, de modo algum, em *perda* de significação, pois como explicitarei adiante, os objetos possuem uma biografia. Assim, a biografia do peso para papéis do exemplo de Moles (op. cit.) também *incluía* sua fase como pedra, e esta fase faz parte do significado que o peso para papéis tem. (Cf. o capítulo 4 desta dissertação)

<sup>8</sup> A complexidade, para Moles, é uma grandeza. “*La teoría de la información suministra una medida de esta complejidad al mostrar que la comprensión de un organismo por parte de un observador puede asimilarse a un mensaje que este último envía al observador, noción que se concreta en el concepto de organograma.*” (op. cit.: 32) “A teoria da informação fornece uma medida desta complexidade ao mostrar que a compreensão de um organismo por parte de um observador pode assimilar-se a uma *mensagem* que este último envia ao observador, noção que se concretiza no conceito de organograma.” (op. cit.: 32, tradução minha) Perceba-se aqui o que abordei na nota número 7, o autor apresenta noções relativas ao campo da comunicação em sua abordagem sobre os sistemas de objetos.

Já a complexidade estrutural abarca as características propriamente físicas dos objetos, aquilo que lhes constitui, ou sua morfologia.

A dimensão da complexidade funcional – resultado das estatísticas sobre usos dos objetos, parece não dar conta das especificidades que estes usos podem ter. Volto aqui ao exemplo da pedra, que mesmo como peso para papéis pode ser simplesmente guardada em uma gaveta, como lembrança de alguém. Assim, apenas através de uma biografia do objeto, o que abordarei no capítulo 4, é possível saber sobre o seu uso efetivo. Já a complexidade estrutural parece-me bastante interessante por abarcar os aspectos intrínsecos dos objetos.

Contudo, estas definições de Moles (1975.) parecem não dar conta das especificidades dos *objetos em sistemas*. Jean Baudrillard (2006), em livro acerca da constituição de sistemas de objetos, esmiúça a configuração sistêmica dos objetos – pensados a partir dos contextos da fabricação em série e das tecnologias da informatização. Como Moles (op. cit.), Baudrillard também considera que os objetos possuem uma função.

Contudo, para este autor, as funções não apenas se relacionam com os usos que os objetos podem ter, mas sobretudo com os *significados* que lhes são atribuídos por quem o possui – e este “quem” pode ser uma pessoa ou mesmo o campo da publicidade. Assim, “[...] *funcional*’ não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou um sistema: a *funcionalidade* é a *faculdade de se integrar a um conjunto*.” (Baudrillard, 2006: 70) Desta forma, este sistema é intrínseco aos empregos que são dados aos objetos – e estas diferentes funções constituem subsistemas que guardam relações com o sistema funcional dos objetos pensado por Baudrillard.

Para exemplificar o que diz este autor, voltemos às caixas de fósforo. Estas novas caixas de fósforo, trazidas por meu pai de suas viagens ou eram lembranças de hotéis ou caixas compradas nos supermercados locais – diferentes das que havia aqui. Como lembranças de hotéis, os fósforos assumiam duas funções: uma que era seu uso como fogo e outra que era uma finalidade publicitária de promoção daqueles hotéis – e a conseqüente inserção na categoria de “lembrança” de uma hospedagem passada. Note-se que aí os objetos estão inseridos em dois subsistemas: um utilitário, outro utilitário-publicitário ou ainda utilitário-publicitário-afetivo. Já as caixas compradas em supermercados atendiam ao uso como fogo e, portanto, estavam inseridas no subsistema utilitário.

Quando estes dois tipos de caixas chegavam à minha coleção, passavam a se integrar em um conjunto que lhes atribuí outras funções. Aqui as caixas permanecem com sua propriedade de “gerar” fogo, mas todas passam a ter um valor afetivo, posto que significam um presente de meu pai. Já passados alguns anos, estas caixas também passam a ter um valor histórico: muitas delas não são mais fabricadas, ou certos hotéis não mais existem.

Ressalto, ainda, que o conceito de Baudrillard (2006) para “função” está, a meu ver, imbricado ao que Appadurai (2006) define como valor – fundamentando-se em Georg Simmel – , não uma propriedade inerente dos objetos, mas algo que lhes é atribuído. São estas atribuições que fazem o objeto modificar sua função em um sistema de objetos. Desta forma, as caixas de fósforo acima abordadas ou qualquer outro objeto possuem diferentes funções e, conseqüentemente, diferentes valores.

José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), em artigo acerca dos deslocamentos do patrimônio – dos contextos originais de produção às exposições públicas, por exemplo – define que os objetos passam neste tipo de deslocamento

de um vínculo orgânico a um vínculo autônomo. Estas vinculações dos objetos são referentes a seus contextos de fabricação e uso.

Desta maneira, o objeto possui um vínculo orgânico quando está inserido em seu contexto original – ou seja, é utilizado conforme as definições de quem o planejou/criou (uma caixa de fósforos é pensada para seu uso na cozinha ou pelo fumante, por exemplo). Já quando o objeto passa a ter um vínculo autônomo, seus usos – e conseqüentemente seu significado – são diferentes deste contexto inicial.

É desta forma que, conforme José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), os objetos transitam entre uma cultura objetiva – caso das coleções e dos acervos museológicos – para uma cultura subjetiva – quando os objetos se integram aos processos de formação de sujeitos coletivos e identidades individuais. O autor ressalta ainda a necessidade de abordagens com públicos que irão fruir estes patrimônios sobre os agenciamentos individuais e coletivos pelos quais os objetos inseridos nesta categoria transitam<sup>9</sup>.

Assim, neste trânsito de valores – e significados – que os objetos podem ter, o autor enfatiza que tais patrimônios têm seus valores alterados devido a processos de deslocamento e reapropriação. É importante a ênfase que José Reginaldo dá ao mercado como co-participante na atribuição dos valores de certos objetos como patrimônio. Contudo, o autor parte de um outro tipo de mercado, o *“mercado de bens inalienáveis”*:

*“neste, compram-se não os objetos (que devem permanecer, em tese, ‘inalienáveis’), mas ‘experiências’ por intermédio de imagens sensíveis do passado histórico, das culturas*

---

<sup>9</sup> Tais abordagens devem, a meu ver, ser encabeçadas por educadores no contexto das instituições museais, provocando reflexões no público sobre a biografia dos objetos, para que o público possa perceber os agenciamentos que levaram este ou aquele objeto à instituição. Apenas as informações em etiquetas ou textos de parede são insuficientes para esclarecer sobre o contexto dos objetos. No RB, os educadores iniciam a conversa com o público falando sobre o colecionismo de Ricardo Brennand, e esta é uma das formas de contextualizar o que o público está vendo, o que abordarei na terceira parte. São vários os autores que tratam deste tema e destaco as discussões de Ulpiano Bezerra de Menezes (2005) e João Pedro Fróis (2008), que analisarei no capítulo 3.

*populares, das culturas regionais, dos primitivos, das culturas nativas, das civilizações tradicionais, etc.” (Santos Gonçalves, 2007: 242)*

Na delimitação do autor acima, vemos que através de objetos se compram *experiências*, vemos a importância que o significado que os objetos podem ter quando de sua inserção em sistemas de objetos tais como as coleções. A ação de colecionar remete, desta maneira, a uma intenção de agregar aos objetos reunidos outros significados além dos que se relacionam a seu uso.

Ora, à primeira vista o que um objeto significa relaciona-se intimamente ao que lhe define enquanto objeto: sua utilidade. Contudo, Pomian (1984: 71) separa as coisas – os objetos úteis – e os semióforos, *“objectos que não têm utilidade [...], mas que representam o invisível, são dotados de um significado [...].”* Tal constituição de um significado comum aos objetos e diferente da relação com seu uso, por exemplo, pode ser relacionado ao comportamento narrativo presente nos colecionadores. Assim, ao criar uma coleção, seja ela particular ou pública, também se está constituindo significados que podem ser lidos através dos objetos, e vivenciados através de experiências, o que abordarei nos próximos capítulos.

## 2 Coleções

Pomian (1984) considera que os agrupamentos de objetos reunidos nos túmulos no período neolítico já formavam as primeiras coleções de que se tem notícia. Mas entre este tipo de coleções e o colecionismo da atualidade há diferenças e semelhanças que abordarei neste capítulo. Buscarei, portanto, identificar aspectos que caracterizam as coleções através de um percurso histórico, à procura de especificidades do colecionismo como sistema de objetos.

Conforme define Kryzstof Pomian (op. cit.), a coleção é

*“[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.”* (id., ibid.: 53).

Assim, a coleção faz, essencialmente, com que os objetos assim reunidos percam seu valor de uso: *“[...] os objetos que se tornam peças de colecção, ou de museu têm um valor de troca sem terem valor de uso.”* (Pomian, op. cit.: 54) Numa coleção os objetos – mesmo os utilitários – podem possuir valor de troca, mas o possuem enquanto objeto de coleção (e isso por sua vez, a depender da coleção onde se insere, ou de outro fator que lhe agregue valor, pode inclusive aumentar o valor de troca do objeto). Volto aqui a lembrar de minha própria coleção, na qual objetos utilitários como caixas de fósforos perdem seu valor de uso e passam a ter um valor afetivo e histórico que pode agregar-lhes um valor de troca, o que só é possível por meio da inserção das caixas em uma coleção – e sua conseqüente retirada da circulação de mercadorias.

Note-se, também, que Pomian (op. cit.) finaliza sua assertiva afirmando que os objetos de coleção são colocados sob proteção em local preparado para este fim

e, também, “*expostos ao olhar*”. Estes aspectos são fundamentais na análise do colecionismo de Ricardo Brennand, posto que esta coleção enquadra-se nas características citadas pelo autor acima: seus objetos foram colocados em um espaço planejado para isso e, ainda, a coleção foi aberta ao público<sup>10</sup>.

Na perspectiva de Pomian (1984), as coleções inserem nos objetos determinados significados que modificam o seu valor de uso e – muitas vezes – seu valor de troca. Appadurai (2006) afirma, partindo de Jacques Maquet, que os objetos como mercadoria podem ter diferentes acepções. Uma delas se relaciona intimamente ao que Pomian (op. cit.) afirma sobre os objetos de coleção – objeto retirado do circuito das atividades econômicas.

Trata-se da categoria de *ex-commoditie*: “[...] *things retrieved, either temporarily or permanently, from the commodity state and placed in some other state.*”<sup>11</sup> (Appadurai, op. cit.: 16) Concordando com este autor, creio que os objetos inseridos em sistemas de objetos tais como as coleções, têm seu valor modificado, transcendem seu valor como mercadoria e adquirem outros significados.

Na atividade de colecionamento um dos aspectos a serem ressaltados nos objetos reunidos é que eles assim se configuram pela ação de alguém ou de uma instituição – o que veremos a seguir. Associo esta ação de colecionamento ao que Jacques Le Goff (1984), citando Janet, nomeia *comportamento narrativo* através do qual se exercita a memória, “[...] *que se realiza antes de mais pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objecto que constitui seu motivo*” (Janet apud Le Goff, 1984: 12)

---

<sup>10</sup> Abordarei no capítulo 3 sobre a dimensão pública das coleções. Saliento, também, que nem todas as coleções são tornadas públicas, compreendendo este o colecionamento como um fazer íntimo que em certos casos é postumamente tornado público.

<sup>11</sup> “[...] coisas recuperadas, temporária ou definitivamente, do estado de mercadoria e relocadas em outro estado.” (tradução minha)

Note-se a ênfase que Le Goff (1984) dá à função social, que é essencial para a memória coletiva sobre a qual este autor destaca no texto. Desta forma, o colecionamento permite a reunião de objetos cujo significado remete a um acontecimento remoto – ou mesmo a um significado outro cujo contexto da coleção assim o define – que determina, portanto, uma memória coletiva acessada através dos objetos.

Pomian (1984: 74) delimita como o marco para o estabelecimento do colecionismo a definição de uma hierarquia social, o que faz aumentar a necessidade de atribuir certos significados aos objetos. A memória coletiva abordada em Le Goff (1984) começa a ser construída através do colecionamento de objetos da cultura material já desde 1700 a. C., no que o autor nomeia “*instituições-memória*”, como bibliotecas e museus, destinadas a salvaguardar as “*matérias memoráveis*” (Le Goff, op. cit.: 16). Contudo, estas matérias memoráveis eram referentes à lembrança de atos ou acontecimentos empreendidos pelos indivíduos<sup>12</sup> que ocupavam os altos postos de uma hierarquia social.

Ernest H. Gombrich, na grandiosa e controversa<sup>13</sup> narrativa que faz da História da Arte, em livro com este mesmo nome, situa o surgimento das coleções entre os séculos IV a.C. e I d.C., no capítulo que emblematicamente nomeia “O império do belo”, onde aborda a arte grega:

*“foi nessa época, e nessa atmosfera, que as pessoas ricas começaram a colecionar obras de arte, mandando fazer cópias das mais famosas se não pudessem obter as originais, e pagando preços fabulosos pelos originais que pudessem adquirir.”* (Gombrich, 2008: 111)

---

<sup>12</sup> Devo lembrar que o colecionismo, também foi empreendido por instituições. Pomian (op. cit.) dá exemplos neste sentido, além do próprio Le Goff (op. cit.). Centrarei minhas observações nas coleções realizadas por indivíduos, pois é o foco desta dissertação.

<sup>13</sup> Grandiosa por ser um empreendimento que se pretende completo. Contudo a controvérsia, creio eu, reside no fato de que Gombrich (op. cit.) abrange as realizações artísticas brancas, européias e masculinas, desconsiderando ou dando pouco destaque ao que não se enquadra nestas características.

Como este autor também indica, quanto mais alta a posição do indivíduo na hierarquia mencionada por Pomian (1984), maiores são as possibilidades que o sujeito tem de retirar do circuito das atividades econômicas certos objetos, bem como também aumentam as necessidades mesmas de expressar de outras maneiras esta posição hierárquica, notadamente por meio de objetos colecionados, o que abordarei a seguir. No período que Le Goff (1984) pontua como fundamental para o início da criação de “instituições-memória”, esta memória era referente aos sujeitos e fatos que as posições mais altas da hierarquia social definiam.

Contudo, há que se lembrar que o acúmulo de objetos não é um universal. James Clifford pondera que *“no ocidente, entretanto, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos.”* (1994: 71) E desta maneira a criação de coleções está intimamente relacionada à ratificação de certas posições sociais e à concepção de narrativas sobre o mundo.

A criação de coleções que talvez seja mais emblematicamente relacionada à esta estratégia apontada por Clifford são os gabinetes de curiosidades<sup>14</sup>. Este termo designa o conjunto de objetos colhidos por viajantes, que tanto eram conservados em suas próprias residências, como também eram comercializados por toda a Europa, compondo os gabinetes de curiosidades de famílias nobres e/ou abastadas.

Tais espaços eram geralmente salas amplas, apinhadas de objetos diversos tais como indumentária, utensílios de cozinha, adereços, totens, esculturas, instrumentos musicais e até vegetais e animais empalhados (ou vivos!). Criados

---

<sup>14</sup> O conceito de gabinete de curiosidades será por mim retomado ao longo desta dissertação, pois em certos aspectos se relaciona com a expografia criada por Ricardo Brennand, o que é possível verificar a uma simples olhadela pelos espaços expositivos do RB, sobretudo no Museu-Castelo, onde os objetos estão dispostos de acordo com as indicações do colecionador, preenchendo todos os locais possíveis.

especialmente entre os séculos XVI e XVII, no bojo das grandes navegações ocorridas também neste período, os gabinetes expressavam o olhar dos colecionadores sobre o “novo mundo”.

É especialmente neste momento que o olhar dos europeus voltava-se para o “outro”, para os povos não-civilizados “recém-descobertos”. Conforme destaca Sergio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso* (1985), os primeiros relatos produzidos sobre este mundo exaltavam a sua exuberante flora e fauna e atribuíam a estes locais uma certa “edenização”. Porém, práticas como a poligamia, o canibalismo e a nudez eram questionadas nestes relatos de viajantes, que apenas se atinham a uma descrição condenatória de tais ações.

Um destes relatos, presente na coleção de livros de Ricardo Brennand, é de autoria de Gaspar Barlaeus (1980), incumbido por Maurício de Nassau de elaborar uma minuciosa descrição acerca de seu governo, que resultou no livro “História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil”, publicado no ano de 1647, em Amsterdã<sup>15</sup>.

O livro de Barlaeus, além de minúcias sobre o governo Nassau, contém observações do autor sobre os índios, sua cultura e sua relação com os europeus. Inicialmente, descreve o Brasil, chega até a estabelecer relações entre a geografia e os habitantes: “*A região é ameníssima e salubérrima pela brandura do clima, e é disto indício a longa vida dos naturais, a qual atinge às vezes cem anos.*” (op. cit.: 21) Porém, nas suas descrições, não é novidade, nota-se o etnocentrismo que permeia a produção dos viajantes europeus deste período. Por exemplo, sobre a

---

<sup>15</sup> Ricardo Brennand possui em sua coleção dois exemplares de 1647 – um colorido e outro preto e branco, ambos com as gravuras originais realizadas a partir de desenhos do pintor holandês Frans Post. O RB também tem no acervo uma edição alemão do “História dos feitos (...)”, também do século XVII, além da primeira tradução para o português, de 1941.

língua dos tapuias, Barlaeus comenta que *“se damos crédito Maffeu<sup>16</sup>, falta a essa língua o uso das três letras F, L, R, porque, segundo observam alguns com agudeza, carecem de fé, de lei e de rei.”* (Barlaeus, 1980: 22)

O próprio Maurício de Nassau possuía em sua casa, a Mauritzhouis, na cidade holandesa de Haia, um “gabinete de curiosidades”. Talvez o aspecto mais importante deste período de colecionismo do exótico seja a posterior utilização de tais coleções como elementos iniciais do acervo de alguns museus. A Mauritzhouis, por exemplo, está aberta até hoje como museu. Acrescento, ainda, que os gabinetes de curiosidades do século XVII inspiraram a museografia “carregada” que permeou as exposições do século XIX, bem como certos projetos museográficos da atualidade .

No período dos gabinetes de curiosidades, os colecionadores não se preocupavam com a classificação ou a nomeação de todos os seus elementos. *“Antes de qualquer coisa, trata-se de juntar, de colecionar objetos que dão a idéia da existência de ‘outros’. O ato de colecionar transfigura-se em compreensão de tudo que há no mundo.”* (Possas, 2005: 151)

Baseando-se em sistematização de Adalgisa Lugli (1998), Helga Possas (op. cit.) afirma que as coleções dos gabinetes eram divididas em dois eixos, *naturalia* e *mirabilia*. Do primeiro, faziam parte objetos dos reinos animal, vegetal e mineral. Do segundo, fazem parte produtos da ação humana (*artificialia*) e antiguidades e objetos exóticos que remetiam a povos longínquos.

Destas seções, a que contava com mais exemplares, na maior parte dos casos, era a *naturalia*, chegando mesmo a haver espaços anexos aos gabinetes, onde haviam espécimes do reino vegetal em jardins e herbários. Quanto à seção

---

<sup>16</sup> Tradutor do livro do jesuíta José Acosta (c 1539-c1604), "De Natura Novi Orbis", intitulado "História Natural e Moral das Índias"

*mirabilia*, Helga Possas ressalta a importância que as armas tinham nos gabinetes de curiosidades. “As armas talvez fossem um dos componentes das coleções com maior carga simbólica. Elas representavam (e representam) o poder humano sobre outras criaturas e o poder de algumas culturas sobre outras.” (id., ibid.: 156) Assim, “um gabinete de curiosidades era a expressão da cultura do colecionador, do poder e da glória do conhecimento.” (Possas, 2005: 156)

Aqui reporto-me ao Museu Castelo São João, repleto de armas. Desta coleção pode-se questionar por quais motivos as armas foram colecionadas? Que significados estes objetos têm para o colecionador? E de que maneira o público os recebe? Será que as dimensões de poder abordadas por Helga Possas são assim percebidas pelo público? Voltarei a estas questões na terceira parte desta dissertação.

Observando a figura 2, é possível perceber a semelhança tanto do acervo do RB como da sua expografia com estes gabinetes de curiosidades de outrora. Os

2 – A “Sala Orientalista” do Museu-Castelo São João. Note-se a utilização de todos os espaços possíveis para colocação de objetos, o que também ocorre com as demais salas deste edifício.



objetos que compõem a coleção exposta no Museu-Castelo, em certos casos assemelham-se aos dos gabinetes, como é o caso de presas de elefantes e cintos de castidade. Da mesma forma, sua exibição se dá em um castelo apinhado de

objetos variados, sem o rigor museográfico da atualidade.

Como se vê, os gabinetes de curiosidades abarcavam conjuntos específicos de obras ou de objetos relacionados intimamente com o colecionador. Estes gabinetes, exibidos apenas a convidados (inclusive porque muitos deles ocupavam salas de castelos ou de grandes residências), forneciam por meio de seus objetos uma visualidade heroica, exótica e inatingível do seu possuidor.

Estes colecionadores, pelo fato de possuírem certos objetos armazenados em suas casas apenas para deleite próprio e de seus convidados, com sua ação de colecionamento ratificavam suas posições sociais. Ora, é claro que nem todas as pessoas dispunham de meios para retirar objetos de seu uso cotidiano para mera apreciação estética e isto constitui o que Pierre Bourdieu (2008) nomeia *distinção* em relação aos demais membros da sociedade.

Para Bourdieu a arte e o consumo artístico desempenham uma função social de legitimação das diferenças sociais. E isto é bastante visível no colecionismo, pois os colecionadores distinguem-se uns dos outros em função do que colecionam, bem como também distinguem-se em relação à sociedade em função deste colecionismo. Creio que o colecionismo de objetos cotidianos se relaciona com o que o autor nomeia disposição estética:

*“[...] no interior da classe dos objetos trabalhados que, por sua vez, são definidos por oposição aos objetos naturais, a classe dos objetos de arte definir-se-ia pelo fato de que ela exige ser percebida segundo uma intenção propriamente estética, ou seja, de preferência em sua forma e não em sua função.” (Bourdieu, 2008: 32)*

É visível por meio desta afirmação que os colecionadores de objetos diversos – como os que compunham os gabinetes de curiosidades – possuíam uma

disposição estética que os fazia observar naqueles objetos aspectos formais que sobrepujavam sua funcionalidade.

Jean Baudrillard aborda a constituição de sistemas de objetos em coleções. Neste tipo de sistema, para o autor, o objeto é abstraído de sua função e passa a se relacionar ao indivíduo que o possui. Este indivíduo, ao colecionar, reconstitui um mundo, *“uma totalidade privada”* (Baudrillard, 2006: 94). Desta maneira, o objeto não é mais especificado por sua função, passa a ser qualificado pelo indivíduo.

Para Baudrillard, os objetos colecionados são indissociáveis de seu colecionador, pois *“(...) a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador.”* (id., ibid.: 99) Concordando com o autor, acredito que os objetos colecionados adquirem uma personalidade do colecionador ao serem inseridos no sistema de objetos que sua coleção constitui, o que foi possível observar com esta pesquisa.

Diferentemente dos gabinetes de curiosidades, imbricados à pessoa do colecionador, e com fins de deleite próprio – e de suas pessoas mais íntimas, outros tipos de coleção difundidas também no século XVII, são as coleções de arte. Estas tinham outro objetivo – mais relacionado com sua exibição pública (ainda que fosse um público restrito), e visavam à formação de artistas.

Criadas por administradores reais e muitas vezes oriundas de premiações, estas coleções eram mostradas com a função de fornecer uma visualidade inspiradora aos aprendizes. Um dos exemplos foi o Salão Anual de Pintura, concurso criado no século XVII. As obras premiadas permaneciam no Palácio de Versalhes, França, com a finalidade servir como inspiração e fonte para os novos artistas. Note-se que este tipo de coleção possuía uma finalidade específica e

diversa dos gabinetes: a formação estética dos artistas que atendiam as cortes européias.

No século XVIII, os museus começam a se estruturar como instituições e também passam a abrir seus acervos ao grande público. Nesse momento, vai se ampliando a noção de que, além de possuir, era preciso classificar e ordenar, aliando, dessa maneira, posse e conhecimento. Diante da necessidade de ordenação, o espaço do museu torna-se cada vez mais necessário: ali os estudos são realizados e divulgados. Desta forma, é necessário ressaltar que o colecionismo apenas ampliará sua dimensão pública – e também as possibilidades de significado que isto acarreta, quando da abertura das instituições museais ao público.

### 3 Musealizações

A instituição museu, concebida como local para guarda de objetos da cultura material existe há séculos. Le Goff (1984) comenta que as “instituições-memória” são criadas desde cerca de 1.700 a.C.. É quando a biblioteca, arquivo e museu de Alexandria foram criados por Ptolomeu. O autor lembra que Simónides, que viveu entre 556 e 468 a.C. na Grécia, vai fixar o recurso à organização, à ordem, como processo mnemônico, dessacralizando a memória e acentuando seu caráter técnico. E as instituições-memória são aquelas representantes maiores dos processos de armazenamento da memória, o que é o caso dos museus. Contudo, durante muito tempo as instituições-memória serão majoritariamente arquivos e bibliotecas.

Por volta do século IV a. C., quando havia uma escola pitagórica na Grécia, também existia um templo dedicado às musas. O “Templo das Musas”, como era conhecido, destinavam-se à consagração das Musas, filhas de Zeus, o todo-poderoso dos deuses gregos, em sua união com Mnemósina, a deusa da memória. Não é por acaso que o nome museu deriva etimologicamente do grego *mouseion*. Mas é somente a partir do século XVIII que os museus, como nós conhecemos – lugares especialmente destinados à exposição pública de objetos – irão se configurar. Como assinalo no capítulo anterior, até este período as coleções permaneciam abertas a poucos escolhidos, eleitos dentre o círculo de relações do colecionador.

Luis Alonso Fernández (1993) comenta que a partir da abertura do Pequeno Hermitage, em São Petersburgo, no ano de 1765, com as coleções reais, outras

instituições começam a ser criadas na Europa, bem como a museologia<sup>17</sup>. O autor conclui que

*“las investigaciones rigurosas y metódicas del siglo XVIII sobre determinados aspectos museológicos, incluida la publicación del tratado de Neickel, preparan el auge del museo y su estudio surgido después de la Revolución Francesa.”*<sup>18</sup>  
(Hernandez, 1993: 19)

A Revolução Francesa será o motor para a criação de várias instituições-memória na França, o que depois se alastraria por outros países europeus. Mario Chagas (2002) também aponta que após a revolução as instituições francesas dedicadas à memória vão se proliferar. Este autor ressalta que naquele período também é criado um “plano museológico”, através do qual os objetos passam a ser enquadrados em categorias que serviam ao fim de evocar a memória sobre o que a revolução pretendeu e, também, sobre o que a revolução pretendia construir. Assim, *“no século XVIII e durante um largo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel: educar o indivíduo, estimular seu senso estético e afirmar o nacional.”* (Chagas, 2002: 42)

Naquele momento vai se ampliando a noção de que além de possuir, era preciso classificar e ordenar, aliando desta maneira posse e conhecimento. Desta necessidade de ordenação, o espaço do museu torna-se cada vez mais necessário: ali os estudos são realizados e divulgados. É nesse ínterim que diversas instituições museais serão criadas e também haverá uma necessidade de catalogação dos objetos, o que configuraria a museologia como o campo de conhecimento específico dos museus.

---

<sup>17</sup> Hernandez (op. cit.: 18) pontua que em 1727 foi publicado o primeiro tratado de museologia, de autoria do marchand de Hamburgo Caspar Friedrich Neickel. A obra, *Museographia*, foi presenteada pelo marchand a seus clientes, e continha instruções sobre a organização das peças de coleção e dicas para sua conservação.

<sup>18</sup> “as investigações rigorosas e metódicas do século XVIII sobre determinados aspectos museológicos, incluindo a publicação do tratado de Neickel, antecipam o auge do museu e seu estudo, surgido depois da Revolução Francesa.” (Hernandez, 1993: 19, tradução minha)

Silvania Souza do Nascimento (2005) indica que, após a revolução científica ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, começa a se difundir um ideário que relaciona o saber científico aos museus. É por volta deste período que tais instituições passam a abrir suas portas para o público. A autora cita os exemplos do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios, que abriu ao público em 1794 e o Instituto Real de Londres, aberto em 1800. A partir da abertura, em 1851, do Palácio de Cristal, em Londres, a autora menciona que os museus pouco a pouco passarão a adotar práticas expositivas novas.

Tais práticas expositivas envolvem, além de novas formas de ordenação dos objetos nos espaços museais, a realização de atividades para o público que as coleções passam a receber. Como tratado no capítulo anterior, as coleções agregam características aos seus objetos que os abstraem de sua função inicial. Estas características passam a ser outras quando esta coleção se torna pública, através do processo de musealização. Desta maneira, estão aí imbricados os significados que as coleções atribuem ao objeto, os significados que a expografia também agregam e, somados a estes, os significados que atividades educativas podem também agregar – isto tudo somado aos significados *per si* dos objetos, além daqueles advindos da percepção do público sobre eles. Sendo assim, as experiências do público com objetos museais são muitas e operam nos mais diversos níveis de objetividade e subjetividade.

A partir deste percurso da abertura de algumas coleções ao público nas instituições museais criadas largamente durante os séculos XVIII e XIX, também começam a acontecer reflexões sobre as ações que serão oferecidas ao novo público que estes museus passam a receber. Desta maneira, inicialmente havia exposições e museus de objetos que se centravam nas pesquisas sobre a coleção e

a constituição do acervo. Estas exposições raramente eram acompanhadas de estratégias educativas, e esperava-se uma contemplação passiva e silenciosa do visitante.

João Pedro Fróis comenta que, na esteira das novas práticas expositivas que comento na página anterior, no final do século XIX, Alfred Lichtwark – diretor do Museu de Arte de Hamburgo, Alemanha – foi quem primeiro planejou atividades educativas para o público desta instituição e “[...] *entendeu o museu como território para a educação artística e cultural dos indivíduos.*” (Fróis, 2008: 64) Estas atividades envolviam a percepção analítica das obras em exposição, buscando detalhes dos objetos expostos. Também como Lichtwark, nos Estados Unidos Albert Barnes e Thomas Munro buscaram realizar atividades que aproximassem jovens e crianças dos museus.

A partir do século XX, começam a acontecer exposições e demonstrações interativas, com dispositivos, audiovisuais e atividades educativas de **“contemplação de conteúdo”** (Souza do Nascimento, 2005: 228, grifo meu). Contudo, há que se ressaltar que neste momento as instituições centravam suas atividades educativas em informar o visitante sobre as obras e seu contexto e raramente eram oferecidas atividade reflexivas.

As atividades educativas nos museus entre o final do século XIX e o início do século XX se alicerçavam nos estudos sobre a aprendizagem empreendidos sobretudo pela psicologia. Durante muito tempo as instituições museais – sobretudo na América – se basearam em John Dewey e seus textos sobre a experiência estética e educacional. Contudo, em muitas exposições e museus estas atividades educativas apenas focavam informar o visitante, em detrimento da reflexão, como foi

observado anteriormente, e o visitante era apenas um depositário mudo do conteúdo que o museu continha.

Silvania Souza do Nascimento (2005) enfatiza a necessidade de haver interatividade nos espaços museais, pois *“ela representa um conjunto de estratégias museológicas que transformam a exposição em lugar de diálogo entre visitantes de todas as idades e os objetos técnicos e de exposição.”* (id. Ibid.: 230) Assim, a autora defende a necessidade de pensar os objetos de exposição universalmente, onde as práticas educativas são fundamentais como mediadoras dos conhecimentos dos universos culturais de cada objeto museal.

As práticas educativas indicadas por Silvania Souza do Nascimento são amplamente realizadas pelos museus da atualidade. Ulpiano de Meneses (2005: 30) propõe que o museu deva realizar uma “alfabetização museológica”, fundamentada em questões como: o que é um museu, o que é uma exposição e como podem e devem ser utilizados pelo público.

É possível mesmo falar que hoje exposições estão intrinsecamente relacionadas às ações educativas, posto que elas são a “garantia” de uma fruição qualitativa do públicos. Consequentemente as ações educativas acabam proporcionando esta “garantia” de acesso do público ao conhecimento, e por sua vez ratificam o quantitativo de público que, muitas vezes, afiança o financiamento das exposições.

Através deste percurso abrangendo algumas musealizações de coleções com a abertura de instituições museais e o respectivo estabelecimento de disciplinas como a museologia e a educação em arte, creio que se delineia, também, um campo da arte. Acerca deste campo, Pierre Bourdieu (2003) aponta que trata-se de um

campo de poder e, ao estudarmos determinado artista e sua obra, devemos analisar suas relações com este campo.

O campo do poder apontado pelo autor engloba um campo intelectual e

*“somente uma análise estrutural dos sistemas de relações que definem um determinado campo intelectual pode imprimir eficácia e verdade à análise estatística, fornecendo-lhe os princípios de uma seleção dos fatos capaz de levar em conta suas propriedades mais pertinentes, isto é, suas propriedades de posição.”* (Bourdieu, 2003: 186)

Desta maneira, o artista está inserido em um contexto social e *“pertence a um campo intelectual dotado de uma estrutura determinada”* (id., ibid.: 188). Obviamente, esta pesquisa não é estatística. Contudo, as proposições de Bourdieu podem levar a uma compreensão acerca do lugar do colecionador no campo da arte, pois este é um campo, no qual existem posições – não necessariamente predeterminadas, como propõe Bourdieu (2003), mas que pressupõem relações entre elas, como o autor afirma acima.

Entendo que assim como os artistas, os colecionadores também são agentes culturais<sup>19</sup> inseridos no campo da arte abordado por Bourdieu (op. cit.). É no século XIX que há um delineamento mais preciso destes agentes do campo da arte, bem como há uma definição mais clara das instituições e do próprio campo. Ainda segundo Bourdieu (op. cit.), as instituições – como museus, exposições, galerias e salões – são uma das instâncias de legitimação dos bens simbólicos, instâncias tais

*“(…) definidas, fundamentalmente, tanto em seu funcionamento como em sua função, por sua posição, dominante ou dominada, na estrutura hierárquica do sistema que constituem e, ao mesmo tempo, pela dimensão mais ou menos extensa e pela forma, conservadora ou contestatária, da autoridade (sempre definida em e pela sua interação) que exercem ou aspiram exercer sobre o público dos produtores culturais, árbitro e trunfo da competição pela legitimidade*

---

<sup>19</sup> Por agentes culturais, utilizo a definição de Michel de Certeau (2003, p. 195): *“aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor, etc.”*

*cultural – por definição, indivisível –, e também sobre o ‘grande público’ que manifesta seus veredictos.” (Bourdieu, op. cit.: 119)*

Esta longa citação traz algumas definições que norteiam esta pesquisa. Primeiramente, considero as instituições museais em uma posição dominante, concordando com o autor, da estrutura hierárquica do campo da arte. Sobretudo porque é a partir das ações de exibição e colecionamento, por exemplo, em instituições museais, que se escreve a narrativa institucionalizada da arte – daí a sua posição dominante, a meu ver. No caso do RB, é notável que esta instituição museal, dentre as demais do campo da arte pernambucano, possui uma posição “ainda mais dominante”<sup>20</sup>.

Em segundo lugar, a dimensão conservadora da autoridade de instâncias legitimadoras dos bens simbólicos pode ser nitidamente observada no RB. É nesta instituição que o colecionador realiza seus modelos de expografia (o que abordarei na terceira parte desta dissertação). Também é no RB que se reúne um acervo de bens simbólicos já legitimados no campo da arte, o que não ocasiona risco algum para o colecionador – e o que certamente explica o sucesso entre o público, ratificando a posição dominante sobre a qual falei no parágrafo anterior.

Os modelos de expografia e os objetos colecionados por Ricardo Brennand, a meu ver, além de afirmarem a posição “dominante entre as dominantes” na qual o RB se situa, também corporificam características de uma posição em relação ao campo da arte. Para Bourdieu, o campo intelectual é definido a partir de um sistema de posições predeterminadas que abrangem classes de agentes que possuem

---

<sup>20</sup> Esta posição dominante no campo da arte pernambucano é comentada e ratificada entre educadores, artistas, curadores, pesquisadores e públicos. Deve-se ao fato de que o RB é a instituição que mais recebe públicos do Norte-Nordeste. Por outro lado, há muitas críticas ao acervo que o RB exhibe. Abordarei sobre estas tensões na última parte desta dissertação.

características socialmente constituídas de um tipo determinado (Bourdieu, 2003: 190).

As características das classes formam seus respectivos *habitus*, que estão intrinsecamente ligados à época e à sociedade. O *habitus* é definido

*“como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”* (id., *ibid.*: 191),

e estes grupos de agentes invariavelmente estão inseridos em um lugar social, relacionado ou não à função ou posição que desempenham em relação às instituições.

Como me referi acima, é visível que o colecionador possui um *habitus* relacionado às camadas dominantes da sociedade, o que esmiuçarei no capítulo 7. Com a pesquisa de campo foi possível verificar, também, que muitos visitantes do RB possuem *habitus* semelhante e que possuem uma disposição estética capaz de absorver objetos como os canivetes expostos no Museu-Castelo. Estas análises serão esmiuçadas na última parte deste trabalho.

Até aqui, apresentei de modo mais amplo sobre objetos e seu colecionamento. Nas próximas partes, buscarei me aproximar mais do colecionismo de Ricardo Brennand, bem como dos objetos que o colecionador reúne e das leituras que públicos, funcionários e o próprio colecionador têm sobre estes objetos. Foi também assim que juntei algumas caixas de fósforos e pouco a pouco elas se configurarão em uma coleção, como buscarei apresentar nas próximas partes.

## Segunda Parte

### Colecionismo como Narrativa

Reunir objetos em uma coleção agrega a estes diversos significados. São atributos que conferem ao objeto o caráter de semióforo, conforme se refere Kryzstof Pomian (1984). Tais *objetos semióforos* possibilitam uma vinculação entre o visível – aquilo que é observável como propriedades sensíveis dos objetos – e o invisível – o que se pretende que os objetos signifiquem. Seguindo esta definição de Pomian, questiono ao longo desta parte o que há de invisível nos objetos de coleção.

A vinculação entre o visível e o invisível sugerida por esse autor, como mostrei páginas atrás, é potencializada quando o objeto é introduzido no espaço museal, por sua introdução a um sistema de objetos que aquela instituição constitui. Sobre estes aspectos da inserção de objetos em uma coleção – focando aquelas coleções que foram tornadas públicas – analisarei nas próximas páginas, buscando delimitar os sentidos que a musealização das coleções agrega aos objetos. Ou seja, a indagação central aqui é: quais significados são atribuídos aos objetos quando de seu colecionamento, a partir das respectivas musealizações de algumas dessas coleções?

#### 4 Quando um objeto tem uma biografia

Seguindo o que afirma Appadurai (2006), os objetos têm uma vida social. Na visão processual proposta por este autor, uma das fases da vida de um objeto é a sua comercialização. Assim, “(...) *the commodity phase of the life history of an object does not exhaust its biography; it is culturally regulated; and its interpretation is open to individual manipulation to some degree.*”<sup>21</sup> (Appadurai, 2006: 17)

Neste sentido, concordando com o autor acima, saliento a necessidade de refletir sobre as biografias que os objetos de coleção podem ter. Creio que é através deste caminho que se pode perceber o quão impregnados de personalidade do colecionador estão os objetos em uma coleção, posto que este pode manipular os significados dos objetos de sua coleção na medida em que o retira do âmbito da circulação de mercadorias e o insere na lógica própria de seu colecionamento.

No âmbito da museologia, os objetos têm sua vida esmiuçada quando da catalogação para coleta de informações sobre a coleção ou instituição museal que os guarda. Paulo de Freitas Costa (2007) mostra um caminho para a realização desta catalogação, através de perguntas que não apenas se relacionam com a fase do objeto como mercadoria, mas que também podem ser indícios para a compreensão dos processos de fabricação do objeto e, ainda, para conhecer os significados que podem ter em diferentes contextos. Assim,

*“Cada objeto tem a sua história e o seu significado. [...] Quem criou este objeto? Quem o encomendou? Por que? Para que servia? Onde foi colocado? Junto a que outros objetos? Por que coleções passou ao longo de sua história? Qual seu posto entre os demais objetos dessas coleções? O seu valor de mercado variou ao longo do tempo? Por que?”*  
(Costa, 2007: 15)

---

<sup>21</sup> “(...) a fase de mercadoria na história de vida de um objeto não esgota sua biografia; ela é culturalmente regulada; e sua interpretação é aberta para manipulação individual de algum grau.” (tradução minha)

Estas são questões pertinentes a uma biografia do objeto de coleção, que permitem detalhar os percursos percorridos pelos objetos colecionados, bem como os significados que a eles podem ser atribuídos. Questões como as colocadas acima definem aspectos da vida de um objeto que concorrem para o significado que estes podem ter tanto para colecionadores, como para públicos – no caso de instituições museais. Vale ressaltar que, como afirmou Moles (1975: 28), o significado que os objetos podem ter escapam àqueles que seu criador atribuiu. Assim, na esfera pública proporcionada pelas instituições museais, os objetos podem ter diferentes significados.

Até aqui temos que os objetos possuem uma vida social que pode ser conhecida através de sua biografia. Creio que a partir desta biografia também é possível delimitar os significados que os objetos têm. Joaquim Pais de Brito (2008), procedendo a um inventário sobre objetos doados ao Museu Nacional de Etnologia de Portugal, comenta que

*“qualquer que seja a distância temporal que separe a entrada desses objectos no Museu e o momento que estão a ser estudados, eles sempre podem dar lugar a modos de interpretação que, no terreno, lhe acrescentam não apenas novas informações, como novos sentidos e questões que os recolocam com pertinência no presente da investigação.”* (Pais de Brito, 2008: 79)

Pais de Brito (op. cit.: 79) acrescenta, ainda, que esta arqueologia dos objetos de um museu é fundamental para que os objetos saiam da “letargia” dos museus. Assim sendo, as questões propostas por Paulo de Freitas Costa (2007) podem, a meu ver, colaborar de modo decisivo na pesquisa sobre o significado que os objetos podem ter no contexto de uma coleção, como também propõe Pais de Brito. Desta maneira, somando-se às questões sugeridas por Paulo de Freitas Costa, também são necessárias indagações ao colecionador e ao público que esmiúcem suas

relações de atribuição de significado ao objeto, é possível circunscrever o significado que estes têm no contexto do Instituto Ricardo Brennand.

Somando então perguntas sobre os objetos e suas respectivas respostas, temos a biografia do objeto museal que constitui parte de uma antropologia do objeto de museu. Para a construção desta antropologia do objeto museal, centrarei as observações em certos objetos da coleção exposta no RB. Às respostas sobre estes objetos, acrescentarei observações do colecionador, de públicos e mediadores.

A seleção de alguns objetos se deve ao fato da coleção ser imensa – e percorrer os caminhos biográficos de todos os objetos ali expostos é impossível. Porém, é pertinente refletir sobre alguns objetos da coleção, quer por seu vínculo com o colecionador, quer pelas predileções do público. Partindo destes objetos mais expressivos dentre os demais presentes na coleção, realizarei algumas notas sobre suas biografias, que concorrem para a construção da antropologia do objeto museal que aqui proponho.

#### 4.1 A moeda do Tio Patinhas

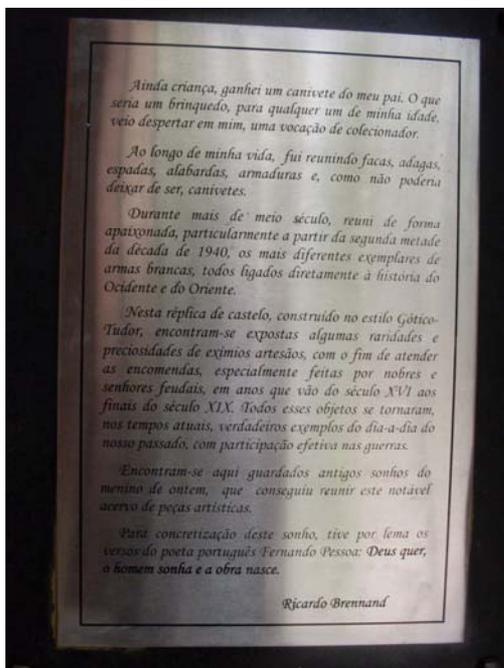
Talvez um dos objetos mais emblemáticos da coleção de Ricardo Brennand seja a primeira aquisição, um canivete. Partindo deste objeto, existem diferentes narrativas que explicam o início da coleção de Ricardo Brennand, seja em textos colocados na instituição, em entrevistas do colecionador ou ainda em atividades educativas, nas quais permanece esta explicação para o começo da paixão do colecionador por armas. Esta narrativa, contudo, não pode ser ilustrada, pois o canivete não está em exposição. Contudo, tanto os escritos presentes no museu,

como as falas dos mediadores da instituição e também do próprio colecionador sempre evocam a importância deste objeto para o início da coleção.

As perguntas que Paulo de Freitas Costa (2007) propõe – citadas no início deste capítulo – não podem ser inteiramente respondidas, posto que o objeto não está presente na coleção exibida no RB. Porém, uma das questões – quiçá a pergunta central – “Qual o seu posto dentre os objetos da coleção?” é de fundamental relevância para se compreender o fazer do colecionador, pois o lugar que o referido canivete ocupa é o de ser o primeiro objeto da coleção. Isto é afirmado a todo momento, através de diferentes formas.

No primeiro catálogo publicado pela instituição sobre a coleção de armas de Ricardo Brennand, bem como em placa situada à porta do Museu-Castelo São João (ver figura 3), o colecionador afirma:

*“ainda criança, ganhei um canivete do meu pai. O que seria um brinquedo para qualquer menino de minha idade veio a despertar em mim uma vocação de colecionador. Ao longo de minha vida, fui reunindo facas, adagas, espadas, alabardas, armaduras e, como não poderia deixar de ser, canivetes.”* (Brennand, 2008: 9)



3 – Placa com texto do colecionador Ricardo Brennand citando seu primeiro canivete.

No livro “Memórias de Afeto – Ricardo Brennand 80 anos”, editado por sua família quando do aniversário do colecionador, também é possível encontrar um depoimento seu sobre o início deste colecionismo, sempre relacionado ao canivete inicial:

*“Eu comecei a coleção de armas com um canivetezinho. Meu pai tinha o mesmo*

*hábito: acordava de manhã, e na mesinha de cabeceira dele estava o canivete, e eu também. A minha paixão por armas começou com alguma coisa de menino. Cada um cria algumas manias e eu criei mania de canivete, talvez por ver meu pai sempre se fazer acompanhado por um.” (Brennand, 2007: 24)*

Assim, Ricardo Brennand iniciava sua coleção por armas, em 1949, a partir do canivete que não é possível de ser visto pelo público, pois não está exposto, mas faz parte do cotidiano do colecionador. Em entrevista, o colecionador fala sobre este costume do pai e sobre o referido canivete:

*“Ricardo Brennand – Este é um hábito de família. O meu pai nunca andou sem um canivete na algibeira... E isso se transmitiu para mim. Eu nunca me levantei da cama sem pegar na mesinha de cabeceira o meu pequeno canivete. Que me acompanhou a vida inteira...*

*Nicole – E este canivete, ele ainda existe, o senhor ainda mantém o hábito?*

*Ricardo Brennand – Ele existe e eu ainda mantenho o hábito...” (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)*

Para alguns amigos mais íntimos, que em certas ocasiões visitam o RB acompanhados do colecionador, às vezes ele retira do bolso um canivete. Não sei se é o mesmo a que se refere Ricardo Brennand em variadas ocasiões como demonstrei acima. Mas ressalto que o canivete mantém uma profunda relação com a justificativa que o colecionador dá para agregar os objetos que a instituição exhibe. Creio que este canivete equivale a uma espécie de mito fundador da coleção, em torno do qual se fundamenta todas as demais reuniões de objetos que Ricardo Brennand empreende.

Também há que se ressaltar que não apenas o colecionador atribui este significado ao canivete, mas também outros funcionários da instituição e – como demonstra a figura 3 – também as informações que o RB disponibiliza ao público. Observando as falas dos mediadores da instituição quando do atendimento de públicos – respondendo a questões dos visitantes espontâneos ou em visitas

agendadas – vê-se que eles narram de modo semelhante que os objetos ali foram reunidos a partir deste canivete. Também é muito comum que os visitantes perguntem aos mediadores sobre a localização deste objeto, e ficam muito decepcionados ao saber que ele não se encontra em exposição.

Como se vê, este canivete possui função e significados fundamentais. A este objeto, segundo as narrativas do colecionador – que também são reproduzidas pela equipe de mediação – posteriormente se juntariam muitos outros. Sua função primordial é a de explicar a existência de mais de mil canivetes – fora outros tipos de arma – reunidos por uma só pessoa. Concomitantemente a esta função, o canivete também possui significados especiais para o colecionador: vinculá-lo ao seu pai e, fundamentalmente, o canivete é o elo entre o colecionador e sua infância em família.

Por outro lado, ainda que o canivete não esteja presente, ele é o mito de origem da coleção. Isto talvez seja ainda mais potencializado exatamente pelo fato deste objeto não estar ali. Comparações como “é como a moeda do Tio Patinhas”<sup>22</sup>, ou observações como “ele é muito valioso?” apenas denotam o interesse que público e funcionários nutrem por esta peça, que se torna mais especial ainda por sua ausência.

Como procurei demonstrar, Ricardo Brennand estabelece uma espécie de mito fundador de sua coleção ao atribuir a seu fazer uma relação com um hábito de família. Assim, parece-me que ao mesmo tempo em que o colecionador explica seu colecionismo vinculando-o à exitosa história familiar, Ricardo Brennand também faz uma espécie de *mea culpa* pela excessiva atenção que dá às armas brancas,

---

<sup>22</sup> Esta é uma comparação bastante comum, tanto da parte de mediadores – sobretudo explicando a ausência do canivete a grupos de crianças e jovens – como do público. O personagem de Walt Disney guarda a sete chaves sua primeira moeda e a ela é atribuído o poder de Tio Patinhas ganhar dinheiro. Tal como seria no caso do canivete de Ricardo Brennand, conforme uma das histórias que circula em torno deste objeto – a de que ele está cuidadosamente guardado, a moeda de Tio Patinhas é vista apenas por seu dono.

também por meio da vinculação entre este tipo de arma e os costumes de sua família. Como abordarei na última parte da dissertação, a escolha por objetos bélicos pode estar subrepticamente relacionada ao desejo do colecionador por criar uma narrativa de si que o relaciona à aristocracia européia, o que, como veremos, é ratificado continuamente na instituição.

#### 4.2 A busca pela “Fuga” e seu “aprisionamento”

Outro objeto de destaque na coleção de Ricardo Brennand não é uma arma, mas a escultura “Fuga de Pompéia” (ver a figura 4 da próxima página). Esta obra encontra-se em exposição no Museu-Castelo, em local que foi planejado especificamente para abrigá-la. Contudo, o nicho onde hoje se situa a obra permaneceu durante algum tempo vazio. O colecionador tentou, em vão, adquirir a obra em variadas ocasiões, e a escultura era peça da decoração de um hotel.

O funcionário Welmancy Clóvis da Silva, conhecido na instituição pela alcunha que Ricardo Brennand lhe chama, Mazinho, conta que:

*“Ele viu aquela escultura num hotel. Estava decorando o foyer do hotel a escultura, doutor Ricardo quando chegou se deparou com aquela escultura. Aí disse logo: ‘não, essa tem que ir para o castelo.’ Ele disse que queria porque queria a escultura. Aí falou com o gerente do hotel. Por coincidência o dono [do hotel] morava no edifício. Aí doutor Ricardo parece que não teve acesso, o gerente falou que ele não queria vender porque estava decorando o foyer do hotel. [...] Doutor Ricardo, com o jeitinho dele, falou com o dono e ele disse que não iria vender. De jeito nenhum.” (Mazinho, entrevistado em 05/05/09)*

O percurso narrado por Mazinho durou alguns anos, quando Ricardo Brennand empreendeu as negociações com o proprietário do hotel, em vão. A

escultura ficava em local de destaque e, por este motivo, não estava à venda.

Segundo Mazinho, a aquisição concretizou-se da seguinte maneira:

*“Doutor Ricardo colocou um valor, descobriu quanto a obra valia e colocou [...] uma pessoa dele para oferecer mais um pouquinho. [...] Ou seja, estava ele e mais uma pessoa fazendo lances para a obra, como se fosse um leilão. E começou a chegar aos ouvidos do dono. [...] No final de tudo, nesse vai e vem de valores, [...] o dono do hotel disse, ‘eu vendo por X’. Mas o cara [comprador fictício contratado por Ricardo Brennand] disse ‘não, eu só tenho até isso.’ [...] Aí o dono liga para doutor Ricardo oferece um valor e doutor Ricardo faz a mesma coisa, e disse ‘não, eu não tenho tanto.’”*  
(Mazinho, entrevistado em 05/05/09)

Apenas por meio deste subterfúgio Ricardo Brennand conseguiu findar a sua busca pela obra, que logo após sua chegada foi imediatamente colocada no lugar planejado pelo colecionador.

O autor da obra, Giovanni Maria Benzoni, italiano, a realizou por volta de 1868. Naquele momento, os artistas filiados ao neoclássico buscavam inspiração na

4 – “Fuga do Vesúvio”



história e nos mitos do período clássico da história, que inspiraram boa parte da produção artística realizada até os séculos XVIII e XIX. Gombrich observa que neste período a maioria das obras de arte tinha seus temas circunscritos a assuntos selecionados:

*“temos a mitologia da Grécia antiga, com suas histórias de amores e brigas entre os deuses; temos os relatos heróicos de Roma, com seus exemplos de coragem e abnegação; e temos, finalmente, os motivos alegóricos que ilustram alguma verdade geral por meio de personificações.”* (Gombrich, 2008: 481)

A erupção do Vesúvio, que em 79 a.C. destruiu as cidades romanas Pompéia e Herculano, é um tema que gerou várias produções artísticas, e também é o mote para a escultura de Benzon. O que chama a atenção, no caso desta escultura no acervo do IRB, mais que sua vinculação a determinado período da história da arte, é o fato de que ela tem lugar destacado dentre as peças da coleção. Não apenas por sua posição privilegiada na mais ampla sala do Museu-Castelo, mas principalmente pelo fato da escultura também estar presente em uma pintura no lado oposto da mesma sala.

Esta pintura (ver figura 5), de autoria do paulistano Renato Meziat, retrata o colecionador ladeando a “Fuga de Pompéia”. A pintura suscita questões como: “o colecionador gosta muito desta peça?”, “quanto custou?” e, para os mais desatentos, “onde está esta escultura?” O público faz este tipo de questão aos mediadores nos espaços expositivos. Em algumas ocasiões do trabalho de campo,

as respostas dos mediadores indicavam o quão difícil foi a aquisição da obra, além das informações decorrentes da biografia da obra: autoria, época de realização, filiação estilística.

Em 02/07/09, acompanhei o colecionador em sua espera por convidados que traria ao RB. Aguardamos no hall do castelo, ao lado da pintura de Meziat. Naquele dia, estavam ali reunidos Ricardo Brennand e sua coleção, o que despertou muita



5 – Visitantes comentam a pintura de Renato Meziat.

curiosidade do público. Durante cerca de quarenta minutos o colecionador esperou nesta sala os seus convidados e muitas fotografias foram solicitadas pelos visitantes, sendo atendidos solícitamente pelo colecionador. Em certo momento, Ricardo Brennand olha para o quadro de Meziat e afirma: *“Eu fico pensando... Este camarada é um gênio, não é??? (..) A minha camisa... Até as dobras tem ali... (...) Ele vende muito bem nos Estados Unidos... Chama-se um pintor ‘hiperrealista’ ”* (Brennand, 02/07/09, Registro de campo).

A escolha da “Fuga de Pompéia” para figurar na pintura de Meziat foi feita pelo colecionador, que posou para o artista quando de sua vinda ao recém construído Museu-Castelo. Este, certamente, é um indício de suas predileções dentre os objetos. Além de perseverar na conquista da escultura para sua coleção, Ricardo Brennand ainda “aprisiona” a peça na pintura. Como abordei páginas atrás, esta predileção é percebida pelos públicos da instituição.

Contudo, durante o trabalho de campo, perguntei a Ricardo Brennand qual objeto ele destacava dentre os que estão no castelo. A esta pergunta o colecionador me respondeu: *“Eu gosto dos conjuntos... Isso tudo deu tanto trabalho, filha. Tanto trabalho para juntar, para achar, para comprar...”* (Brennand, 02/07/09, Registro de campo).

Na resposta de Ricardo Brennand, a meu ver está algo como o espírito do colecionador... Certamente a obra “Fuga de Pompéia” tem destaque dentre as demais esculturas, pois do contrário não seria escolhida pelo colecionador para estar a seu lado no retrato pintado por Meziat. Contudo, há que se notar a sua predileção pelos *conjuntos*, ou seja, pela possibilidade de reunir objetos em séries.

Também esta predileção me move ao coletar caixas de fósforos, o foi percebido por Ricardo Brennand neste mesmo dia. Quando eu empreendia

observações sobre meu colecionismo, afirmei que a minha coleção não se comparava à dele, que imediatamente me respondeu – seguindo sua lógica da aglomeração de objetos: *“Mas tem valor, porque são mais de seiscentas caixas de fósforo...”* (Brennand, 02/07/09, Registro de campo) Neste momento, percebi um aspecto fundamental para o colecionador – que talvez pode ser aplicado à várias coleções – a lógica da aglomeração de objetos<sup>23</sup>.

#### 4.3 “Frans Posts”

*“Se eu tivesse dinheiro, teria todos os Frans Posts...”* (Ricardo Brennand, Registro de Campo, 21/07/09) O que move o colecionador que almeja possuir *todos os Frans Posts*? Sobre o colecionismo privado realizado no século XVIII, Paulo de Freitas Costa (2007), afirma que

*“cada nova geração irá incorporar novas categorias de objetos em suas coleções sem, contudo, abandonar as categorias das gerações anteriores. Esta acumulação de modelos é uma das características importantes do colecionismo privado.”* (Costa, 2007: 35)

A acumulação é evocada por outros autores que abordam a temática do colecionismo, como Frederico Morais (2003) e Anna Paola P. Baptista (2001). Contudo, esta acumulação é relacionada às coleções agrupadas em gabinetes de curiosidades e a um certo desejo totalizador de constituir séries de objetos representativos do mundo.

Este desejo do colecionador possuir séries imensas de vários objetos também é passível de ser observado em outras categorias de objetos de sua coleção. Como

---

<sup>23</sup> Observe-se que esta lógica é referente ao acúmulo de objetos em séries da mesma tipologia – caso das caixas de fósforo ou dos canivetes. Outras lógicas, ao que vimos até aqui, estão intrinsecamente relacionadas à prática do colecionismo, e parece-me que são decorrentes desta que pode ser a lógica motivadora do colecionamento, o desejo de possuir exemplares do maior número possível de um mesmo tipo de coisa. São elas: o desejo de obter objetos que – em sua categoria – são raros, e também o desejo de completar uma determinada série. Baudrillard (2006) refere-se a isso e comenta que finalizar uma coleção pode ser mesmo um equivalente à morte do colecionador.

Ricardo Brennand afirma, sua predileção é pelos *conjuntos* e talvez isso explique o fato de ter adquirido coleções inteiras de outros colecionadores. Assim, o colecionador adquiriu, dentre outras coleções: a maior coleção de facas da cutelaria inglesa Joseph Rodgers (comprada ao também colecionador Peter Finer), um conjunto de pinturas de paisagens brasileiras do século XIX (comprada à escola de línguas Cultura Inglesa), a biblioteca do historiador José Antônio Gonçalves de Melo (com mais de 3.500 volumes e especializada no período holandês), a biblioteca da Sociedade Auxiliadora de Agricultura (cerca de 18.000 volumes incluindo os anuários da Sociedade contendo informações sobre a produção de açúcar em Pernambuco). Cada uma dessas aquisições, em meio a inúmeras outras, apenas reflete o gosto do colecionador pelas séries de objetos. Contudo, há que se destacar sua incansável busca pela aquisição de obras do pintor holandês Frans Post.

Em meio à construção do castelo e às negociações para a vinda da exposição de Albert Eckhout, começa a busca de Ricardo Brennand pelas obras de Post. Esta procura o tornou conhecido entre os colecionadores de arte e, segundo o próprio colecionador, acabou por acarretar implicações no mercado de arte, conforme comenta na nossa entrevista:

*“Brasil Holandês se iniciou no Rio de Janeiro, com um primeiro quadro de Frans Post. Eu tinha um amigo, Mario Fonseca, tenho ainda... E ele me disse olha Ricardo, Brasil holandês você vai ter que ter Frans Post. E me mostrou o primeiro Frans Post. E comprei esse primeiro quadro de Frans Post. [...] E daí por diante eu cometi o erro de continuar comprando, inflacionando o preço, os últimos aí – eu tenho uns vinte quadros – esses últimos eu já quase não compro pelo preço... Impossível. Tanto aqui, os poucos que existiam aqui, como os que existiam em leilões na Europa.”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

Na passagem acima citada, é possível ver a atuação de um amigo pessoal do colecionador, influenciando a aquisição do primeiro quadro de Frans Post da

coleção. Até então, o Ricardo Brennand já havia adquirido várias armas e conjuntos de armas do colecionador e antiquarista inglês Peter Finer. Também havia comprado séries de armas do também colecionador e antiquarista argentino Samuel Setian.

Estes antiquaristas compõem uma espécie de consultoria especializada que aconselha o colecionador em suas aquisições e, também, oferece novas oportunidades de compra ao colecionador. Quando perguntei-lhe sobre as relações que mantinha com comerciantes de objetos de arte e armas, o colecionador destacou a atuação de Setian e Finer:

*“Esses são os mais próximos e os mais importantes nessa área [das armas]. [...] De mais de vinte anos eu mantenho um contato com eles. De Setian eu comprei a coleção toda de Joseph Rodgers. E de Peter Finer eu tenho comprado armaduras, facas, muitas coisas.”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

A atuação de conselheiros deste tipo é marcante em outras coleções. Gilberto Chateaubriand, colecionador de arte brasileira, afirma:

*“acho que o crítico de arte exerce um papel importantíssimo, de caráter supletivo, na formação de qualquer coleção de arte. O crítico, pela natureza de seu trabalho, tem uma atuação de campo, faz prospecções, acompanha o trabalho do artista, revela novos talentos. Um colecionador consciente, portanto, deve acompanhar esta atividade crítica.”* (Chateaubriand apud Morais, 2003: sem numeração de página)

Pouco depois, Frederico Morais também aconselha aos colecionadores: *“Frequente leilões de arte, se possível acompanhado de algum especialista (crítico, galerista, artista) em que confie.”* (Morais, 2003: sem numeração de página)

Paulo de Freitas Costa, a propósito da coleção Ema Klabin, destaca a atuação de Pietro Maria Bardi – que também se aliou a Assis Chateaubriand em suas empreitadas culturais – nas coleções brasileiras de arte na primeira metade do século XX: *“(...) Bardi manteria intensa atividade de ensaísta, crítico, historiador,*

*pesquisador, galerista e marchand, influenciando a formação de diversas coleções privadas brasileiras, entre as quais a de Ema Klabin.” (Costa, 2007: 94)*



6 – Sala na pinacoteca com as pinturas de Frans Post. Ao centro da sala, como é possível de ser observado na imagem, o colecionador modificou a proposta expográfica e inseriu duas obras de Antônio Canaletto, que não fazem parte do contexto do Brasil holandês.

Como se vê, é muito comum que colecionadores tenham assessorias especializadas, como no caso de Ricardo Brennand. Lembro-me de uma ocasião, quando era mediadora da instituição, que Peter Finer visitou o Museu-Castelo. Recebendo-o à porta do castelo, o colecionador disse *“Lá vem você com mais coisas para eu comprar, não é?”* Os dois riram muito e Finer entrou no castelo a fim de realizar seu trabalho de catalogação. O fato é que, pouco tempo depois da volta de Peter Finer à Inglaterra, algumas caixas cheias de objetos chegavam ao RB, para

somar-se às peças da coleção.

No caso específico das obras de Frans Post, como abordei páginas atrás, sua aquisição se deu durante a construção da Pinacoteca. Em cerca de cinco anos, de 1998 a 2003, Ricardo Brennand constituía a maior coleção de Frans Post do mundo, com quinze quadros. Mazinho comenta sobre a aquisição destas obras:

*“Ele já tinha algumas telas de Frans Post entre o meio dos quadros que ele tinha. Talvez foi daí [Mazinho refere-se a meados dos anos 2000] então ele quis dar uma ênfase a uma coisa que seria o período holandês. [...] Daí então foi que ele não parou de comprar... [...] Ele estava focado mesmo nas pinturas de Frans Post. Talvez ele queria dar mesmo um nome ao instituto, o que o instituto tem como marca.” (Mazinho, entrevistado em 05/05/09)*

Do relato de Mazinho, é possível inferir que o colecionador buscou adquirir a maior quantidade possível de obras de Frans Post, em um curto espaço de tempo entre a aquisição e a exibição (que aconteceria em 2003), constituindo então o que o funcionário destaca como a especificidade do RB: a coleção de objetos sobre o período dos holandeses no Brasil.

Na entrevista, o colecionador também destaca seu desejo por possuir uma abrangente coleção de pinturas do artista holandês:

*“Frans Post pintou 160 quadros, dos quais 100 estão em museus, e 60 em particulares. Desses 60 em particulares, tem aqui 20. Para você ver a importância dessa coleção, dentro do conjunto dos 60. Os últimos dois, eu já comprei por um preço... Extorsivo. Comprei na Holanda. São os dois primeiros de cá, lindos. [...] Então tem também um quadro aqui, porque desses que Frans Post pintou, é preciso que se diga que ele pintou oito ou dez no Brasil. Então os outros ele rascunhava, como dizem todo grande pintor fazia, e levou para a Europa onde ele pintou. Então aquele primeiro do forte Hendrik, é o mais valioso de todos eles...”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

Como se vê, o que parecia mover o colecionador nas aquisições do artista holandês era a possibilidade de garantir ao acervo uma quantidade inédita de obras de Frans Post, incomparavelmente maior que outras coleções brasileiras. Bia e Pedro Corrêa do Lago, em catálogo editado pelo RB à época da exposição, exaltam esta quantidade: *“A Coleção Brennand é a única no mundo a reunir quadros de todas as fases da carreira de Post, e o Instituto conserva hoje em Pernambuco 10% de toda a produção conhecida do artista.”* (Corrêa do Lago, 2003: 14)

Os autores acima realizaram uma curadoria dentre o acervo de diversos objetos sobre o período holandês já amalhado por Ricardo Brennand. Neste acervo incluía-se a supracitada biblioteca de José Antônio Gonçalves de Melo, adquirida em 2000, além de livros do século XVII, moedas, talheres, mapas. Partindo desta breve descrição, é possível perceber que, além da série de obras de um mesmo autor –

Frans Post, o colecionador também procurou construir um conjunto de outros objetos que abarcasse a totalidade dos contextos da produção do pintor, reconstruindo assim o universo do período holandês na história brasileira.

E, como imagens desta época, Ricardo Brennand reúne até 2003 obras dentre os quatro períodos de produção de Frans Post, todas as “fases” propostas por Bia e Pedro Corrêa do Lago (2003). A primeira delas, abarca os sete anos que o pintor permaneceu no Brasil, como pintor de paisagens do então governador-geral dos domínios holandeses, Maurício de Nassau. Dos 18 quadros que estima-se terem sido pintados por Frans Post neste período, atualmente existem 7. No Brasil, o único quadro deste período é o “Forte Fredrik Hendrik”, do acervo do RB.

Devido à periodização proposta por Bia e Pedro Corrêa do Lago (2003), e por suas dimensões, este quadro tem um destaque natural na sala dedicada a Frans Post. Na museografia dali, estão os atuais 18 quadros da coleção, gravuras do Livro de Barlaeus (ver página 25) e, há cerca de um ano, dois quadros de Canaletto<sup>24</sup>. Os quadros estão expostos em paredes separadas pelas fases. Assim, o “Forte Fredrik Hendrik”, tem lugar de destaque dentre os demais quadros de Frans Post, pois é o único representante da primeira fase e, como o colecionador também ressalta na entrevista, é o mais valioso de todos os quadros de sua coleção.

Seguindo a proposta da biografia deste objeto, temos que o quadro, a princípio, foi pintado como parte da contratação de Frans Post por Nassau, que o responsabilizou pelos registros das paisagens dos territórios conquistados pela Holanda. Post provavelmente conviveu com Albert Eckhout, este último incumbido de pintar retratos das pessoas que habitavam o Brasil. Durante sete anos, esses

---

<sup>24</sup> Abordarei na terceira parte sobre a inserção de obras nos espaços expositivos.

pintores permaneceram no Brasil, e a produção deste período – 1637 a 1644 – ficou como propriedade de Nassau.

Nassau, já ao final de sua vida, presenteia Luis XIV, rei da França, com os quadros de Post e Eckhout, esperando conseguir algum tipo de retorno financeiro, mas falece antes disso. Os quadros, então, permanecem algum tempo guardados. Algumas imagens também são levados à tapeçaria Gobellin, que executa enormes tapetes inspirados nas imagens eckhoutianas<sup>25</sup>. Outras pinturas são danificadas ou circulam entre gerações de herdeiros. Segundo a pesquisa de Bia e Pedro Corrêa do Lago (op. cit.), hoje restam cerca de 127 quadros de Frans Post.

Por esta breve trajetória das obras de Post realizadas no Brasil, é possível entrever sua raridade, o que certamente explica o destaque do “Forte Fredrik Hendrik” não só dentre o conjunto de objetos do Brasil Holandês, mas na coleção de Ricardo Brennand. O valor que a obra possui por sua raridade é costumeiramente exaltado nas atividades educativas, bem como na etiqueta que informa sobre a obra.

Tais informações ocasionam diferentes respostas do público. No caso dos

7 – “Forte Fredrik Hendrik”



visitantes que iniciaram a visita pela Pinacoteca e não chegaram a ver o Museu-Castelo, é comum que estes públicos acreditem que o acervo ali exibido – e profundamente relacionado com a história do Brasil – faz parte de

<sup>25</sup> Duas dessas tapeçarias gobellins são parte do acervo do RB, e estão na primeira sala da Pinacoteca.

alguma coleção estatal. Isto acontece principalmente quando se trata de públicos do exterior.

Já os visitantes que conhecem algo sobre a instituição e sabem que se trata de uma coleção particular, ressaltam a relevância do acervo sobre o período holandês pelo fato de não haver instituição mantida pelo governo que possua obras como as que estão no acervo do RB. Estes tipos de respostas do público foram observadas durante a pesquisa de campo e podem refletir, também, a visão que o público tem sobre o acervo em exibição na Pinacoteca.

Nas perguntas feitas pelos públicos aos mediadores há sempre questões referentes à quantidade de obras de um mesmo artista. Alguns dos visitantes refletem que se trata de um gosto específico do colecionador. Outros – e são a maioria – comentam que o acervo ali exibido demonstra que Ricardo Brennand é intimamente relacionado com a história de Pernambuco. Muitos visitantes chegam mesmo a perguntar se o colecionador é alguma figura histórica.

Destas poucas observações que apresento neste momento, às quais somarei maiores detalhes na última parte desta dissertação, destaco que, independentemente das biografias que podem ser definidas a partir de um aprofundamento sobre a história dos objetos e sobre sua inserção em uma coleção, o público realiza leituras nos espaços expositivos que são influenciadas pelo colecionador. No caso do RB, isto se dá através de deduções do público que relacionam os objetos aos significantes que a própria instituição fornece: o nome do museu, a imagem de Renato Meziat onde aparece o colecionador, a narrativa à porta do Museu-Castelo. A estes índices, somam-se as narrativas que os mediadores fazem junto ao público, o que apenas corrobora muitas das imagens que o público constrói sobre Ricardo Brennand e seu colecionismo.

A partir destas análises sobre as biografias destes três dos objetos da coleção, verificamos algumas das fases de sua vida social. De quando as obras foram feitas à sua inserção em mercados de arte da atualidade, há um percurso que deslinda processos relativos ao campo da arte: produção, comercialização e, posteriormente – ou concomitantemente, sua exibição e as respectivas leituras do público.

Desses percursos da vida social dos objetos do RB, ressalto que objetos como as pinturas de Frans Post, a “Fuga de Pompéia” ou até mesmo no caso do canivete que não é exibido (mas ao qual sempre se reportam as narrativas sobre o início da coleção), estão intimamente relacionados com o fazer do colecionador. No próximo capítulo, portanto, procurarei analisar os desdobramentos de significado que os colecionadores imprimem a seus objetos, através de sua ação de colecionamento, por meio de uma escrita autobiográfica que se manifesta no colecionismo.

## 5 Autobiografia através dos objetos

Percorrendo este caminho por alguns dos objetos da coleção de Ricardo Brennand, é possível ver que cada um deles possui uma biografia. Mas, será que estas biografias podem se relacionar à biografia do colecionador? E, ampliando as possibilidades de reflexão acerca do colecionismo, será que os objetos de coleção são autobiografias de seus colecionadores?

Voltando aqui à minha coleção de caixas de fósforos, talvez esta pergunta pareça inverossímil. Como tais objetos poderiam compor minha biografia? Certamente, à primeira vista, de modo algum as caixas de fósforos representam esta biografia. Contudo, um olhar mais aguçado sobre cada um desses objetos e, mais especificamente, sobre o que eles significam em um contexto mais amplo, o da coleção, pode levar o observador de minhas caixas sim, a relacioná-las à minha biografia.

Por que elas fazem parte de um processo de recolhimento pessoal, além deste processo se estender aos que estão ao meu redor. Sim, por que para aquele que me avisa que vai viajar, prontamente surge o pedido: “traz uma caixa de fósforo para mim?” Muitas das viagens de meus “colaboradores” eu também gostaria de ter feito. Ter os fósforos proporciona um contato com pessoas que eu não vejo há tempos, além de estreitar relações com alguns lugares que já visitei ou que algum dia pretendo conhecer. Algumas caixas me foram dadas em momentos especiais, os quais são imediatamente recordados quando manuseio estes objetos. Assim, as caixas de fósforos possuem aspectos de minha biografia que são descobertos quando elas são olhadas de modo mais atento, buscando estabelecer este tipo de relação.

Creio que da mesma maneira acontece com os objetos de uma coleção de arte e/ou histórica que é tornada pública através de um processo de musealização. A questão aqui é, portanto, verificar os processos através dos quais colecionadores também inserem nos objetos suas biografias e, indo mais além, os modos como essas biografias são lidas – tanto pelos colecionadores como por aqueles que têm acesso a estes objetos nas instituições museais. Como sugeri anteriormente, apenas *um certo tipo de olhar* pode relacionar as caixas de fósforos à minha biografia.

No caso de uma instituição museal, esmiuçar a sua constituição, expografia, textos de parede, catálogos e folders possibilita relações diversas entre os objetos e quem os reuniu e suas motivações. Desta forma, o uso de diferentes modalidades de comunicação com as quais podem operar os museus, pode levar o público a estabelecer analogias entre os objetos que vê e seu possuidor, ampliando as possibilidades de significado que os objetos podem ter nesse contexto.

Assim se constitui *um certo tipo de olhar* sobre os objetos que os relacionam a todo tempo com seu colecionador, como no caso do RB. Ali, este olhar é estimulado de variadas maneiras: pelas ações educativas que começam sempre com uma narrativa contando ao público sobre o colecionismo de Ricardo Brennand, pela expografia meticulosamente organizada pelo colecionador, pelos textos nos quais colecionador e convidados comentam sobre este fazer...

Como busquei demonstrar no capítulo anterior, os objetos exibidos no RB, por um lado, representam para o colecionador certos aspectos que ele deseja tornar públicos, como o seu interesse pelo período holandês ou a exaltação da memória de sua família – no caso do canivete. Na “Fuga de Pompéia”, é possível verificar, também (e do mesmo modo se vê nas aquisições de Post que inflacionaram o

mercado) os subterfúgios dentro do campo da arte que o colecionamento exige para sua concretização. Por outro lado, como estão inseridos em um lugar público e, portanto, são alvo de diferentes tipos de olhar, os objetos da coleção de Ricardo Brennand podem adquirir diferentes significados a partir das leituras do público.

Estas diferentes leituras são realizadas a partir dos variados processos que envolvem a visitação a museus e centros culturais. Desta maneira, as comunicações que estabelecem relações entre os objetos do RB e seu colecionador são variadas constituindo o objeto de análise da última parte desta dissertação. Permanece aqui a questão sobre como os objetos podem adquirir uma personalidade do colecionador.

Esta inserção de aspectos da vida pessoal do colecionador aos objetos, ao que tudo indica, ocorre através de um processo de escrita de si, ou seja, na minha perspectiva o colecionismo é uma espécie de modalidade dessa escrita. Para Phillipe Artières (1998), a autobiografia é uma prática de arquivamento do eu e está presente de variadas formas na sociedade ocidental. O autor ressalta, dentre essas práticas, aquelas que envolvem os documentos escritos ou impressos como cartas, tíquetes, cartões postais.

Desde o fim do século XVIII, como observa Artières (op. cit.), ocorre uma valorização dos escritos pessoais. Assim disseminam-se, por volta desta época, os diários pessoais<sup>26</sup>. Também é neste período que o poder da escrita de si se estabelece, pois “(...) *para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, bancárias.*” (Artières, op. cit.: 12) A partir do século XIX há uma intensificação do comércio e divulgação deste tipo de escrito, inclusive por meio

---

<sup>26</sup> Note-se que também é nesta época que o colecionismo privado irá se estabelecer, conforme abordei no capítulo 2. Assim, da mesma maneira que o diário pessoal como modo da narrativa autobiográfica se consolida, as coleções como arquivo de uma visão de mundo (e de si) também se ampliam.

de seu colecionamento. O autor segue sua análise enfatizando o arquivamento de si através de fotografias de família e cartas.

Este arquivamento de si – portanto uma autobiografia constituída através dos objetos – é patente quando observamos arquivos como esses analisados por Artières. Porém, quando se trata de objetos como caixas de fósforos ou canivetes, as relações biográficas são mais sutis. É preciso ler esses objetos não apenas através de seus aspectos visíveis, mas também por meio de suas relações com outros objetos e com o local onde se inserem.

Uma das maneiras de se estabelecer tais relações é verificando o local onde esta autobiografia é escrita. No caso do RB, os objetos colecionados atualmente estão em exibição pública numa instituição que mantém, inclusive, uma relação nominal com o colecionador<sup>27</sup>.

Permanece ainda o problema de relacionar os objetos ali expostos com a vida de Ricardo Brennand. Diferentemente do que abordam Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2005) sobre as doações recebidas pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo por colecionadores e doadores espontâneos, o RB não apresenta uma coleção *curricular*. As relações que se podem estabelecer entre os objetos do RB e seu colecionador são mais sutis.

No caso da instituição analisada por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (op. cit.), muitas doações são enquadradas na categoria de *doação curricular*. Trata-se de acervos constituídos por carteiras de identidade, certificados, passaportes, diplomas dos mais diversos tipos, memorandos, medalhas, troféus, objetos esses que muitas vezes estão acompanhados de recortes de jornal que

---

<sup>27</sup> Devo ressaltar que esta relação é exclusivamente *nominal*, pois o “Instituto Ricardo Brennand” homenageia e lembra o *tio homônimo* do colecionador, e não a ele próprio. Sobre este fato, ver o capítulo 7.

narram acontecimentos da vida do doador. Mas autoras ponderam que este tipo de coleção

*“não se trata de uma ‘imagem íntima de si próprio’, um movimento de construção de uma subjetividade em contraposição à imagem social. Parece-nos mais apropriado entender a coleção curricular como uma introjeção dos valores e sentidos sociais devolvidos agora, por meio da doação, à dimensão pública como um misto de missão cumprida e satisfação pessoal. A presença destes documentos no museu é a prova cabal da capacidade de reprodução das relações de poder intrínsecas à prática do colecionismo de si mesmo”* (Ferraz de Lima & Carneiro de Carvalho, 2005: 96)

Conforme foi assinalado, o RB não apresenta uma coleção curricular, que se adéqua à designação das autoras, mas o colecionismo de si pode ser observado de múltiplas formas. No discurso dos mediadores, quando apresentam a coleção aos visitantes, sempre se referindo que esta foi uma iniciativa do colecionador, que reuniu estes objetos ao longo dos anos... Objetos estes que são, no Museu-Castelo, índices de um lugar que Ricardo Brennand ocupa na sociedade, pois além do poder aquisitivo, denotam signos da aristocracia refletidos na própria escolha dos objetos: armaduras, armas e a própria construção que abriga o museu. Deste modo, na percepção de alguns públicos, os objetos ostentam um certo tipo de poder e status social – aquele que é ali exibido por Ricardo Brennand.

No caso do Museu Paulista, abordado por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2005), as coleções que são doadas à instituição são majoritariamente compostas por documentos que relacionam-se de alguma forma com a história brasileira e, sobretudo, com a história de São Paulo. Para as autoras, isto se deve ao trabalho de Afonso Taunay como administrador durante 27 anos do museu. Sua administração incutiu no imaginário paulista a instituição como *“guardiã da história da pátria”* (id., ibid.: 91), o que fez com que afluíssem para o museu

coleccionadores dispostos a depositarem naquele local seus objetos – especialmente coleccionadores advindos das camadas de elite da sociedade.

As autoras, a partir daí, começam a analisar algumas doações feitas a museu. No caso das coleções Ferdinando Christovão Grillo e Esperidião de Oliveira Lima – ambos já falecidos e ex-combatentes do movimento constitucionalista de 1932 – seus familiares tiveram a iniciativa de doar documentos textuais, iconográficos e objetos para que este acervo servisse como fonte sobre o movimento. Solange F. de Lima e Vânia C. de Carvalho afirmam que *“este tipo de motivação sugere não só uma consciência de preservação documental como também a noção de que história se faz com fontes e fontes deste tipo.”* (Ferraz de Lima & Carneiro de Carvalho, 2005: 92)

Além deste motivo, com as entrevistas decorrentes do ato de doação, ficou patente o desejo dos doadores de deixar no espaço do museu não só a história do movimento constitucionalista, mas a memória de um antepassado, inclusive como forma de homenageá-lo. Sobre esta homenagem, as autoras comentam:

*“provavelmente a participação no movimento constitucionalista marcará a memória familiar. Uma vez privados do ator que reuniu a memória material e que a ela dava nexos e sentido, não seria o museu o local mais adequado para guardá-la?”*  
(id., ibid.: 92-93)

Mas as autoras também destacam que não só aqueles que participaram de eventos reconhecidos de impacto social têm seus objetos doados. O caráter homenageador que a inclusão em um acervo possui faz com que distintos objetos também façam parte do Museu Paulista. Um dos exemplos citados é o da coleção de plantas arquitetônicas de Cyro de Camargo Neves, corretor de imóveis e terrenos. Para seu filho e doador da coleção este acervo indica o papel de seu pai na formação do bairro da Penha, onde atuava como corretor quando da expansão

urbana na cidade de São Paulo. Deste tipo de doação, as autoras destacam que a inclusão de objetos em um acervo de museu confere à família do homenageado uma notoriedade.

Das análises de Solange F. de Lima e Vânia C. de Carvalho (2005) fazem sobre as doações, ressalto dois aspectos. Um se relaciona a um tipo específico de doação, a coleção curricular. Outro aspecto refere-se às doações de objetos diversos, que interligam as coleções a fatos históricos. Porém, lembro que trata-se de doações feitas *post mortem*, nas quais os *herdeiros* dos objetos definem o que será doado e como isto será feito, nas instituições museais analisadas pelas autoras acima.

Com efeito, tais doações não correspondem a uma autobiografia construída através dos objetos. As coleções a que se referem as autoras acima se configuraram como coleções *biográficas*, mas não se trata de escritas de si: os narradores são os herdeiros dos objetos. É preciso, portanto, buscar outros exemplos que explicitem como se constituem as *autobiografias* por meio dos objetos.

No campo da literatura, Philippe Lejeune (2008) assim define autobiografia: “*narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.*” (Lejeune, 2008: 14) Este autor tem seu foco na escrita de si por meio da narrativa *literária*. Contudo, creio que suas definições podem nortear análises sobre as escritas de si em narrativas *objetuais*, nas quais a linguagem é a conjunção entre modo de selecionar e de expor os objetos colecionados, o que analisarei na última parte de trabalho, focando o RB.

Voltando aos exemplos de coleções pesquisados por Solange F. de Lima e Vânia C. de Carvalho (2005), é possível confrontá-los com o que define Lejeune (2008). Naquelas coleções, ressaltei que a narrativa era realizada por outrem – os herdeiros dos objetos. Deste modo, esses objetos não constituem autobiografias, posto que são escritos posteriormente ao agrupamento dos objetos. Porém, inúmeros são os exemplos que corroboram a definição de autobiografia de Lejeune (op. cit.) aplicada à escrita por meio de objetos.

Em alguns museus as etiquetas informam as coleções de onde os objetos provieram, como no caso do Museu do Estado de Pernambuco (MEPE). Nesta instituição, os objetos da coleção Carlos Estevão de Oliveira têm a proveniência e período de coleta explicitados aos visitantes, bem como o complemento “Coleção Carlos Estevão de Oliveira”. Trata-se de objetos etnográficos colhidos por Carlos Estevão quando de suas expedições junto a Curt Nimuendajú, realizadas no início do século XX, quando o colecionador era administrador do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Também no MEPE, o jurista Roque de Brito Alves recentemente pleiteou a adequação dos locais de exibição de sua antiga coleção, que estava se deteriorando na reserva técnica desta instituição. O conjunto de porcelanas do século XIX havia sido doado à instituição em 2003 e ainda não havia sido exposto. O doador, então, solicitou a adequação dos espaços do MEPE para exibição permanente de sua coleção. Para não ter a coleção devolvida ao doador, a direção da instituição atendeu a seu pedido criando uma sala que leva o nome do colecionador.

Em ambos os casos acima, firma-se o que Philippe Lejeune (op. cit.) nomeia *pacto autobiográfico* – a relação entre o leitor de uma autobiografia e a vida do biografado. Este autor assim define, referindo-se ao campo da literatura: “o *pacto*

*autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.*” (Lejeune, 2008: 26). Tal afirmação da identidade do autor pode acontecer de modo nominal, quando a autobiografia é assinada, ou ainda, pode ocorrer sem esta assinatura. Neste último caso, a autobiografia configura-se de modo mais sutil, e cabe ao leitor decifrar os códigos que permitem a leitura de uma autobiografia como tal.

O pacto autobiográfico do qual nos fala Lejeune, que leva o leitor a ler determinada narrativa biográfica como *autobiografia*, também poderia ser firmado num conjunto de objetos? Creio que sim. Nas coleções Carlos Estevão de Oliveira e Roque de Brito Alves, o pacto autobiográfico é firmado quando a instituição determina que aqueles objetos pertencem a determinadas coleções e, portanto, o museu estabelece elos entre os objetos e seus colecionadores<sup>28</sup>.

Permanece a questão sobre como os objetos adquirem a personalidade do colecionador, constituindo assim parte de sua autobiografia. Ora a escolha por determinados tipos de objetos revela, também, as predileções do colecionador. No entanto, as relações entre os objetos e a vida dos colecionadores podem ser sutilmente reveladas quando analisamos o colecionismo não apenas através do olhar do colecionador ou da instituição, mas também através do modo como o colecionismo é percebido pelo público. Ou seja, a autobiografia por meio dos objetos apenas se constitui quando se firma um pacto autobiográfico entre as partes: o escritor-colecionador e o leitor-visitante. Assim é inegável que muitos dos objetos de museu estão intrinsecamente relacionados aos seus colecionadores e/ou coletores.

---

<sup>28</sup> Note-se que a coleção de Carlos Estevão de Oliveira aparenta corresponder a uma autobiografia, posto que a coleta de objetos e a escolha por este tipo de coleção se relaciona mais evidentemente com seu percurso de vida. Contudo, ressalto que apenas uma análise mais aprofundada poderia verificar se de fato estas coleções se configuram como autobiografias.

Esta relação, como procurei demonstrar ao longo deste trabalho, é permeada pela necessidade de corporificação, nos objetos, de conceitos e motivações que permeiam o colecionismo. Assim, já vimos que em muitas coleções do século XVII havia um desejo de reunir objetos relacionados às “descobertas do novo mundo”. Posteriormente, as coleções deixam de procurar armazenar o mundo para armazenar certas visões específicas sobre o mundo. É neste período que as instituições museais também se especializam: museu de arte, museu de história, museu de ciências. As tipologias são muitas e atualmente estão saturadas. Não há mais a necessidade de enquadrar objetos em taxonomias que são insuficientes para abarcar as suas especificidades. Como vimos, cada objeto possui uma biografia – coisa que a mera etiquetagem taxonômica não dá conta.

Deste percurso do colecionismo, ressalto os aspectos autobiográficos que certas coleções parecem ter. Assim, um dos motivos que relacionam colecionadores a seus objetos é a necessidade de estabelecer uma narrativa biográfica através desses objetos. Contudo, em certas coleções atualmente musealizadas, o fazer dos colecionadores ou coletores dos objetos não é explicitado aos públicos.

James Clifford também ressalta este fato em artigo. Para o autor, do percurso do colecionamento até a exibição pública, os museus criam representações. Nesta perspectiva, Clifford pondera que *“o tempo e a ordem da coleção apagam o labor social concreto de seu fazer.”* (Clifford, 1994: 72) Conforme o autor, portanto, aspectos temporais ou taxonômicos ainda permeiam a exibição de objetos nos museus, em detrimento dos processos de aquisição e exposição de objetos<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Apesar das correntes pós-modernas da antropologia, arte-educação, museologia ou história ressaltarem a necessidade de expor muito além de objetos datados e classificados, o público dos museus está atrelado à visão destas instituições com o fim de classificar, ordenar e datar os objetos. Na pesquisa de campo, foram bastante comuns as reclamações de públicos sobre a ausência de informações do Museu-Castelo São João.

Contudo, no RB o fazer do colecionador não está “apagado”, para usar a expressão de Clifford. Pelo contrário: no Museu-Castelo este colecionamento é evidenciado já na entrada. Neste local, como já abordei no capítulo 4, uma das placas fala sobre a atividade de Ricardo Brennand como colecionador. O então senador Marco Maciel descreve a magnitude do colecionamento de seu amigo pessoal e a importância deste acervo para o público do seu estado. Também há outra placa do próprio colecionador falando sobre o seu fazer. Porém, não são poucos os visitantes que, por motivos vários, não lêem estas placas e não sabem que as exposições fazem parte de uma coleção.

Todavia, alguns visitantes fazem aos mediadores perguntas como: “*isto tudo aqui foi reunido por uma só pessoa?*”; “*quem comprou isto tudo?*”; “*este museu é do governo?*” (Registros de Campo, com datações variadas) Tais questionamentos refletem um interesse do público pelo modo como os objetos da instituição foram parar ali. Assim, mesmo que não saibam que se trata de uma coleção particular, há um interesse pelo modo através do qual aquela variedade de objetos foi ali reunida.

Para aqueles que, por diversos meios, souberam que se tratava de uma coleção particular, as questões comumente se relacionam à *biografia* do colecionador. São perguntas como: “*ele conseguiu comprar isso tudo como?*”; “*esse Ricardo Brennand é artista, é?*”; “*Ricardo Brennand é militar?*” (Registros de Campo, com datações variadas) Por tais questionamentos vê-se que, de uma certa forma, os públicos do RB relacionam os objetos da instituição à figura do colecionador.

Ora, este tipo de relação é muito comum. Mas o cerne da questão é *como* os objetos colecionados adquirem esta *personalidade* do colecionador, uma vez que a biografia de Ricardo Brennand é desconhecida da maior parte do público. Pela questão “*Ricardo Brennand é militar?*” – que inclusive não é rara por parte do público

– pode-se inferir que o visitante viu as armas e deduziu que se tratava de um militar pelo tipo de objetos ali expostos (esta pergunta foi feita no Museu-Castelo). Mas de que maneira isto acontece?

Como procurei desenvolver até aqui, os objetos podem adquirir a personalidade do colecionador a partir do estabelecimento de relações entre eles. Pelo simples fato de alguém reuni-los, colecionador e objeto já estão “automaticamente” relacionados. Contudo, estas ligações podem ser ampliadas com a inserção de coleções na esfera pública, devido às possibilidades de leitura que as instituições museais permitem. Estas leituras acontecem de variadas formas, e buscarei no próximo capítulo analisar algumas referências acerca de como elas se processam através de um percurso pelo colecionismo privado, focando aspectos de sua musealização no Brasil.

## 6 O entrelugar: a intimidade na esfera pública

No capítulo anterior, tentei mostrar que certas coleções agregam aspectos biográficos da vida do colecionador nos objetos reunidos. Mas, o que acontece quando este fazer íntimo se desdobra em uma dimensão pública? Trata-se do momento qual as coleções passam a ser exibidas a pessoas desconhecidas do colecionador, posto que há inicialmente uma exibição dos objetos a convidados, amigos próximos, familiares. É, portanto, quando as coleções são musealizadas que o colecionismo passa a ter uma esfera pública. Abordei sobre musealização no capítulo 3, contudo espero no presente capítulo esmiuçar mais este processo, focalizando algumas coleções brasileiras, relacionando-as com o meu campo, o RB.

Como vimos, a abertura de museus ao público está intimamente relacionada ao desejo de construir narrativas sobre variados temas. Assim, abrem-se por exemplo museus de arte, para apresentar a futuros artistas as obras nas quais eles deveriam se inspirar; museus de ciências e história, para apresentar ao público visões de mundo. Estas musealizações revelam que a cultura material exibida em instituições pode colaborar para a educação do público, como destaquei anteriormente, no capítulo 3.

Mas permanece a questão sobre as motivações que levam colecionadores privados e exibirem seus objetos a um público amplo e, por conseguinte, desconhecido. Para Frederico Morais, “*os museus são o desdobramento lógico das coleções de arte*” (Morais, 2003: sem numeração de página) Segundo o autor, quando as coleções tomam dimensões que não mais permitem a sua manutenção e conservação pelos seus proprietários, estes procuram lugares apropriados para sua guarda. É neste momento que, identifica Morais,

“*crece também a convicção, entre seus proprietários, de que suas coleções constituem um bem comum da nação, um patrimônio que precisa a todo custo ser preservado.*” (Morais, 2003: sem numeração de página)

O sentimento de que suas coleções são um *bem comum da nação* não apenas reflete um desejo de exibi-las, mas também a necessidade de auto-afirmação pessoal do colecionador diante da esfera pública oferecida pelos museus. Além disso, o ato de associar uma coleção à instituição museal, historicamente e socialmente consagrada como local destinado à guarda e exibição de objetos também agrega às coleções este tipo de reconhecimento – como patrimônio da sociedade.

Assim, não são poucos os casos de doações feitas a museus cujos proprietários exigem que seu nome seja posto na identificação dos objetos<sup>30</sup>. Desta maneira, além do desejo de que sua coleção faça parte da narrativa oficial da cultura – exibida por instituições museais – a musealização de coleções privadas também ratifica uma posição dos colecionadores na hierarquia social.

Perceba-se que esta posição é a que o colecionador deseja tornar pública, por meio de seus objetos. Logo, a musealização de objetos de arte faz com que à imagem pública do colecionador sejam agregadas características como sensibilidade, gosto, ou, para usar o termo de Pierre Bourdieu (2008), *distinção*. Um caso emblemático disso, no Brasil, foi o colecionismo de Assis Chateaubriand (1892-1968).

Chateaubriand foi o responsável por alavancar a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947. A criação da instituição deveu-se ao estabelecimento de parcerias entre Chateaubriand – fundador do conglomerado de comunicação Diários Associados – e empresários, jornalistas, artistas, críticos de arte,

---

<sup>30</sup> Sobre pedidos de doadores, ver a pesquisa de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2005).

pesquisadores. Estas parcerias tinham por objetivo angariar fundos para o estabelecimento do MASP, além de arrecadar doações em obras para constituir o acervo da instituição.

O próprio Chateaubriand doou parte de sua coleção, adquirida na Europa pós-guerra. Vale lembrar aqui que o período que sucedeu a primeira guerra mundial foi de grande valia para a descentralização de algumas coleções privadas européias, pois seus proprietários necessitavam de recursos para reinvestir na economia e passaram a disponibilizar suas obras para venda. Um dos intermediários de mais sucesso no comércio de arte européia foi Pietro Maria Bardi (1900-1999).

Bardi chegou ao Brasil em 1947 e estabeleceu-se aqui como crítico de arte, articulador de exposições e, também, como intermediário e consultor para aquisições dos novos colecionadores de arte que naquele período proliferavam no Brasil. A maior parte dessas coleções concentrava-se no eixo Rio-São Paulo e muitas delas foram criadas por iniciativa de imigrantes europeus bem sucedidos que aqui viviam.

A atuação de Pietro Maria Bardi concentrava-se, também, neste eixo. A convite de Chateaubriand, foi o primeiro a dirigir o MASP. Paulo de Freitas Costa cita uma entrevista de Bardi na abertura desta instituição que é emblemática como representação da sua importância no campo da arte brasileira: *“Popularizej, aliás, ‘chiquezei’ o Museu entre as grã-finas”* (Bardi apud Costa, 2007: 94)

Pela fala de Bardi, é possível ver que a mobilização entre empresários (muitos deles colecionadores) para a criação do MASP envolvia muito mais que um desejo de popularizar *bens comuns da nação* – para utilizar a citação de Moraes (2003) de páginas atrás. Tratava-se tão-somente de tornar pública uma imagem que relacionava estes empresários – como o próprio Chateaubriand, além de outros

como Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado – à cultura. Obviamente as benfeitorias culturais realizadas por empresários geram benefícios não apenas para a população que os recebe, mas, também, para as suas próprias empresas<sup>31</sup>.

Percebe-se aqui que a exibição pública de coleções não é desinteressada, muito pelo contrário. Mas interessa-me um outro movimento: aquele que musealiza coleções que acabam adquirindo uma personalidade do colecionador.

Paulo de Freitas Costa distingue as coleções da primeira metade do século XX em dois tipos:

*“de um lado, aproveitando o descaso dos primeiros anos da República em relação ao passado colonial e imperial, formam-se coleções preocupadas em conservar objetos e documentos relativos ao nosso passado, que corriam o risco de serem destruídos pelo progresso. De outro, surgem coleções ligadas ao gosto eclético da Belle Époque, formadas por objetos e pinturas vindos de fora, acompanhadas pelo estabelecimento de um comércio de luxo e um refinamento do convívio social.”*  
(Costa, 2007: 40)

Nas coleções abordadas pelo autor acima, há relações dos objetos reunidos com os anseios de cada colecionador. De um lado, coleções movidas pelo desejo de salvaguarda da história brasileira. De outro, agrupamentos de objetos que conferiam ao colecionador relações com o gosto das camadas altas da sociedade europeia. Em ambos os casos, ressalto o desejo dos colecionadores utilizarem a acumulação de coisas como uma maneira de objetificar determinadas visões de mundo.

No caso da coleção analisada por Costa, de Ema Klabin, o pesquisador observa que a colecionadora agregou obras, inicialmente, que abrangiam determinados locais que coincidiam com os lugares onde a família de Ema guardava

---

<sup>31</sup> Estes benefícios para empresas que patrocinam a cultura, atualmente, foram institucionalizados por meio da “Lei Rouanet”, de 1991 – revista em 2009. Esta lei prevê descontos em imposto de renda de pessoas jurídicas que destinarem parte de seus lucros para o patrocínio cultural. No período que abordo acima, os benefícios eram mais relacionados à *imagem* dos empresários financiadores de arte, que por meio de suas doações adquiriam um *status* de patrocinadores da cultura – aproximando-os de empresários norteamericanos ou europeus, que financiam artistas e produções culturais.

profundas relações. Ao mesmo tempo, esta coleção abrigava distintos objetos, em um ecletismo que acabou por compor a visualidade que a coleção – mantida em São Paulo segundo a ordenação da colecionadora – oferece atualmente ao público.

Avançando mais na discussão que Paulo de Freitas Costa (2007) empreende, deve-se lembrar dos motivos que engendram a musealização deste tipo de acervo. Desta maneira, ao trazer para o público objetos que remetem á história da família de Ema Klabin, a instituição – criada post-mortem – faz emergir, também, uma biografia que está objetificada por meio das obras ali expostas.

No caso do RB, é por empenho do colecionador que a instituição abre ao público. O que era inicialmente um projeto de construção de um espaço para guarda dos objetos da coleção já reunida por Ricardo Brennand – o castelo – transfigura-se em uma idéia de abrir os espaços à visitaçãõ. Como analisarei a seguir, a dimensãõ pública dos museus acaba por desvelar aspectos que vãõ além do mero colecionismo. Os objetos associam-se, também, ao seu colecionador. Sobre este processo, no caso específico do RB, comentarei na parte que segue.

### **Terceira Parte:**

#### **A Coleção: Escrita de Si ou Egoexpografia?**

Realizando um percurso pelo RB, é possível perceber nos ambientes onde se caminha, vestígios do colecionador. A coleção e a instituição museal foram inteiramente concebidas e realizadas por Ricardo Brennand, que até hoje participa ativamente da aquisição de obras, expografia e administração do museu. Mas como este envolvimento do colecionador é percebido pelo público da instituição? De que modo o colecionismo de Ricardo Brennand se configura como sistema de objetos para os visitantes do RB?

Conforme me referi anteriormente, na porta do Museu-Castelo São João há duas narrativas que buscam inserir os objetos em exibição na coleção empreendida por Ricardo Brennand. Chegando a este local da instituição, o visitante – desde que disponha do código da leitura – pode ler a narrativa do colecionador e, também, no já mencionado texto do ex-senador Marco Maciel, o público podem ler sobre este colecionismo. Os textos indicam referências ao primeiro canivete – mantendo assim o “mito de criação” que o colecionador estabelece. Além da possível leitura dessas informações, como foi assinalado no capítulo cinco, o Instituto Ricardo Brennand guarda uma relação homônima com o colecionador.

Na medida em que Ricardo Brennand evidencia seu colecionismo nesses tipos de narrativas, caberia indagar de que modo elas são lidas pelo público espontâneo da instituição. Através da leitura destas informações e objetos se estabelece um *pacto autobiográfico*? Os objetos na coleção de Ricardo Brennand se configuram como *autobiografia* para o público da instituição?

Na segunda parte desta dissertação, tratei das escritas de si que o colecionador empreende no RB através de seus objetos sem, no entanto, mencionar os modos de leitura que o público realiza. A escrita efetivada pelo colecionador compreende uma etapa que apenas se complementa com as respectivas respostas do público, cumprindo então um circuito que – como também busquei demonstrar ao longo deste trabalho – é freqüente em coleções de arte e objetos históricos. Buscarei nas próximas páginas, portanto, aprofundar a última parte do ciclo “objetos-coleções-musealizações” e discutir de que modo tais escritas do colecionador são lidas pelos públicos que freqüentam o RB, verificando como a coleção de Ricardo Brennand se configura como uma autobiografia.

Analisarei ao longo deste capítulo como a coleção do RB se configura como sistema de objetos que revela, também, uma biografia do seu colecionador, através do modo como sua personalidade é fruída no RB enquanto espaço expositivo construído para tal e mediado pelo colecionador e por museografia, ações educativas e de pesquisa da instituição.

## 7 “Lá em casa é um bricabraque”

Um canivete foi a primeira peça da coleção de Ricardo Brennand, conforme suas narrativas: inspirado pelo pai, que também possuía o mesmo objeto, o que era um jogo infantil de imitação, posteriormente se configurou como coleção. Contudo, é provável que apenas o ato mimético não defina sua paixão por armas. Talvez esta paixão também se associe com uma busca por construir uma certa fidalguia, objetificada nos canivetes. Tal construção, advinda de uma valorização das origens da família do colecionador, é representada em vários ambientes por Ricardo Brennand, não apenas nos canivetes, mas também em outros itens, como os brasões.

Nos espaços expositivos está exposto o brasão da família Brennand no Brasil. É possível ver este brasão já no estacionamento da instituição, onde está junto às bandeiras do Brasil e de Pernambuco. Há que se ressaltar que este brasão foi criado a pedido de Ricardo Brennand por um heráldico<sup>32</sup> da Inglaterra. O heráldico então procedeu a uma pesquisa que delineou a origem do nome da família. A partir desta pesquisa, o brasão dos Brennand pernambucanos foi então criado.

No “Dicionário de Famílias Brasileiras” vemos a genealogia da família. Edward Brennand chega ao estado de Alagoas no final do século XVII, onde inicia – seguindo a tradição açucareira local – uma plantação de cana e, também, um engenho. Ali se casa com Francisca de Paula Moura. No século XVIII, os

---

<sup>32</sup> Profissional responsável pela criação e estudo dos brasões, que devem ser registrados em cartório presidido por heráldicos. Atualmente, há na Inglaterra um desses tipos de cartório, responsável pela criação de brasões, elaborados a partir de concessões inglesas ou de pesquisas encomendadas e financiadas por particulares.

descendentes deste casal chegam a Pernambuco, também desenvolvendo engenhos e plantações de cana.

Os negócios da família Brennand permanecem fortemente ligados ao ciclo da cana até o início do século XX, quando começam a se expandir. É emblemático como expressão das relações da família com a cana de açúcar o fato de Ricardo Brennand ter nascido, em 27 de maio de 1927, na Usina Santo Inácio, localizada na cidade do Cabo de Santo Agostinho – PE.

O fato da família confeccionar um brasão sugere a busca por origens aristocráticas, além do próprio patronímio – Brennand – incomum aqui no Brasil. A partir do nome do colecionador, com a pesquisa de campo verifiquei que muitos visitantes do RB, sobretudo aqueles advindos de camadas populares da sociedade (muitos deles grupos organizados por associações de bairro, igrejas ou E.J.A. – Educação de Jovens e Adultos), perguntam aos mediadores se o colecionador é inglês ou francês.

Esta relação que muitos visitantes estabelecem entre o colecionador e a Europa não ocorre apenas devido ao nome de Ricardo Brennand, mas permanece como influência na análise que o público faz sobre os objetos da coleção. Desta maneira, a partir da tipologia do acervo o público infere que o colecionador ou é europeu ou tem ali sua procedência. Este tipo de observação do público acontece, sobretudo, no Museu-Castelo São João, onde as armaduras se sobressaem como objeto denotativo de um determinado período histórico sem correspondência no Brasil.

Porém, a representação da procedência européia acontece de forma mais emblemática no brasão da família, onde se encontram representados – segundo a normatização heráldica inglesa – os símbolos das origens e a própria trajetória da

família no Brasil. Primeiramente, esta representação consiste no fato mesmo de possuir um brasão, posto que no Brasil a criação de brasões foi mais freqüente durante o Segundo Reinado (1840-1889), constituindo-se como um certo pastiche das tradições heráldicas francesa e inglesa<sup>33</sup>. Em segundo lugar, fazendo uma leitura das imagens do brasão da família brennand brasileira, é possível ver



8 – Estandarte com brasão da família Brennand brasileira. No centro do escudo, há dois leões segurando um feixe dourado de cana-de-açúcar – que pode ser relacionado com a trajetória da família Brennand no ciclo do açúcar. Acima do brasão, há uma mão que segura uma faca, denotando força e poder. Como mote, a inscrição: “Si Deus nobiscum, quis contra nos”, “Se Deus é por nós, quem será contra nós”. É freqüente que os visitantes perguntem sobre este lema, o que significa e a quem pertence o brasão. Conhecendo o significado, alguns visitantes comentavam (relacionando a frase à coleção de objetos católicos) que se trata de uma família muito religiosa.

símbolos relacionados ao ciclo do açúcar e a respectiva inserção da família em uma ancestralidade – da qual o brasão, para os heráldicos, é símbolo maior.

Além do brasão familiar como símbolo das origens européias dos Brennand, é inquestionável a construção de um castelo para abrigar a coleção. Tal partido estético, recorda-me passagens de Umberto Eco (1984), analisando a construção de instituições museais na costa oeste dos Estados Unidos. Como no Brasil, também neste país os castelos são construções

<sup>33</sup> Na Europa, a heráldica atinge seu auge nos séculos XIII e XIV e, quando da colonização do Brasil, estava amplamente difundida. Contudo, até a chegada da família real portuguesa em 1808, apenas haverá uma heráldica de domínio – representando as localidades conquistadas. No início do século XIX, uma série de instituições ligadas à nobreza recém-chegada é criada, como Cartório de Registro de Títulos do Rio de Janeiro. Os brasões passam a ser criados e registrados aqui, a partir de concessões de títulos de nobreza. Realizei uma pesquisa sobre os brasões no acervo do RB (Cosh, 2007).

inspiradas nos modelos medievais europeus. Isto traz para a construção da imagem pública do colecionismo de Ricardo Brennand uma aura mítica, profundamente relacionada às representações ficcionais de castelos presentes em alguns filmes da atualidade. O Museu-Castelo São João é uma construção inspirada no castelo dos Tudor da Inglaterra. Ricardo Brennand contou-me que seu interesse por este tipo de construção, aliado à necessidade de construir um espaço expositivo adequado a seu acervo, acabou por levá-lo à construção de um castelo em plena Várzea.

Bairro na zona oeste da cidade do Recife, no século XVII, a Várzea foi palco de uma das batalhas contra a invasão holandesa. A batalha aconteceu nas terras onde fica atualmente a propriedade da família Brennand (que à época pertenciam a João Fernandes Vieira – um dos líderes do exército formado para expulsar os holandeses), o Engenho São João da Várzea – daí o nome do Museu-Castelo. É importante observar sobre tal construção neste local. Como nos castelos visitados por Eco (1994), o Museu-Castelo São João também constitui-se como um simulacro que desconsidera seu contexto.

A Várzea pode ser emblemática como símbolo das disparidades sociais recifenses. No bairro estão os domínios da família Brennand (que se estendem até a cidade vizinha de Camaragibe), incluindo duas fábricas, além de duas instituições museais<sup>34</sup>. Circundando estes lugares, estão comunidades com baixíssimo Índice de Desenvolvimento Humano, como a “Vila Arraes” e a “Brasilit”, além de uma população de classe média. Há que se pontuar que, com a cobrança de ingresso no RB, o público oriundo do próprio bairro (antes frequentadores assíduos da instituição) diminuiu bastante. Neste cenário de díspares situações socioeconômicas, o colecionador erigiu seu castelo.

---

<sup>34</sup> Incluo nesta breve lista tanto as posses de Ricardo Brennand como as de seu primo Francisco Brennand, bem como as propriedades de outros membros da família.

A necessidade de um espaço expositivo surgiu do excessivo número de peças que a coleção já agregava e que ficava na residência do colecionador. Até hoje muitas delas ali permanecem, e o colecionador afirma: *“Lá em casa é um bricabraque”* (Ricardo Brennand, Registro de campo). Sobre sua casa, também circulam relatos de funcionários, encantados com a quantidade de objetos que há ali. Da casa de Ricardo Brennand parte uma comunicação que a interliga com o Museu-Castelo São João, por meio de um túnel.

Em entrevistas com os funcionários, o túnel foi recorrentemente citado. Este se interliga com o castelo através de uma sala com objetos como relógios, bússolas e instrumentos de desenho e medição. Não tive acesso a este túnel, nem tampouco outras pessoas passam por ali costumeiramente. Mas a curiosidade é grande... Alguns visitantes mais sagazes chegam mesmo a ver na fresta de uma porta na “Sala Orientalista” um ambiente com alguns objetos<sup>35</sup> e perguntam o que é aquilo ou como se chega àquele lugar. Também houve depoimentos de funcionários da instituição que chamavam o RB de “extensão da casa”<sup>36</sup> do colecionador.

Com o falecimento precoce de seu filho Antônio Luiz de Almeida Brennand Neto, em 1998, Ricardo Brennand passou a se dedicar quase que integralmente à construção de um espaço expositivo para a sua coleção. A partir deste tipo de acontecimento, torna-se recorrente que os colecionadores envolvam-se mais com a coleta de objetos, como sugere Paulo de Freitas Costa:

*“O objeto de coleção torna-se, assim, uma espécie de antídoto ou alívio para essa frustração, e esse mecanismo fetichista permite, então, converter sentimentos negativos de frustração*

---

<sup>35</sup> Trata-se da sala que dá acesso ao túnel. A esta sala não é permitido o acesso do público da instituição.

<sup>36</sup> Note-se que este tipo de afirmação também se relaciona com o fato da instituição ser de tal forma influenciada pelo colecionador que o RB também é *parte* de sua casa, o que faz com que, por exemplo, objetos sejam retirados ou colocados em exposição sem qualquer aviso aos setores da instituição. É assim que se configura a egoexpografia de Ricardo Brennand, a ser melhor esmiuçada a seguir.

*ou raiva em desafios e conquistas, conferindo à coleção a capacidade de saciar desejos, reduzir tensões e restabelecer um sentimento de assertividade.” (2007: 22)*

É o que parece acontecer com Ricardo Brennand. No período posterior à perda de seu filho, o RB foi construído, bem como ocorreu a transferência da

Figura 9 – Móvel da “Sala dos Cavaleiros” do Museu-Castelo. À esquerda uma fotografia do Sr. Antônio Luis, ladeada por uma imagem de Madre Teresa de Calcutá. Acima, pintura com os irmãos Antônio (pai do colecionador) e Ricardo (tio do colecionador)



coleção de sua casa para o Museu-Castelo São João<sup>37</sup>. É quando também acontecerá a aquisição da maior parte da coleção de Frans Post. Parece-me que o colecionador se dedicou exclusivamente a seu fazer como modo de esquecer a ausência do filho. Porém, em meio aos objetos da coleção, há uma homenagem que faz a seu filho.

Na “Sala os Cavaleiros” há um móvel que exhibe a fotografia de Antônio Luiz (ver figura 9), ladeada por uma imagem de Madre Teresa de

Calcutá. Complementando o conjunto, imediatamente acima, em um quadro de

<sup>37</sup> Na entrevista com o colecionador, quando chegamos a um momento no qual seria inevitável que Ricardo Brennand falasse sobre seu filho, ele rapidamente mudou de assunto.

*“Nicole – E quando o senhor se dá conta de que isso tudo que era apenas para um deleite seu, da sua família, se torna...*

*Ricardo Brennand – [interrompendo-me] Sabia que isso tudo é público, filha? Não tem um filho, um neto, ninguém que não possa tocar aqui numa peça... Eu vou lhe dizer, eu sou uma pessoa simples porque simples fui minha vida inteira... Mas me considero um brasileiro incomum. E se você me perguntar, ‘mas por quê?’. Porque o que está feito aqui está feito como se fosse um mecenas... Eu peguei tudo da família e doei a este instituto.”*

Não pretendo analisar o discurso do colecionador, apenas demonstrar que a perda do filho, por motivos óbvios, é um tema delicado. Perceba-se que mesmo sendo este um tema “tabu”, o colecionador torna pública a sua perda, a meu ver como parte da autobiografia através dos objetos que constrói na instituição.

Renato Meziat, há uma imagem do pai do colecionador, Antônio Luiz de Almeida Brennand, junto ao tio Ricardo Brennand (pai do escultor Francisco Brennand).

A imagem dos irmãos patriarcas Brennand, em frente à fábrica de Cerâmicas São João, pode ser o índice da expansão dos negócios da família, iniciada por eles. Enquanto muitos donos de engenho e plantações de açúcar permaneceram com seus negócios em meio às dificuldades, em 1952 a família vende a Usina Santo Inácio. É neste ano que os Brennand começam a ampliar seus negócios, com a implantação da Indústria de Azulejos. No livro sobre a trajetória de Ricardo Brennand comenta-se que as viagens para a aquisição de equipamentos também se tornam oportunidades para a compra de objetos para a coleção.

A dedicação do colecionador é intensa no que concerne à sua atuação como empresário e industrial. Sua formação, em engenharia civil-mecânica, certamente contribuiu para a diversificação e consolidação de suas empresas, nos ramos da energia, construção civil, entre outras áreas. Nesta trajetória, cada viagem gerava alguns objetos, agregados à sua casa como elementos do bricabraque que formava ali.

Sobre esta atuação, Ricardo Brennand fez uma narrativa que pode dimensionar os empreendimentos realizados por sua família – que certamente possibilitaram a aquisição de sua coleção:

*“Em 1949 eu iniciei a construção da fábrica de azulejos... E daí em diante não parei. Fiz fábrica de azulejos aqui, fábrica de azulejos na Bahia, fábrica de azulejos no Ceará, fábrica de azulejos no Pará. Fiz quatro fábricas de azulejo. O vidro nós começamos parece que foi em 72. Fiz fábrica de vidros aqui, compramos fábrica de vidros da Pitu, que era uma desgraça... Fiz fábrica de vidros na Bahia e também fiz fábrica de vidros no Ceará. Também foram quatro fábricas. Aço... [...] A Açonorte foi construída pelos portugueses, que abriram falência e nos venderam a fábrica. Nós chegamos a construir de zero a 30.000 toneladas de aço por mês. [...] Nela tivemos grande sucesso, chegamos a fazer 30.000 toneladas de aço*

*por mês. [...] Vidro... Nos associamos a um grupo paulista, Nadir Figueiredo. Compramos uma fábrica de vidros, uma porcaria desgraçada. Montamos essa fábrica aqui, a mais moderna do Brasil, fazendo todo tipo de garrafa. Açúcar... Eu nasci em usina de açúcar...”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

Do percurso entre o primeiro canivete, e a idéia de construir um castelo, Ricardo Brennand já possuía uma carreira pública como empresário, como se vê na passagem acima, consolidado em diversos ramos. Concomitantemente à expansão dos negócios, constrói sua família com a esposa Graça, com quem teve oito filhos: Antônio Luiz Neto, Ricardo Filho, Catarina Maria, José Jaime, Maria de Lourdes, Renata, Patrícia e Paula. Também netos e netas. Como já mencionei, o desejo de abrigar a coleção em um espaço adequado aumenta após o falecimento de seu filho. Em meados de 1999, Ricardo Brennand inicia então a construção de seu instituto.

Inspirado por imagens de suas incursões ao exterior, o colecionador contrata o arquiteto Augusto Reinaldo – a quem informa sobre seu projeto de construir um castelo. Ricardo Brennand dá início então à construção, *“para a minha família, com as minhas armas”* (Registro de campo). Ao mesmo tempo, segundo Leonardo Dantas, pesquisador do RB e entrevistado durante a pesquisa de campo, começam as negociações para trazer a exposição de “Albert Eckhout Volta ao Brasil – 1644 – 2002”, junto ao príncipe Friedrich da Dinamarca.

A construção do Museu-Castelo São João ficaria pronta antes da Pinacoteca, em meados de 2001. A formação do colecionador, aliada a um olho clínico sobre seus objetos e aquisições, contribuirá para a colocação das obras nos espaços expositivos, que começa a acontecer antes mesmo da construção ser concluída. É o que ressalta o colecionador na passagem que segue:

*“Fiz uma mistura então lá no castelo, quer dizer, tem uma sala que tem muitos quadros orientalistas, pus minha coleção de canivetes lá, arrumei as facas e as espadas todos e pus o que*

*eu tinha na época de cavaleiros e armaduras, muito bonito. E acho que dei um feitiço, uma arrumação bastante satisfatória.”*  
(Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

Já no início da organização do castelo, como é possível perceber na passagem acima, começa a se configurar a sua egoexpografia. Com a construção de um castelo e a escolha por este modelo arquitetônico, o colecionador deixa entrever seu interesse por um período específico da história, bem como também deixa transparecer sua predileção por determinado modelo expositivo.

A edificação do castelo ratifica a construção aristocrática da qual o colecionador faz parte. Ricardo Brennand já era conhecido no meio empresarial, mas a construção de sua instituição certamente agregaria valores simbólicos à sua família, posto que à tradição econômica se reuniria a benfeitoria cultural – seguindo mesmo os modelos norteamericanos descritos por Umberto Eco (1994).

Enquanto o colecionador aparentemente já tinha idéias formadas sobre a instituição que estava erigindo, com as entrevistas foi possível verificar que os funcionários envolvidos na organização do Museu-Castelo não tinham acesso a informações que os esclarecessem sobre o que de fato estavam fazendo ali. Ou seja, durante um ano – até meados de 2000, os funcionários diretamente relacionados com a manutenção dos objetos do colecionador não sabiam qual era o objetivo de seu trabalho.

Este fato é relatado pelo funcionário Mazinho: *“Era como se doutor Ricardo estivesse indeciso do que ele queria. Havia uma indecisão. Tanto é que quando abriu o Instituto, o castelo foi aberto dois anos após. Ele até então não sabia o que ele queria.”* (Mazinho, entrevistado em 05/05/09) O que o funcionário relata corrobora a citação onde Ricardo Brennand afirma que pretendia construir o castelo

para família e amigos, o que de fato vai acontecer durante os dois primeiros anos de funcionamento da instituição, quando o castelo permanecerá restrito a convidados.

O funcionário Mazinho tem, a meu ver, um papel fundamental na colocação dos objetos no castelo. Sua proximidade com o colecionador, estreitada pela devoção de ambos ao catolicismo – segundo entrevista com Mazinho – o deixará livre para montar o quebra-cabeça que era a coleção quando ainda estava na casa do colecionador. É este funcionário que seguirá fielmente as orientações do colecionador na construção de sua egoexpografia. Ricardo Brennand indicava sobre a montagem das vitrines e a colocação de obras nos espaços expositivos e Mazinho seguia essas orientações para montar o Museu-Castelo.

No “bricabraque” da casa do colecionador, estavam mais de duas mil armas, guardadas em baús. Muitas vezes esses baús continham separadamente armas e bainhas, daí o quebra-cabeça: encontrar os pares faca-bainha, além de definir as origens de cada objeto, sua época de fabricação e local. Mazinho conta que até hoje existe peças que não foram catalogadas, devido à seu armazenamento sem critérios. O funcionário também relata que, enquanto a estrutura física da instituição estava sendo construída, o colecionador ampliava seu acervo:

*“Nesse mesmo período [da construção do RB] doutor Ricardo não parou de comprar. Nossa, o que ele comprava de quadros... De obras de arte, para colocar já na Pinacoteca, uma coisa que ele não sabia nem se estava pronta ainda, e ele já começava a comprar e o castelo abarrotado de coisas...”*  
(Mazinho, entrevistado em 05/05/09)

A partir do ano de 2000, as vitrines do castelo começam a ser ocupadas. Com a orientação do colecionador, os funcionários Mazinho, Clóvis da Silva, José Silva Tavares e Ernando Gomes – que anteriormente exerciam a função de auxiliar de

serviços gerais<sup>38</sup> – realizam as primeiras montagens. Nesta época será colocada em ordem a primeira vitrine do Instituto Ricardo Brennand, localizada na “Sala Orientalista”, uma vitrine de armas escocesas. As armas e outros objetos que estavam na casa do colecionador passam a ser levadas para o castelo.

Lá também se organizaria uma espécie de escritório, a partir de 2001, no qual a museóloga Regina Batista inicia a catalogação das peças, apoiando os funcionários que já realizavam a montagem de vitrines. A catalogação também se realizava junto à secretária pessoal do colecionador, Sônia Ribeiro, e Verônica Gomes.

O colecionador inicialmente não tinha pretensões de musealizar aquele acervo e enquanto compunha sua coleção apenas guardava seus objetos, para deleite próprio e para exibição aos filhos, netos e amigos mais próximos. Ricardo Brennand sabe informações específicas sobre a maior parte dos objetos de sua coleção, como afirmou na entrevista: *“Eu lembro todo o ato, desde a compra até a chegada...”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10). Esta afirmação é corroborada quando se visita a instituição acompanhado do colecionador, que vai mostrando as obras e recordando aspectos referentes à suas procedências e aquisições. O trabalho de catalogação do Museu-Castelo começava, então, a partir das informações coletadas com o colecionador.

Segundo Mazinho, a colocação das peças no Museu-Castelo obedecia a critérios definidos pelo colecionador, que acompanhava tanto o processo de retirada

---

<sup>38</sup> Perceba-se que certos funcionários do RB exercem funções que requerem conhecimentos específicos, como é o caso daqueles que participaram da montagem das exposições, e que chegaram mesmo a desempenhar a função de museólogos – sobretudo Mazinho – pesquisando sobre os objetos e dispendo-os nos espaços expositivos. O saber empírico deste funcionário, aliado à sua sensibilidade para com os anseios do colecionador foi de grande valia para a egoexpografia empreendida pelo colecionador.

das peças de sua casa, como a sua respectiva colocação no castelo. Em entrevista, o funcionário conta que

*“Feita aquela primeira montagem da vitrine [de armas escocesas], (...) ele [Ricardo Brennand] começou então a trazer as peças aos poucos. Na verdade ele levava primeiro para a oficina dele, levava para a oficina e depois a gente ia lá fazer uma espécie de manutenção, limpava e tal. Mas sempre era ele que começava primeiro, ele nunca deixava nem eu nem Hernani ninguém pegar nas facas. E depois aos poucos trazendo para o castelo.”* (Mazinho, entrevistado em 05/05/09)

Antes mesmo da montagem do castelo ficar pronta, a construção da Pinacoteca acontecia. Segundo o colecionador, *“estava nesta fase [da montagem do castelo] quando sou convocado pelo governador, que precisava da ajuda, para tecer aqui um ambiente capaz do príncipe da Dinamarca fazer uma visita aqui trazendo, expondo, os quadros de Albert Eckhout.”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

Diferentemente do castelo, a pinacoteca, portanto, já era idealizada e projetada como local para exposições ao público. Com foco em atender aos visitantes da exposição de Albert Eckhout, começava a se estruturar a Ação Educativa do Instituto Ricardo Brennand. A Ação Educativa cumpriria funções de educação estética do público da instituição, uma das missões do RB e um dos desejos do colecionador com a abertura ao público de seu acervo.

A Ação Educativa começava a ser pensada antes mesmo da Pinacoteca ficar pronta, segundo o relato da atual coordenadora das atividades educativas do RB, a arte-educadora Áurea Bezerra. Na exposição inaugural do instituto, o educativo era composto pela museóloga Regina Batista, a historiadora Joana D’arc de Souza Lima, além da própria Áurea. Foi organizada uma reunião entre a equipe no Museu-Castelo ainda em organização e a fala da educadora é emblemática para expressar

o impacto que aquela coleção causaria no público do museu, o que só veio a ocorrer cerca de um ano e meio após a exposição de Eckhout:

*“Quando eu cheguei, aquele impacto de ver [o castelo] na cidade que há trinta anos eu habitava. De repente me vi diante de um castelo que eu não sabia da existência dele. Não existia informação, não existia mídia, não existia a divulgação da existência dele. Parecia uma coisa muito fechada para um seletto grupo de funcionários, amigos e familiares que tinha acesso a esse espaço.” (Áurea Bezerra, entrevistada em 09/10/09)*

Concomitantemente à estruturação do educativo da instituição, também começava a acontecer a contratação de pessoal para a administração da instituição. Em julho de 2002, a jornalista Nara Galvão foi contratada para a assistência de marketing da exposição de Eckhout. Atualmente, é gerente da instituição – que, conforme sua entrevista, na época de sua contratação ainda não havia se configurado como um espaço permanentemente aberto ao público. Nara conta que

*“Na verdade a equipe foi toda contratada para a exposição de Albert Eckhout, não existia o ‘day-after’, o ‘pós-exposição de Eckhout’. Então a gente começou tratando todos os assuntos ou com Ricardo Brennand ou com Lourdes e Renata Brennand... [...] Então era uma instituição que era muito familiar... Tinha essa peculiaridade que não tinha essa formatação profissional. Era uma coisa muito familiar.” (Nara Galvão, entrevistada em 16/10/09)*

Deste relato, é possível entrever que o RB, no tocante à sua administração, se estruturava como uma extensão da casa do colecionador. Ele e sua família, sobretudo as filhas citadas acima, se incumbiram diretamente do gerenciamento da instituição. Como se vê, o RB surgia em um contexto de afirmação do poderio da família em comandar, além de um conglomerado empresarial, uma instituição cultural que apresentaria ao público o colecionismo de Ricardo Brennand.

Com a estruturação da equipe do RB, começava também um interesse massivo da imprensa sobre aquelas construções na Várzea e, principalmente,

acerca do colecionador, que até então era conhecido apenas no meio empresarial e na alta sociedade pernambucana.

Também a partir de julho de 2002, iniciava a divulgação em jornais acerca da abertura do RB ao público, com a exposição de Eckhout. Muitas matérias estavam em colunas sociais, mas em 17/07/02, o então jornalista Mario Hélio realizou uma entrevista com o colecionador onde ele fala sobre seu colecionismo e revela suas expectativas em relação ao RB: *“Quando eu vejo isso aqui, a meninada pobre, os ônibus trazendo... Você já imaginou a alegria do menino vindo aqui?”* (Brennand, 2002: D1)

Como afirmei páginas atrás, o colecionador – que inicialmente apenas pretendia construir um local íntimo para abrigar sua coleção – passa a tornar pública uma imagem de benfeitor cultural, ratificada naquele momento pela gratuidade da instituição e pela criação de um setor educativo para atendimento do público.

Não apenas em entrevistas é possível verificar que o colecionador considera seus objetos um bem público. Ricardo Brennand faz, em 2002, a doação do conjunto de obras de Frans Post para os pernambucanos. Além destas obras, a doação inclui o terreno da instituição, seus edifícios, acervo da Pinacoteca, bem como a alameda que dá acesso ao RB e o estacionamento. Durante a pesquisa de campo, Sônia Ribeiro informou em entrevista que estava procedendo a um inventário do acervo do castelo, pois este também seria doado ao estado<sup>39</sup>.

É neste processo de construção de uma imagem relacionada à cultura que o colecionador abre a instituição ao público. Esta abertura se deu aos poucos, como explicitarei a seguir, e ainda hoje permanecem locais cujo acesso é restrito, como a biblioteca, com previsão de inauguração em 2010.

---

<sup>39</sup> Até o presente, foram doadas mais de mil armas de sua coleção particular.

## 8 – Uma coleção de coleções

A abertura do Instituto Ricardo Brennand, em setembro de 2002, ocasionou uma grande afluência de público à instituição. Era de se esperar, pois como afirmei no capítulo anterior, desde julho daquele ano já se anunciava na mídia a chegada da exposição de Eckhout. Ao lado de uma exposição midiática também estava acontecendo a divulgação do RB junto aos professores das redes pública e particular, por meio do educativo, o que só aumentaria a frequência de público quando da abertura à instituição.

No tocante aos aspectos administrativos do RB, Nara Galvão – atual gerente da instituição – esclarece que

*“Quando o instituto abriu, ele tinha um conselho consultivo que era formado por personalidades do Brasil. Gente entendida das artes, gente especialista em Brasil Holandês, historiador, advogado... A vice-presidência era o Joaquim Falcão que é da Fundação Getúlio Vargas, que tem relacionamento com a Fundação Roberto Marinho... [...] Que foi pensado no início para ser o conselho consultivo do instituto. Só que pela distância dessas pessoas [...] foi uma coisa que fez com que doutor Ricardo repensasse nesse conselho. [...] Então ele pensou, ‘vou deixar ser meus filhos’... [...] Então o conselho hoje, quem faz parte do conselho consultivo hoje são os filhos e um neto, por que um dos filhos do senhor Ricardo faleceu, o Antônio, então tem um dos netos.” (Nara Galvão, entrevistada em 16/10/09)*

Na atuação inicial deste conselho consultivo, podemos destacar a articulação que promoveu a exposição de Albert Eckhout, que ficou em cartaz até novembro de 2002, atraindo ao RB – que naquele momento era aberto gratuitamente ao público – mais de 160.000 pessoas<sup>40</sup>. Depois desta exposição, o RB ficou aberto até dezembro com réplicas em fotografias das obras de Eckhout. No ano de 2003, o RB

---

<sup>40</sup> Acerca do quantitativo de público, ver o anexo.

ficou fechado até março, quando ocorreu a abertura da exposição “Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand”.

Com curadoria de Bia e Pedro Correa do Lago, esta exposição contou com o patrocínio, em seu primeiro ano de exibição, da Bradesco Seguros e foi realizada também na Pinacoteca do RB. Esta exposição obteve sucesso semelhante à Eckhout e permanece em cartaz até hoje, apesar de não mais contar com o patrocínio externo.

Em agosto de 2004, o Museu-Castelo São João foi aberto e a grande afluência de público que pôde ser percebida no caso da exposição de Eckhout novamente acontece no RB. A abertura deste espaço é cercada de cuidados do colecionador, que não permitia a visita de grandes grupos ao local, restringindo os visitantes a grupos com no máximo 25 integrantes e limitados a certos horários. Contudo, isso não impediu que visitantes passassem tardes inteiras à espera de alguma desistência para conhecerem o castelo. É interessante lembrar que também eu não o havia visitado até sua abertura ao público externo e foi com muito alumbramento que ali cheguei.

Mazinho ressalta que o fato do Museu-Castelo ter permanecido tanto tempo fechado ao público pode ter acontecido devido à falta de uma estrutura adequada para receber visitantes:

*“Eu achava que era por conta de doutor Ricardo. Mas não, talvez por conta de não ter segurança ainda apropriada, de ficar muito cheio, de não ter uma ênfase com a história de Pernambuco e sim com outros países...”* (Mazinho, entrevistado em 05/05/09)

A partir da entrevista com o funcionário, é possível entrever que inicialmente o RB parecia ser uma instituição voltada para a história do Brasil. Até a abertura do castelo – e a conseqüente exibição de objetos relativos à história européia, a

instituição estava fortemente relacionada com a história do Brasil, devido às exposições de Eckhout e Post. É esta imagem que o público percebe, sempre ressaltando a importância do colecionador em ter se dedicado a reunir este tipo de objetos. Contudo, raros eram aqueles visitantes que se perguntavam sobre o porquê de uma única pessoa amearhar todo aquele acervo, bem como sobre certos objetos da coleção – como o arcaz de igreja ou o cadeiral (ambos oriundos do Rio de Janeiro), estarem ali e não em seus lugares de origem.

Ao mesmo tempo em que as exposições na Pinacoteca colaboravam para a construção da imagem de benfeitor cultural junto ao público, também se consolidava a imagem de “*milionário*”<sup>41</sup>, ratificada por “*aquele outro espaço, o castelo*” (ambas as falas são registros de campo). Como lembra Áurea Bezerra na passagem que se segue, antes de sua abertura definitiva ao público o acesso do público era liberado até a entrada do Museu-Castelo e isso acarretava em uma grande curiosidade dos visitantes acerca daquele local:

*“O Museu-Castelo foi aberto até por pressão do público<sup>42</sup>, que chegava aqui, tirava fotos na frente desse castelo... E aí foi muito interessante, porque o público chegava aqui até com roupas de frio, para tirar fotos neste cenário, que parece um cenário europeu... [...] O castelo não abriu porque não foi pensado para público... Porque foi pensado para o colecionador... Era como se fosse assim um espaço íntimo, um espaço não-social, mas um espaço íntimo, familiar<sup>43</sup>. E aí cheio de problemas para a abertura ao público, que é a questão da acessibilidade, a questão mesmo da locomoção de públicos no castelo, que ainda hoje é problemática...”* (Áurea Bezerra, entrevistada em 09/10/09)

---

<sup>41</sup> Esta é uma observação recorrente do público, registrada várias vezes no diário de campo, quando constata que aquele espaço e coleção foram iniciativa de uma pessoa.

<sup>42</sup> Verifiquei esta pressão dos visitantes em abordagens que o público me fazia quando atuava como educadora da instituição. Isto também pode ser lido no livro de reclamações presente até hoje na recepção do RB. Nos registros de antes da abertura do castelo, há várias queixas dos visitantes fazendo esta solicitação.

<sup>43</sup> Note-se a recorrente fala acerca da instituição ser familiar (ver capítulo anterior). Este é um aspecto que é indissociável do RB e eu diria mesmo que é fundamental na análise do colecionismo de Ricardo Brennand, pois mesmo sendo este um fazer íntimo seu, o colecionador procura envolver seus familiares, construindo portanto não apenas uma imagem de si que externa ao público, mas também uma imagem de sua família.

O castelo foi definitivamente aberto ao público em maio de 2005. A primeira impressão que se tinha (e se tem até hoje), chegando a este prédio, era de que se estava chegando a um verdadeiro gabinete de curiosidades. Eu já possuía a referência imagética deste tipo de gabinete e o Museu-Castelo era a corporificação de lembranças de leituras sobre coleções. Também recorro o deslumbramento do público, contando sobre a experiência fascinante de ter estado ali.

Não apenas no meu caso é perceptível a impressão de se estar entrando em um gabinete de curiosidades. Esta é uma fala de alguns públicos – poucos, é bem verdade, compostos por aqueles que possuem relações mais aprofundadas com o campo da arte – que também relacionam o RB com este tipo de colecionismo.

Alguns funcionários da instituição da mesma forma realizam este tipo de observação, como no caso de Áurea Bezerra:

*“[...] É o gabinete de curiosidades como o de Maurício de Nassau. Então isso é o gabinete de curiosidades de Ricardo Brennand. Que tem o gosto de Ricardo Brennand, os objetos de encantamento e admiração dele. [...] É uma cadeira, é uma espada, é uma presa de elefante, é um brasão, é um canivete, é um sarcófago, é uma fonte... Então é a coleção, a coleção do colecionador.” (Áurea Bezerra, entrevistada em 09/10/09)*

O colecionismo de Ricardo Brennand – evidente na expografia da instituição, constrói, como se vê, uma imagem que o relaciona a esses gabinetes criados à época dos “descobrimientos”. Há que se perguntar se este tipo de expografia é pertinente nos dias atuais, época do “white cube”, onde os espaços para a circulação da arte devem ser o mais neutros possíveis para não prejudicar a leitura das obras<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Cf. Brian O’Doherty (2007), em sua análise sobre a constituição dos espaços para fruição da arte moderna e contemporânea. Seu estudo versa acerca dos locais para a produção artística, contudo certos museus históricos, como por exemplo o MEPE, também procuram uma expografia asséptica que se assemelha à que foi descrita por O’Doherty.

No entanto, a despeito do que a expografia da atualidade preza, o RB segue com a organização espacial quase que diariamente vistória pelo colecionador. Talvez a pertinência resida justamente na exotividade que esta egoexpografia empreendida por Ricardo Brennand se configura para o público. Assim, na medida em que o colecionador procura imprimir seu fazer na configuração das obras nos espaços expositivos, os visitantes acabam percebendo este fazer quando visitam o museu.

Isto se aplica não só ao Museu-Castelo, mas também à Pinacoteca: em ambos os espaços os visitantes se “desnorteiam” devido à organização das exposições e perguntam recorrentemente aos mediadores sobre a configuração das obras. Assim, questões como “segue alguma ordem?”, “por onde começa?”<sup>45</sup> ou “por que o quadro de Canaletto está junto ao Frans Post?”<sup>46</sup> são costumeiramente realizadas aos mediadores nos espaços expositivos.

Os mediadores, diante de tais perguntas, buscam explicar que se trata de uma ordem estabelecida pelo colecionador, que acrescenta/retira conforme seu desejo os objetos dos locais de exposição, segundo o que seria uma curadoria do colecionador. Acerca da existência desta linha de curadoria no RB, a gerente da instituição, afirma:

*“A gente tem um perfil. O perfil é de um colecionador. [...] E como todo colecionador, tem uma miscelânea de assuntos na cabeça de um colecionador e de gosto, pode olhar para uma coisa e dizer ‘ah, eu gosto disso, eu compro isso... E trazer e colocar e achar que esteticamente, na visão dele, fica melhor. Então isso é muito interessante. Pensar o Instituto é pensar o doutor Ricardo. Não existe pensar num sem pensar no outro.”*  
(Nara Galvão, entrevistada em 16/10/09)

E, enquanto realiza uma linha curatorial que se relaciona com a aquisição freqüente de objetos, pouco depois da abertura do castelo ao público chegava até os

---

<sup>45</sup> Registros de campo muito freqüentes, referentes ao Museu-Castelo São João.

<sup>46</sup> Registros de campo concernente à Pinacoteca, também costumeiro.

funcionários a notícia de que o colecionador havia comprado uma coleção de bonecos de cera. Esta coleção, o “Julgamento de Fouquet”, compõem-se de 46 bonecos que retratam personalidades da França do século XVII, como o rei Luis XIV, o músico Lulli, o autor de teatro Molière, dentre outros. Também está representado Nicolas Fouquet, superintendente de finanças de Luis XIV, réu do julgamento acerca dos crimes de peculato e lesa-majestade. Esta sala fica no prédio da Pinacoteca e foi aberta a público em meados de 2005.

Como se vê, enquanto a exibição pública dos objetos que compõem a coleção de Ricardo Brennand se ampliava com a abertura de novos espaços, aumentava, também, o número dos objetos colecionados. O colecionador responde a este acréscimo sistemático de itens com a respectiva exibição destas novas aquisições nos mais distintos locais. Assim, sua coleção passa a abarcar espaços que não foram concebidos como locais expositivos, como os corredores. O colecionador também passa a acrescentar objetos no Museu-Castelo São João, além de optar pela livre visitação deste espaço, permitindo sem maiores restrições a visitação pública deste local.

Não apenas no castelo é notável a inserção aparentemente aleatória de objetos no espaços expositivos do RB. Isto é visível também na exposição “Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand”. A mostra contava com uma proposta museográfica que incluía, também, uma expografia. A concepção inicial da exposição foi, pouco a pouco, sendo alterada pelo colecionador.

Ricardo Brennand passa, deste modo, a incorporar outros elementos que não faziam parte das idéias expográficas que ali havia, como por exemplo a inserção de um pórtico em madeira ou a colocação de baús de diversos contextos ao lado de

objetos cujo elo residiam no fato de pertencerem (ou se remeterem) ao século XVII. Sobre a inserção do pórtico, Nara contou em entrevista sobre uma conversa que teve com o colecionador:

*“Ele me chamou para ver [o pórtico instalado], eu disse, ‘opa doutor Ricardo’, e ele disse ‘veja, eu sou um gênio’ [risos], ‘eu não medi! Eu vi e vi que era perfeito para este local!’ E assim não precisaram fazer nem um centímetro de comprimento para lá, nem raspar, nem fazer nada.[...] O portal era exatamente na medida da entrada da exposição aqui de Frans Post. Então ele acha isso bonito, por que ele viu, ele pensou naquilo lá fora, para aquele local... E a felicidade dele de ver que aquilo deu certo.”* (Nara Galvão, entrevistada em 16/10/09)

Tais exemplos refletem a influência do colecionador na ordenação dos espaços da instituição. A gerente do museu também ressalta esta relação do colecionador com o RB: *“Doutor Ricardo é um colecionador... Isso aqui é ele. [...] É o perfil dele. O castelo é montado por ele. Então o grande curador lá é ele. Aqui também [na Pinacoteca]. Então é o colecionador.”* (Nara Galvão, entrevistada em 16/10/09)

O colecionador, sobre suas interferências nos espaços expositivos, afirmou: *“É intuitivo, isso é como um cantor, é como um compositor. Nasce com você. Você tem aquele jeito, tem aquele gosto.”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10) Desta fala é interessante observar que Ricardo Brennand atribui a seu fazer de colecionador características de um fazer que o aproxima do fazer artístico e, indo mais além, atribui ao organizar os objetos algo inato, que *nasce com você*. O que, a meu ver, se relaciona com a fidalguia da nobreza de outrora – algo herdado consanguineamente. A distinção que o faz diferente dos demais – possui o poder de organizar seus objetos tal como um artista.

Como se vê, o colecionador realiza frequentemente – e conscientemente – intervenções nas exposições. Trata-se de uma espécie de egoexpografia na qual o

labor colecionista é evidenciado a todo instante, por desejo do colecionador. As inserções de objetos nas exposições chegam a gradualmente imprimir a todos os espaços expositivos uma aura de gabinete de curiosidades que deixa o público, em certas ocasiões desorientado quanto às obras. Para suprir estas demandas do público, a Ação Educativa da instituição realiza várias atividades. Na parte que se segue, centrarei as análises sobre estas atividades.

### 8.1 – Visitando o Instituto Ricardo Brennand

As ações desenvolvidas pelo educativo do RB podem ser divididas a partir dos públicos que almejam atingir. Há atividades voltadas para o público escolar e aquelas que são planejadas para o público espontâneo. Situei o trabalho de campo sobre este último público.

Para o público espontâneo, são realizadas fundamentalmente três atividades: as visitas mediadas, o “Acordes Para o Museu” e o “Projeto Peça a Peça”. As visitas mediadas são realizadas majoritariamente durante os fins de semana<sup>47</sup>, quando o público – mediante solicitação na recepção da Pinacoteca ou falando diretamente com os mediadores – é acompanhado por um mediador que se utiliza de questões e informações sobre as obras em busca de ampliar a percepção do público sobre os objetos. O “Acordes Para o Museu” realiza mensalmente apresentações musicais temáticas, a partir da coleção.

Já o “Projeto Peça a Peça”, foi criado pela Ação Educativa em 2006 com o intuito de ampliar os diálogos entre o acervo do museu e os seus visitantes espontâneos. Ao longo de suas edições, o projeto realizou ações de formação do

---

<sup>47</sup> Exceto nos meses de janeiro e fevereiro, quando não há agendamento de escolas e as visitas também são feitas durante a semana.

público acerca dos objetos do RB, e mensalmente os visitantes votam em uma peça do acervo, que será estudada e esmiuçada oferecendo ao público informações e relações das obras com a atualidade.

O projeto objetiva estabelecer conexões entre o contexto (social, artístico, histórico) da obra escolhida no mês e as relações deste objeto com a contemporaneidade, buscando aproximar o público e a arte, por meio de conversas nos espaços expositivos. Para as crianças, as conexões procuram ser levantadas por meio do fazer artístico em oficinas, realizadas paralelamente às demais atividades. O projeto realiza, também, apresentações culturais em diversas linguagens, relacionadas com os temas tratados, em busca de ampliar ainda mais as leituras multidisciplinares do acervo<sup>48</sup>.

Na pesquisa de campo, acompanhei algumas das edições do Peça a Peça. Dentre elas, destaco a que aconteceu em maio de 2009. A edição abordava uma obra em madeira que está situada no Museu-Castelo, “Busto de Mulher Africana”. Naquele dia, contrariando as perspectivas iniciais que o educativo havia planejado para a edição – que relacionava a obra à feminilidade, em consonância com o mês de maio, quando há a comemoração do dia das mães – a programação acabou por se centrar mais na representação do negro na arte.

Para a programação daquele dia, o Peça a Peça contou com a apresentação musical de um afoxé e, para as crianças, uma oficina de estamparia. Naquele dia, a ex-mediadora da instituição Vanessa Marinho (que havia atuado na instituição de 2006 a 2009) realizou a conversa com o público. Dessa experiência, em entrevista, Vanessa ressaltou, dentre outros aspectos, onde a obra costuma ficar exposta: “[...] *um lugar que não privilegia a visualização, porque é num lugar, que é mais alto, um*

---

<sup>48</sup> Em 2008 e 2009, o Peça a Peça recebeu menção honrosa no Prêmio Darcy Ribeiro, promovido pelo Ministério da Cultura.

*lugar meio escuro, ali na Sala dos Canivetes.”* (Vanessa Marinho, entrevistada em 30/05/09)

A fala da mediadora toca nos prejuízos que a expografia do RB acarreta para a leitura de certas obras. Isto é amenizado em certas edições do Projeto Peça a Peça, que procura deslocar as obras do mês para lugares de maior circulação de público. No caso do “Busto de Mulher Africana”, a obra foi retirada da sala citada acima e colocada em uma mesa na Sala dos Cavaleiros, propiciando uma visibilidade maior para a obra.

Conforme já afirmei anteriormente, muitos visitantes se queixam deste tipo de expografia, por não permitir que os todos os objetos sejam vistos adequadamente. A fala sobre a abundância de objetos que o colecionador exhibe é bastante recorrente: *“O que me chamou a atenção foi a quantidade de objetos que ele tem. Porque é muita coisa. É o volume mesmo, é muita coisa. Tem bastante informação este lugar.”* (Visitante de São Paulo, entrevistada em 14/07/09)

Outro visitante, do Rio de Janeiro, também ressalta isso: *“Como é que uma pessoa só resolve fazer uma coleção desse porte?”* (Visitante do Rio de Janeiro, entrevistado em 14/07/09). Mais um visitante, também comentou: *“A quantidade de peças é impressionante, a diversidade e a conservação perfeita das peças.”* (Visitante de Recife, 09/10/09)

Como se vê é marcante – tanto para públicos, como para funcionários, a quantidade de obras que a instituição possui, como já abordei em passagens anteriores. A coordenadora da biblioteca da instituição, Aruza Holanda, também destaca a quantidade e a variedade das obras deste setor:

*“Ele é motivado por uma ânsia, eu não digo de compras, mas de ter, de posse. De 2002 a 2003, de 19.270, o acervo duplicou para 39.242. E outra coisa... Ele já sabia que iria chegar a isso. Ele já construiu os dois andares e me verbalizou*

*várias vezes ‘eu quero ver uns cem mil volumes no Instituto Ricardo Brennand, quero chegar em cem mil.’*” (Aruza Holanda, entrevistada em 16/10/09)

As observações de Aruza demonstram uma preocupação do colecionador tanto com adquirir novas obras como também em mantê-las na instituição. O desejo de posse que a funcionária ressalta também é falado pelo próprio colecionador e isto se reflete na necessidade de colocar nos espaços expositivos *tudo* o que possui.

Esta egoexpografia empreendida por Ricardo Brennand na organização de sua coleção já foi incompreendida pelos próprios funcionários da instituição. Eu mesma, quando ali atuava como mediadora, vivenciei diversos momentos nos quais o excesso de obras atrapalhava a visibilidade dos objetos ou a circulação de pessoas nos espaços expositivos. Outra ausência que este modelo expográfico acarreta é referente às informações sobre as obras.

Contudo, com a volta à instituição para pesquisá-la, percebi uma mudança nas concepções dos funcionários, sobretudo dentre aqueles mais antigos na instituição. Esta modificação refere-se ao modo como o colecionismo de Ricardo Brennand se apresenta em suas intervenções expográficas. Vejo que, atualmente, a instituição está mais voltada a se utilizar disso como sua especificidade.

O historiador Hugo, membro da equipe do Núcleo de Pesquisa, na entrevista também relatou sobre este processo de reconhecimento do fazer do colecionador:

*“Hoje eu vejo que os funcionários da instituição têm pensado o museu muito mais como um espaço do colecionador que como um espaço museal. Isso demorou a calhar na cabeça dos funcionários... Porque de acordo com a museologia, de acordo com o padrão estético, com a arte-educação, de acordo com os funcionários que tinha... Então o Ricardo destruiu tudo isso, não é? O instituto ele tem uma voracidade da cara do colecionador, uma voracidade do colecionador. E se você não pensar o espaço como com a cara do doutor Ricardo, você vai ter choque todo o tempo.”* (Hugo Coelho, entrevistado em 01/10/09)

No âmbito da visita com o público, observo que cada vez mais são ressaltados os significados desse colecionismo. No caso do Projeto Peça a Peça, cujo enfoque é voltado para *uma* das obras do acervo a cada edição, as palestras procuram contextualizar a obra do mês em relação ao colecionismo. Creio que não poderia ser diferente: em virtude dessa egoexpografia, a atividade de Ricardo Brennand costumeiramente é lembrada, pois está corporificada na coleção.

A visita, ainda que não seja acompanhada de atividades educativas como as mencionadas, é permeada por reflexões do público sobre o colecionismo. Os visitantes costumam perguntar sobre a coleção, como já abordei anteriormente. Estas questões são feitas aos mediadores, que permanentemente ficam nos espaços expositivos, à disposição para interação com o público.

Com o trabalho de campo, pude perceber que estas interações com o público espontâneo acontecem, na maior parte dos casos, partindo dos visitantes. Como comentei, as perguntas do público buscam relacionar o colecionador aos objetos em exposição. Acompanhei algumas conversas do público com os mediadores especialmente no Museu-Castelo São João.

Inicialmente, eu havia planejado pesquisar apenas este local da instituição. Acreditava que, por ser o local inicial para a guarda dos objetos da coleção de Ricardo Brennand, este deveria ser o meu campo. De fato, o destaque que colecionador, funcionários e mesmo o público dão para este local faz com que o castelo se sobressaia. Porém, comecei a perceber que o colecionismo do RB se manifestava em todos os espaços da instituição. Sua escrita de si ficava, cada vez mais, marcada também em outros espaços, através da egoexpografia empreendida pelo colecionador. Uma visita pelo RB, como se vê, é entremeada pelo colecionismo que se faz presente na expografia.

Este modo de exibir a coleção, muitas vezes, acarreta em observações do público acerca da vida do colecionador, configurando assim uma autobiografia narrada por meio dos objetos que ali estão, lida pelo público através de diferentes modalidades de visita que são realizadas, como abordei, na instituição. Destas abordagens que o público faz aos mediadores, houve uma ocasião, logo no início do trabalho de campo, que desencadeou as reflexões que realizei acerca de como o público apreende o colecionismo de Ricardo Brennand.

Estava no Museu-Castelo, então uma senhora fez aquela comum observação em frente ao pórtico da primeira sala do museu: *“Ah, isso é maravilhoso!”* (Registro de Campo, 08/04/09) Outra senhora, com o seu companheiro, disse a mesma coisa frente ao mesmo objeto: *“Que lindo, isso é maravilhoso!”* (Registro de Campo, 08/04/09) A primeira senhora não entabulou qualquer conversa e se deteve a tirar fotos do acervo. Note-se que já eram 17h e nestes momentos os visitantes raramente perguntavam coisas, posto que esta é a hora em que o museu está prestes a fechar e o público está aparentemente mais interessado em *ver* o museu.

A segunda senhora conversou com o mediador Carlos Lima. Fiquei atrás e ouvi algumas coisas. Nesta conversa, Carlos procurou desenvolver conceitos como colecionismo, valor e cultura material. O casal se limitou a ouvir e inferiram basicamente sobre valores e colecionismo.

Os objetos eram o mote para questões sobre o colecionador e, em especial, sobre o valor de suas obras. *“Como é que pode? Estas armas são quase jóias”* (Registro de Campo, 08/04/09), disse um visitante. A narrativa sobre a coleção que Carlos apresentou ao visitante foi a mesma falada há anos: início da coleção aos 12 anos, com um canivete, que não está presente na exposição.

Destas observações, é possível inferir que o percurso de colecionamento de Ricardo Brennand está nitidamente evidenciado de múltiplas formas na instituição. Além disso, o público também procura relacionar os objetos colecionados com a vida do colecionador. Assim, os objetos históricos denotam para o público a valorização que o colecionador atribui à história pernambucana, bem como os brasões e estandartes significam a valorização que Ricardo Brennand dá às origens européias de sua família.

As significações que os objetos têm no contexto do RB, como se vê, são permeadas pelas suas relações com o colecionador, segundo as observações dos visitantes. Contudo, é preciso refletir sobre estas impressões que o público tem e os respectivos processos de construção de significados que os visitantes estabelecem a partir das obras. Como foi observado neste capítulo, tais processos são decorrentes da expografia que a instituição apresenta, aliada às ações educativas. Ambas as instâncias de tradução dos objetos, na maior parte do público, traduzem-se, em suas referências à grandiosidade do acervo e ao seu valor – financeiro e histórico.

No caso do valor histórico, as observações do público também são variadas, mas sempre reportando-se à importância do acervo por promover a preservação dos objetos. Um dos visitantes, em seu depoimento, ressalta a relevância da coleção por permitir relações com a atualidade: *“Eu acho legal por conta da história. De ver Recife, Olinda, de muito tempo atrás e perceber a mudança para hoje em dia.”* (Visitante de Recife, 09/10/09)

Outros visitantes também destacam a possibilidade de encontrar, no acervo, objetos relativos à história européia, já exaustivamente explorados em filmes. Como

ênfatiou um visitante, em fala bastante recorrente: *“Eu nunca vi uma armadura de perto.”* (Visitante de Belém, 09/10/09).

O público também associa *todas* as peças ao período medieval – sobretudo aqueles que têm baixa escolaridade, relacionando inclusive o acervo do período holandês no Brasil com a idade média. Creio que este tipo de observação é decorrente da massificação deste período histórico na filmografia hollywoodiana, o que de uma certa forma acaba por aproximar este período histórico do cotidiano das pessoas. No entanto, esta aproximação leva, muitas vezes, o público a tecer os comentários errôneos acerca do acervo – imaginando mesmo que se trata de objetos de fato medievais.

A educadora Áurea lembrou em sua entrevista de falas do público que inspirariam a realização de atividades que buscassem minorar os efeitos das construções prévias – e em certos casos errôneas – do público acerca do castelo. Como afirmou a seguir, as ações educativas desenvolvidas no RB são pautadas na construção junto ao público de conceitos relativos ao acervo, seja em visitas de escolares ou com o público espontâneo.

*“Então de repente tem o castelo. O castelo tem o quê? Tem armas que fazem referência à idade média. Elas não são da idade média. Elas não são medievais. Inclusive até com a colocação das pessoas que apontou caminhos para o educativo. Quando as pessoas chegavam perto do castelo e diziam assim ‘isso aqui é um castelo da idade média’. Como um castelo da idade média, no Brasil? Gente, o que é a idade média, que tempo é esse? É 1200, como era o Brasil dessa época? Seria possível o Brasil do ano 1000, de 1200 ter um castelo? E ter armaduras medievais? Então a gente de repente parou para provocar um tombo perceptivo nas pessoas. Eu vou provocar esse tombo para que as pessoas percebam o que elas estão falando. [...] Então é muito legal porque são as próprias vivências no espaço, que é múltiplo, que foram nos apontando caminhos...”* (Áurea Bezerra, entrevistada em 09/10/09)

É possível observar na fala de Áurea que o educativo busca realizar atividades que contextualizem tanto o colecionismo de Ricardo Brennand, como também as obras que são exibidas. Uma visita ao RB, portanto, poderá suscitar – através das ações educativas ou das conversas que o público pode ter com os mediadores – reflexões que ampliam a mera visualidade das obras.

Contudo, percebo ao longo destes anos de relacionamento com a instituição – primeiro como mediadora e agora com esta pesquisa – que mesmo para o público que participa destas atividades reflexivas permanecem algumas impressões sobre o acervo que corroboram a imagem pública que o colecionador constrói de si. No próximo capítulo, tratarei da relação entre esta imagem e as leituras que são feitas pelos visitantes na instituição, buscando analisar o modo como a narrativa construída na coleção Ricardo Brennand é lida pelo público.

## 9 – Acendendo fósforos: algumas conclusões

Através da trajetória que empreendi até aqui, é possível verificar que a exibição de objetos de coleção no espaço público de um museu não é meramente instintiva. A coleção, sim, pode conter elementos do acaso ou mesmo de uma atração aparentemente inexplicável por determinados temas ou objetos. Contudo, esta atração apenas aparenta não ter explicação. As predileções dos colecionadores podem se relacionar intimamente com aspectos de sua vida.

No entanto, a decisão de musealizar certas coleções e, portanto, tornar público um fazer íntimo pode ser meticulosamente planejada para ratificar as visões do colecionador sobre si e sobre o mundo, objetificadas nas peças da coleção. No caso do RB, vemos que a decisão de abrir a instituição ao público está relacionada à expectativa da instituição sediar a exposição de Eckhout.

Indo mais além, sediando esta exposição, o RB consolida a imagem de Ricardo Brennand como empresário bem sucedido capaz de custear a construção de um espaço expositivo incomparável às instituições daqui do estado. Também está subrepticamente desvelada as relações do colecionador com o mundo da política, pois a instituição é criada a partir do estímulo – citado em trecho da entrevista, páginas atrás, como um desafio – lançado pelo então governador a Ricardo Brennand.

Criando o RB, o colecionador não apenas oferece ao público uma instituição majestosa. Busca também oferecer esta imagem de si. Construindo um castelo, recria o mito de origem da história sua família e isto é notadamente percebido pelo público: *“A gente olha o Instituto Ricardo Brennand, assim, na internet e vê que a*

*família é uma família histórica, são irmãos, que realmente são irmãos tradicionais*<sup>49</sup> e *realmente grande cultura, que procura na arte antiga...*” (Visitante de Recife, 09/10/09)

Depoimentos como esse apenas consolidam a imagem que o colecionador construiu para si e sua família: que *“possuem raízes européias”* e que são *“profundamente ligados à preservação da história”*<sup>50</sup>. Contudo, é preciso perceber que nas entrelinhas do que os visitantes observam na instituição, há também a confirmação de ideais sobre a cultura e o modo como ela deve ser exibida em museus, corporificados no instituto criado por Ricardo Brennand.

Nesta instituição criada pelo colecionador, o visitante que chega, já na alameda que dá acesso ao museu, com suas palmeiras e jardins bem cuidados, também adentra em um universo inventado por Ricardo Brennand. Este universo, que como vimos se relaciona a uma busca pelo colecionador por mostrar ao público suas origens, relaciona-se com as imagens que são veiculadas em diversos modos de comunicação – midiáticos ou não – do continente europeu. A impressão que é comentada pelos visitantes acerca disso comumente se remete ao fato de que no RB se visita um lugar *“que nem parece que é no Brasil”* (Registro de campo).

Este registro – *ipsis literis* – se repetiu em diversas ocasiões durante o trabalho de campo. Os visitantes também relacionam a instituição com recordações que têm de países europeus, mesmo que nunca os tenham conhecido. Como no caso do visitante que comentou sobre a sua visita, dizendo: *“É você sentir que não*

---

<sup>49</sup> Note-se que o visitante reproduz uma impressão muito corriqueira e frequentemente geradora de perguntas aos mediadores, porém errônea: a de que Ricardo e Francisco Brennand são irmãos (e na verdade são primos).

<sup>50</sup> Registros de campo, que em outras ocasiões deste trabalho também aparecem. Repito-os aqui para enfatizar as imagens que os visitantes constroem do colecionador a partir dos objetos em exposição.

*está mais no Brasil e sim na Europa, na Inglaterra, na Alemanha...*” (Visitante de Recife, 09/10/09)

O colecionador conta que queria criar este efeito na construção dos castelos que abrigam os objetos, criando *“um pedaço da Europa”* (Ricardo Brennand, registro de campo). E, para isso, se cerca de pessoas que garantam a continuidade e a fidelidade ao projeto que tinha em mente:

*“A inspiração das duas obras foi minha, a maneira de construir, de estilo, é meu. Mas o grande arquiteto foi Augusto Reinaldo. Ele é um gênio. Eu digo a ele mais ou menos o que eu quero e ele traça tudo.”* (Ricardo Brennand, entrevistado em 24/02/10)

Quando perguntei-lhe o que engendrava este interesse pela Europa, o colecionador não respondeu à questão. Voltou-se para a temática do público e não esclarece, na entrevista, o que de fato o faz expor objetos relacionados à história europeia, em um ambiente que, também, lembra alguns lugares deste continente.

Desses “não-ditos” da entrevista concedida por Ricardo Brennand, ressalto aqueles que se referem, também, aos motivos que o levaram a dedicar-se tão arduamente à abertura da instituição. Como abordei anteriormente, creio que a perda do filho impulsionou seu desejo por construir um local adequado a seus objetos.

Mas, como é possível de ser observado, o colecionador elege algumas temáticas específicas e cria uma visão de mundo, da mesma maneira que também objetifica uma história de fidalguia para si e sua família, com a aquisição em um cartório heráldico inglês de um brasão – além da disposição mesma dos objetos. O público relaciona isso tanto a seu poder aquisitivo, como também à história que atribuem ao colecionador.

No caso das armas, como abordei no capítulo 2, estas podem se relacionar ao poder de quem as possui. *“Eu gosto muito desse espaço aqui, da cavalaria, das armas...”* (Visitante de Recife, 09/10/09), afirmou um visitante que passou horas observando atentamente estes objetos e perguntando sobre eles aos mediadores. Este visitante também perguntou se Ricardo Brennand era militar, *“por causa das armas que estão aqui.”* (Visitante de Recife, 09/10/09) De fato, seguindo o que o colecionador afirma ser a tradição de sua família, Ricardo Brennand passou alguns anos no CPOR, assim como seus filhos e netos.

Como se vê, Ricardo Brennand colecionou durante boa parte de sua vida objetos de sua predileção, mas que são lidos pelo público como a autobiografia que o colecionador escreve. E, como autobiografia, o colecionador seleciona aqueles aspectos que deseja ressaltar, como sua capacidade empreendedora, suas raízes européias e um interesse pela cultura brasileira voltado para períodos históricos, narrativas épicas, específicos como o Brasil holandês ou o século XIX.

Desta maneira, o trabalho de campo mostrou-me que a coleção de Ricardo Brennand constitui-se para o público como uma autobiografia, na medida em que os visitantes relacionam o interesse do colecionador por certos tipos de objetos com aspectos de seu percurso de vida. Isto é ratificado pelos registros de depoimentos do público, bem como por suas inferências no contato com os mediadores.

Assim, a narrativa lida pelo público na instituição inicia-se com o estabelecimento de um pacto autobiográfico, seja por meio da relação nominal que o RB possui com o colecionador, ou através da leitura dos textos informativos e, ainda, a partir das conversas com os mediadores. Continuando seu trajeto na instituição, o público se depara com objetos escolhidos e dispostos nos espaços expositivos pelo colecionador – e se pergunta sobre isso, como demonstrei. Continuando este

movimento de construção de significados, os visitantes buscam explicações acerca dos objetos, completando uma trajetória que retorna à figura do colecionador e a seu fazer.

A leitura dos objetos no RB é perpassada pela figura do colecionador e, indo mais além, é indissociável de sua vida. Isto ocorre na medida em que os objetos, ao serem fruídos pelo público, de variadas formas se relacionam a vida de Ricardo Brennand – quer pela coleção em si, ou por aspectos mais sutis, como procurei demonstrar ao longo deste trabalho. Configura-se para o público, portanto, uma escrita de si que, no caso do RB é corporificada pela egoexpografia que o colecionador pratica na instituição, além mesmo da própria coleção.

Deste percurso pela constituição de uma antropologia do objeto museal a partir do RB, ressalto que os objetos de coleção devem ser lidos em relação a quem os reúne e os motivos que os engendraram a isso. Acredito que apenas assim os aspectos autobiográficos que as coleções mantêm objetificados em seus itens poderão ser delimitados, ampliando a significação que os objetos podem ter no contexto do público.

Acendendo alguns fósforos da coleção que reuni até aqui – que já conta com caixinhas dos cinco continentes – é possível iluminar o aspecto que durante o trabalho de campo se sobressaiu: o colecionador cria uma narrativa por meio do seu fazer e agrega aos seus objetos certos aspectos de sua biografia – aqueles que deseja tornar públicos – que são, de fato, lidos pelos visitantes.

O que permanece como questão, e que talvez mova minha trajetória pessoal em educativos de instituições museais, é: como trabalhar estes aspectos do colecionismo (e da musealização) com o público? Continua, portanto, a busca por provocar uma crítica acerca dos fazeres relacionados aos museus que não apenas

exaltem o colecionismo como modo de preservação histórica, mas sim esmiúce este fazer e suas implicações – através de sua contínua contextualização e reflexão junto ao público.

Creio que desta forma o trabalho com a antropologia do objeto museal que busquei aqui realizar pode ampliar as perspectivas sobre os objetos de museu para os envolvidos nos processos de exibição de coleções em instituições museais e, sobretudo, para o público. Ampliando, assim, as reflexões acerca do que está exposto, na perspectiva de construir uma ciência útil, como preconizou Bachelard (2004). Acrescento, impulsionada por este autor, que tal como o reunir de caixas de fósforos, a pesquisa maior que me move é permanente, pois é sempre **uma** aproximação.

## ANEXO – Público do Instituto Ricardo Brennand

As tabelas que se seguem têm o fim de demonstrar o número de visitantes que visitou a instituição. Os dados foram fornecidos pelo RB e apresentam o quantitativo geral de visitantes, pois não estão separados os públicos espontâneos e escolares.

Tabela 1 – Público 2002 a 2009

| <b>Ano</b>  | <b>Quantitativo de Público</b> | <b>Acumulado</b> |
|-------------|--------------------------------|------------------|
| <b>2002</b> | 164.419                        | 164.419          |
| <b>2003</b> | 152.279                        | 316.698          |
| <b>2004</b> | 170.550                        | 487.248          |
| <b>2005</b> | 120.138                        | 607.386          |
| <b>2006</b> | 150.887                        | 758.273          |
| <b>2007</b> | 167.057                        | 925.330          |
| <b>2008</b> | 157.588                        | 1.082.918        |
| <b>2009</b> | 182.981                        | 1.265.899        |

Tabela 2 – Quantitativo mensal de público – 2009 (período de realização da pesquisa de campo)

| <b>Mês / Ano</b>   | <b>2009</b>    |
|--------------------|----------------|
| <b>Janeiro</b>     | <b>22617</b>   |
| <b>Fevereiro</b>   | <b>9055</b>    |
| <b>Março</b>       | <b>11101</b>   |
| <b>Abril</b>       | <b>12952</b>   |
| <b>Mai</b>         | <b>13447</b>   |
| <b>Junho</b>       | <b>11606</b>   |
| <b>Julho</b>       | <b>21557</b>   |
| <b>Agosto</b>      | <b>15161</b>   |
| <b>Setembro</b>    | <b>19217</b>   |
| <b>Outubro</b>     | <b>19371</b>   |
| <b>Novembro</b>    | <b>17457</b>   |
| <b>Dezembro</b>    | <b>9440</b>    |
| <b>Total anual</b> | <b>182.981</b> |

## Referências

**ABREU, Regina.** Tal Antropologia, Qual Museu? IN: ABREU, Regina, CHAGAS, Mario de Souza e DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda (orgs.). Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007, p. 138-178.

\_\_\_\_\_. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. IN: LIMA FILHO, Manuel; ECKERT, Cornelia; BELTRÃO, Jane. (org.) Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 263-285.

**ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza & SANTOS, Myrian Sepúlveda dos.** (orgs.). Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007, p. 138-178.

**APPADURAI, Arjun.** Introduction: commodities and the politics of value. IN: APPADURAI, Arjun (edit.). [1986] The social life of things: commodities in cultural perspective. Cambridge: The University of Cambridge Press, 2006, p. 3 - 63.

**ARTIÈRES, Phillipe.** Arquivar a própria vida. IN: Estudos Históricos, 1998, n. 21, p. 9-34. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>, acesso em 20/01/09.

**BACHELARD, Gaston.** Ensaio sobre o conhecimento aproximado. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

**BAPTISTA, Anna Paola P.** Coleções do Moderno. Rio de Janeiro: Museu Chácara do Céu, 2001. Catálogo de Exposição.

**BARONA TOVAR, Fernando.** El publico en el Museo del Oro de Colombia. 2008. [mimeo]

**BAUDRILLARD, Jean.** [1968] O Sistema dos Objetos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

**BERREMAN, Gerald D.** [1962] Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. IN: ZALUAR, A. (Org) Desvendando máscaras sociais. São Paulo: Francisco Alves, 1980, p. 123-174.

**BEZERRA DE MENESES, Ulpiano T.** A exposição museológica e o conhecimento histórico. IN: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPQ; 2005, p. 15-84.

**BOURDIEU, Pierre.** *A Economia das Trocas Simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Distinção: Crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp & Porto Alegre: Zouk, 2008.

**BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain.** *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk / EDUSP, 2003.

**BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio.** *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. (Brasiliana, v. 335)

**CHAGAS, Mário.** *A Imaginação Museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2009.

\_\_\_\_\_. *Memória e Poder: dois movimentos*. Lisboa: ULHT, 2002. *Revista CADERNOS DE MUSEOLOGIA*, nº 19, p. 35-67.

**CLIFFORD, James.** [1997] *Contactos*. Trad. Mireya Reilly de Fayard. IN: Clifford, James. *Itinerarios Transculturales: el viaje y la traducción a fines del siglo XX*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999, p. 137-290.

\_\_\_\_\_. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literatura, and art*. Cambridge, Harvard, 1994.

\_\_\_\_\_. Colecionando Arte e Cultura. IN: Revista do Patrimônio, n. 23, 1994, p. 63-89.

**CORRÊA DO LAGO, Bia e Pedro.** Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003. Catálogo de Exposição.

**COSH, Nicole.** Brasões e Identidades: Heráldica no acervo do Instituto Ricardo Brennand. Recife: 2007. (mimeo)

**CURY, Marília Xavier.** Marcos teóricos e metodológicos para a recepção de museus e exposições. IN: UNIrevista, n. 3, vol. 1, julho de 2006.

**DE CERTEAU, Michel.** A Cultura no Plural. São Paulo: Papyrus, 2003, 3 ed., p. 191 – 220.

**DEWEY, John.** Tendo uma experiência. Trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. IN: A Arte como experiência. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 89-105. Col. Os Pensadores, vol. 56.

**DIAS, Nélia.** Antropologia e Museus: Que tipo de Diálogo? IN: ABREU, Regina, CHAGAS, Mario de Souza e DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda (orgs.). Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007, p. 126-137.

**DIDIER, Eribon.** De Perto e de Longe. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**DURAND, Jean-Yves.** Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu. IN: Revista Etnográfica, n. 11, vol. 2, novembro de 2007, p. 373-386.

**ECO, Umberto.** Viagem na irrealidade cotidiana. Trad. Aurora Fornoni Bernardini & Homero Feitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

**FERNÁNDEZ, Luis Alonso.** Museología: introducción a la teoría y práctica del museo. Madri: Ediciones Istmo, 1993.

**FERRAZ DE LIMA, Solange & CARNEIRO DE CARVALHO, Vânia.** Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado. IN: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPQ; 2005, p. 85-110.

**FINER, Peter.** Coleção Brennand de Armas no Castelo São João. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2008. Prefácio: Ricardo Brennand. Catálogo de Exposição.

**FLICK, Uwe.** [2004] Uma Introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Bookman, 2007.

**FRÓIS, João Pedro.** Os Museus de Arte e a Educação: Discurso e práticas contemporâneas. IN: *Revista Museologia.Pt.* Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto dos Museus e da Conservação, nº 2, 2008, p. 62 - 75.

**GEERTZ, Clifford.** A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

**GOMBRICH, E. H.** [1950] A história da arte. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008, 16 ed.

**GONÇALVES, José Reginaldo Santos.** A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / IPHAN, 2002, 2 ed.

\_\_\_\_\_. Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios. *BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2005 (nº 60, 2º semestre), p. 5-25.

\_\_\_\_\_. Os limites do patrimônio. IN: Lima Filho, Manuel; Eckert, Cornelia; Beltrão, Jane. (org.) *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007, p. 239-248.

**LE GOFF, Jacques.** Memória. IN: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Vol. 1, Memória – História, p. 11-50.

**LEJEUNE, Philippe.** O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à internet. Org.: Noronha, Jovita Maria Gerheim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**LÉVI-STRAUSS, Claude.** [1955] Tristes Trópicos. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 143-186.

**MADELÉNAT, Daniel.** L'Oeuvre Biographique. IN: La biographie. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 143 – 208.

**MARCUS, George E.** O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 2004. vol. 47, nº 1, p. 133-158.

**MAULRAUX, André.** O Museu Imaginário. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.

**MOLES, Abraham.** Teoría de los objectos. Trad. Laura Pla Bacín. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979.

**MORAIS, Frederico.** O colecionismo no sistema da arte. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2003. Catálogo de Leilão.

**O'DOHERTY, Brian.** [1999] No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

**PAIS DE BRITO, Joaquim.** Produção de nova informação. IN: Pais de Brito, Joaquim (org.). Exercício de Inventário A Propósito de Duas Doações de Olaria Portuguesa. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2008, p. 78-81. Catálogo de Exposição.

**PEIRANO, Mariza G. S.** Os Antropólogos e Suas Linhagens. RCBS: no. 16, julho de 1991. p. 43-50.

**POMIAN, Krzysztof.** Coleção. IN: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Vol. 1, Memória – História, p. 51-86.

**POSSAS, Helga Cristina Gonçalves.** Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. IN: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (org.). Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPQ; 2005, p. 151-162.

**SANTOS, Myrian Sepúlveda dos.** A Escrita do Passado em Museus Históricos. Rio de Janeiro: Garamond / MINC / IPHAN / DEMU, 2006.

**SOUZA DO NASCIMENTO, Silvania.** O desafio de construção de uma nova prática educativa para os museus. IN: Figueiredo, Betânia Gonçalves & Vidal, Diana Gonçalves (org.). Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPQ; 2005, p. 221-239.

**VELHO, Gilberto.** O desafio da proximidade. IN: Velho, Gilberto. & Kushnir, Karina. Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 11-19.