

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

NARA NEVES PIRES GALVÃO

**COLECIONISMO E PERFORMANCE:
Um percurso etnográfico pela coleção Ricardo Brennand**

RECIFE

2017

NARA NEVES PIRES GALVÃO

COLECIONISMO E PERFORMANCE:

Um percurso etnográfico pela coleção 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

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

G182c Galvão, Nara Neves Pires.
Colecionismo e performance : um percurso etnográfico pela coleção
Ricardo Brennand / Nara Neves Pires Galvão. – 2017.
123 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Antonio Motta.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2017.
Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Arte – Coleções particulares. 3. Objetos de arte – Aspectos antropológicos. 4. Percurso etnográfico. 5. Antropologia do objeto. I. Motta, Antonio (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-169)

NARA NEVES PIRES GALVÃO

**“COLECIONISMO E PERFORMANCE:
Um percurso etnográfico pela coleção 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.

Aprovada em: 30/08/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Dr^o Antonio Motta (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a Dr^a Vânia Rocha Fialho de Paiva e Souza (Examinadora Titular Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o Dr^o Daniel de Souza Leão Vieira (Examinador Titular Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o Dr^o Peter Van Mensch (Examinador Titular Externo)
Escola de Artes de Amsterdã

Dedico este trabalho

Aos deuses: do amor, das paixões, dos desejos e todos os outros que guiam nossos imaginários e nossos sonhos...

Aos meus filhos, Marina e João Marcelo, pelos inúmeros: “Terminou mamãe?; Faltam quantas páginas?; Você vai conseguir”; Amor incondicional.

Aos meus pais, por tudo, principalmente, os ensinamentos de valores éticos;

Ao meu orientador Antônio Motta, pelos encaminhamentos acadêmicos e amizade;

À Ricardo Brennand, por confiar no meu trabalho para manter vivo o seu sonho.

À todas as mulheres que lutam diariamente, e que se desdobram para ser mãe, filha, trabalhar e estudar, tudo ao mesmo tempo, esquecendo muitas vezes de si.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco - UFPE e, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA, por me apresentar este universo extraordinário da etnografia, colocando-me num estado de transição, quase como num rito de passagem, “passando de aspirante ao *status* de antropóloga”. (ROCHA, 2006, p. 102). À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo incentivo à minha pesquisa, através da concessão da bolsa de estudos pelo prazo de 24 meses.

Ao meu orientador e amigo, Antônio Motta, por tudo! Todos os ensinamentos, conversas, orientações acadêmicas e não acadêmicas, acalmando as minhas angústias nos momentos de tensões e, sobretudo, por acreditar no meu potencial profissional na área de museus e antropologia. À coordenadora do PPGA, Mísia Reesink pela acolhida ao programa e confiança na organização dos 40 anos do PPGA. Aos meus professores pelos ensinamentos necessários à escrita desta dissertação, bem como a todos os funcionários do PPGA.

À Peter Van Mensch por aceitar fazer parte da banca examinadora desta dissertação. Leontine Van Mensch que, apesar de não poder estar conosco se fez presente em pensamento. Aos professores Daniel Vieira e Vânia Fialho pelo aceite em compor esta banca e, pelos ensinamentos, no período do estágio docência (professor Daniel) e durante as aulas de metodologia científica (professora Vânia). Professor Renato Athias, que mesmo não podendo estar na banca, contribuiu na qualificação do meu projeto. À Maria Ignez Mantovani Franco que também se fez presente em pensamentos. Elisabete Assis pelo aceite como suplente.

Aos colegas do curso, os do mestrado e do doutorado. Christiane Galdino, Thiago Santos, Jamily Cunha, Rita Domingues, Nicole Cosh. Agradecimento especial à equipe Audiovisual Cirkula, a certeza de que fizemos o melhor Cirkula de todos os tempos. Bernardo, Camila, Eveline, Beano, Patrícia, Polly, Waltinho e Suh, vocês são os “laranjologistas” mais amados.

Ao meu amigo, intelectual, sensível e performático, Fabiano ou simplesmente Beano, o meu curador preferido, dedico-lhe os meus agradecimentos mais honrosos. Sem a sua esta dissertação não sairia. Obrigada pela amizade, afeto, amor e serenidade!

À Ricardo Brennand, pelos ensinamentos de que nada nesta vida se faz sem trabalho e por ter me possibilitado entrar no seu “museu de sonhos” e sonhar com ele a sua paixão: o

Instituto Ricardo Brennand. À família Brennand pela confiança e, principalmente, à Lourdes e Renata Brennand. Quinze anos de confiança e respeito mútuo. Quinze anos de afeto, admiração, ensinamentos e aprendizados.

Ao meu amigo, companheiro de trabalho, Hugo Coelho, por quem nutro amizade, respeito, afinidade de trabalho. Um pensamento que se complementa com o do outro. Aruza, companheira de viagem, agradeço por sua entrevista e por todos os empréstimos dos livros da biblioteca. À Juliana Santiago, o que seriam das referências bibliográficas sem o seu olhar? Sr. Ernando, Sr. Lala, Norma Ciríaco, Paulo Coreano, Sônia Ribeiro... obrigada por me permitirem conhecer Ricardo Brennand através das suas narrativas. Leonardo Dantas, pelas conversas informais sobre o colecionador e o exaustivo dia de uma manhã inteira de gravação. À Verônica, por tudo! Entrevista, informações, imagens, abertura do inventário, a memória viva de onde está cada obra deste museu. Cris, Shirley e Clauce por alimentarem a minha alma de café, água e amizade. À Mazinho, o guardião do castelo que conhece como ninguém cada tijolo do museu. À Ruth, Patrícia, Luana, Eduardo, Paula, Carlinhos e Wheldson, muito obrigada pelo extraordinário apoio! À Emerson e equipe da tradução. À Mateus e Paulinho pelas filmagens. E, à Henrique Cruz, pelos livros emprestados e as primeiras conversas sobre colecionismo e performance.

À Belinha pelo incentivo. Edu Souza, Carla Pedroza, Suzana e Pérside Omena pelo apoio e conversas de todas as horas. À amiga Rafaela Simão, que mesmo ausente do Instituto nunca se fez tão presente. Aos amigos que vibraram de maneira expressiva ao saber da minha aprovação no mestrado: Betânia Araújo, Christina Penna, Douglas Fasolato, Fernanda Terra, Iara Lima e Valéria Piccoli. À François Dosse por suas contribuições.

À minha família, meus agradecimentos mais sinceros e emocionados. Tios, tias (tia Igneizinha, sobretudo!). Primos (as) (Oscarzinho pelas madrugadas de diálogos acadêmicos e não acadêmicos), meus irmãos, cunhadas, sobrinhos (as) e, em especial, meus filhos, Marina e João Marcelo, pela compreensão dos meus momentos de ausência e, aos meus pais, que sem esse apoio e amor incondicional junto à Marina e João Marcelo, não seria possível finalizar essa etapa tão importante e desejada da minha vida. Amo vocês!

RESUMO

Na antropologia são praticamente ausentes temas relacionados a colecionismo, museu e campo ritual que busquem a compreensão das coleções, sob a perspectiva da formação do gosto, consumo e performance. Marcel Mauss (2003) foi um dos primeiros teóricos da antropologia que, ao trabalhar o conceito de ritual, afirmou que as representações e as práticas encontram-se sob um só domínio: o campo das significações, por ele chamado de fato social total. Pensar o colecionismo sob esse prisma, pressupõe a compreensão do ato de colecionar como um fato social, que compreende duas categorias: a do gosto, por um lado (através da paixão e a busca incansável do objeto pelo colecionador) e a da performance (que implica em códigos e rituais de afirmação de um capital intelectual através da força simbólica de uma coleção). Esta dissertação propõe uma reflexão sobre as relações entre o colecionador Ricardo Brennand, a lógica expográfica ou cenográfica dos espaços expositivos do museu construído por ele (o Instituto Ricardo Brennand, localizado no Recife – PE), e os sistemas de classificação dos objetos de sua coleção. O Instituto reflete o desejo de seu criador em atribuir sentido e significado para os seus objetos. A identidade curatorial do museu dá ênfase a uma narrativa que coloca os espaços expositivos concebidos pelo colecionador Ricardo Brennand ao invés de curadores ou museólogos. Também são abordadas questões acerca do colecionismo de Ricardo Brennand e sua relação com a cadeia produtiva da arte. Estas idiosincrasias do colecionador e suas narrativas expográficas são entendidas, nesta dissertação, como atos performativos sendo ritualizados através das exposições, coleções e acervos, tornando o diálogo entre o museu e o público um encontro não só de troca de experiências, mas sobretudo de expectativas.

Palavras-chave: Colecionismo e performance. Instituto Ricardo Brennand. Percorso etnográfico. Antropologia do objeto.

ABSTRACT

In anthropology there are practically no subjects related to collecting, museum and ritual field that seek the understanding of the collections, from the perspective of the formation of taste, consumption and performance. Marcel Mauss (2003) was one of the earliest theorists of anthropology who, in working the concept of ritual, stated that representations and practices lie in one domain: the field of significations, which he calls total social fact. To think of collectivism in this light presupposes the understanding of the act of collecting as a social fact, which comprises two categories: that of taste, on the one hand (through passion and the relentless pursuit of the object by the collector) and performance implies codes and rituals of affirmation of intellectual capital through the symbolic force of a collection). This dissertation proposes a reflection on the relations between the collector Ricardo Brennand, the expository or scenographic logic of the exhibition spaces of the museum built by him (the Ricardo Brennand Institute, located in Recife - PE), and the classification systems of the objects of his collection. The Institute reflects the desire of its creator to attribute meaning to its objects. The curatorial identity of the museum emphasizes a narrative that places the exhibition spaces designed by the collector Ricardo Brennand instead of curators or museologists. Also questions are raised about Ricardo Brennand's collectivism and its relationship with the production chain of art. These idiosyncrasies of the collector and his expository narratives are understood in this dissertation as performative acts being ritualized through exhibitions, collections and making the dialogue between the museum and the public a meeting not only of exchange of experiences but also an encounter of expectations.

Keywords: Collection and performance. Ricardo Brennand Institute. Ethnographic route. Anthropology of the object.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Bricolagem</i> desenvolvida pela <i>designer</i> Luana Lopes para esta dissertação, fazendo referência ao “museu de tudo”, de João Cabral de Melo Neto.	14
Figura 2 - Vista aérea do complexo cultural - Instituto Ricardo Brennand, Várzea – Recife - PE. (Foto: Acervo do Instituto RB)	16
Figura 3 - Ricardo Brennand sendo entrevistado, no Instituto Ricardo Brennand, para esta dissertação. Novembro/2016. (Fotos: Nara Galvão)	19
Figura 4 - Renato Meziat, O Colecionador Ricardo Brennand, 1999 – Óleo sobre tela (Foto: Acervo do Instituto RB)	28
Figura 5 - À esquerda, o “Tio Ricardo”, uma das maiores influências na vida do colecionador Ricardo Brennand. À direita matéria que mostra que ele foi eleito um dos homens mais elegantes do Estado de PE, pelo jornal Sociedade. (Foto: livro BRENNAND FILHO, 2015, p. 169).....	32
Figura 6 - Casa-grande do Engenho São João, mais conhecido como o sobrado de ferro. (Foto: BRENNAND FILHO, 2015).....	33
Figura 7 - Ricardo Brennand em viagem para a Inglaterra descobre a origem dos <i>Brennands</i> . (Foto: Acervo da família)	35
Figura 8 - Quadro do pintor carioca Meziat que mostra Antônio (pai de Ricardo Brennand), à esquerda, ao lado do “tio Ricardo”. (Foto: Acervo do Instituto RB)	36
Figura 9 - Graça Brennand com o seu filho, Antônio Luiz, falecido em 1998. (Foto: Acervo da família)	40
Figura 10 - Lareira proveniente de um palácio da Argentina, adaptado pelo colecionador para ornamentar a passagem entre duas salas do Museu de Armas. (Foto: Acervo do Instituto RB)	46
Figuras 11 - Peças da coleção Ricardo Brennand, quando ainda estavam na sua residência. (Foto: Acervo da família)	47
Figura 12 - Coleção de Facas de Exibição que pertenceram ao colecionador Samuel Setian. (Foto: Acervo do Instituto RB).....	48
Figura 13 - Facas de exibição. (Foto: Acervo do Instituto RB)	49
Figura 14 - Conjunto de Cavalos e Cavaleiros. Museu de Armas Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB)	50
Figura 15 - Frans Post - Fort Frederik Hendrik - Óleo sobre Tela – 1644 (Foto: Acervo do Instituto Ricardo Brennand)	52
Figura 16 - Na foto acima à esq. feira de antiguidade quando Ricardo Brennand se depara com a Coleção Rogers, à direita ele mesmo colocando a obra no lugar e à esq. abrindo as caixas com as obras que comprou. (Fotos: Acervo do Instituto RB)	54

Figura 17 - Coleção Ricardo Brennand (Fotos: Acervo Instituto RB)	56
Figura 18 - Cenário de castelo medieval escolhido por Ricardo Brennand para abrigar a sua coleção. (Foto: Acervo do Instituto RB)	62
Figura 19 - Brasão que Ricardo Brennand mandou confeccionar, alocado no Museu Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB)	63
Figura 20 - Nota publicada na Revista Veja, 23 de maio de 2001. (Fonte: Revista Veja)	66
Figura 21 - À esquerda, o David sendo transportado de Curitiba para Recife e, à direita, a obra já erguida no Instituto Ricardo Brennand. (Fotos: Acervo do Instituto RB)	69
Figura 22 - Vitrine de facas de exibição da Rogers. (Foto: Acervo do Instituto RB)	74
ra 23 - Coleção Brennand do Oitocentos Brasileiro (Foto: Acervo do Instituto RB)	75
Figuras 24 - À esquerda, carta de Ricardo Brennand apresentando Jean-Marc Laroche para o público que visita o museu. Esta carta fica em exibição junto das obras. Acima, o artista em palestra no Instituto RB (Fotos: Nara Galvão)	77
Figuras 25 - Torre do castelo é dedicada às obras do artista Jean-Marc Laroche. (Fotos: Nara Galvão)	79
Figura 26 - Ricardo Brennand em seu “Castelo de sonhos”. (Foto: Acervo de Leonardo Dantas)	81
Figura 27 - Pai e filho, os dois homens que encontraram essas pequenas peças da França para fazerem parte do seu Castelo. (Foto: Samuel Roger)	87
Figura 28 - Michel Roger, o homem que encontrou esta única peça de arquitetura Gótica em algum lugar do Vale do Loir, na França – agora tendo uma nova vida num Castelo brasileiro. (Foto: Samuel Roger)	87
Figura 29 - Uma bela moldura de janela Gótica francesa, mostrando o rosto de um homem e de uma mulher, que era provavelmente os proprietários da edificação original ou certamente, algum parente... agora estão morando no Brasil!!!” (Foto: Samuel Roger)	88
Figura 30 - Museu de Armas Castelo São João (Foto: Acervo do Instituto RB)	88
Figura 31 - Chamberlain – Museu de Armas (Foto: Acervo do Instituto RB)	89
Figura 32 - Museu de Armas castelo São João e os flamingos. (Foto: Acervo do Instituto RB)	90
Figura 33 - <i>Black-a-Moor</i> , escultura veneziana do séc. XVIII (Foto: Acervo do Instituto RB)	92
Figura 34 - Os Pompeianos, Giovanni Maria Benzoni (1809 – 1873) (Foto: Acervo do Instituto RB)	93
Figura 35 - Conjunto de Cavalo e Cavaleiros – Museu de Armas Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB)	95
Figura 36 - Sala dos Cavaleiros exhibe diversas tapeçarias e coleções de heráldicas. (Foto: Acervo do Instituto RB)	96

Figura 37 - Vista interna da Sala das Orientalistas – Museu de Armas Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB)	98
Figura 38 - Primeira vitrine montada no Museu de Armas – conjunto de peças escocesas. (Foto: Acervo do Instituto RB).....	100
Figura 39 - Espada do Rei <i>Faruk</i> – Museu de Armas. (Foto: Acervo do Instituto RB)	100
Figura 40 - Vitrine onde são exibidos os cintos de castidade e as máscaras de ferro (Foto: Acervo do Instituto RB)	101
Figura 41 - Lustre feito, na oficina de Ricardo Brennand a partir de um original da Inglaterra. (Foto: Acervo do Instituto RB)	102
Figura 42 - Vista interna da Sala das Armas Orientais – Museu de Armas Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB).....	103
Figura 43 - Pinacoteca do Instituto Ricardo Brennand (Foto: Acervo do Instituto RB)	105
Figura 44 - Príncipe <i>Frederick</i> , da Dinamarca e Ricardo Brennand inauguram exposição de <i>Eckhout</i> , em 12 de setembro de 2012. (Foto: Acervo do Instituto RB)	106
Figura 45 - Fonte dos desejos – <i>Foyer</i> do Instituto Ricardo Brennand. (Foto: Acervo do Instituto RB)	106
Figura 46 - Exposição Frans Post e o Brasil Holandês. Ao lado uma obra de Canaletto, com séculos e procedências bem diferentes do período holandês. (Foto: Acervo do Instituto RB)	109
Figura 47 - Exposição da Coleção de Artistas Pernambucanos, em exibição na Galeria. (Fotos: Acervo do Instituto RB)	112
Figura 48 - Imagens externas e internas da Capela Nossa Senhora das Graças. (Fotos: Acervo de Leonardo Dantas).....	113
Figura 49 - Sala que exhibe as figuras de cera. Cena do Julgamento de Nicola Fouquet. (Foto: Acervo do Instituto RB)	114

LISTA DE ABREVIATURAS

Instituto RB	Instituto Ricardo Brennand
RB	Ricardo Brennand
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
ICOM	Conselho Internacional de Museus
COMCOL	Comitê de Coleções e Coleccionismo do ICOM
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	O CENÁRIO DA PESQUISA E SEUS PERCURSOS.....	17
1.2	A LINHA TÊNUE ENTRE O FAZER BIOGRÁFICO E A ETNOGRAFIA.....	23
1.3	POR QUE PESQUISAR COLECIONISMO E PERFORMANCE?.....	25
2	O COLECIONADOR	28
2.1	OS TANTOS RICARDOS.....	29
2.2	O EU-EMPRESÁRIO.....	33
2.3	O EU-COLECIONADOR.....	41
3	A COLEÇÃO	56
3.1	CARTOGRAFIA DO GOSTO.....	57
3.2	TRANSGREDDINDO O SISTEMA?.....	66
3.3	ENTRE O ORIGINAL E O SIMULACRO.....	68
3.4	O MUSEU IMAGINÁRIO.....	71
3.5	REINVENÇÃO DISCURSIVA DOS OBJETOS.....	73
3.6	CONSUMO POR EMPATIA.....	77
4	COLECIONISMO E PERFORMANCE	81
4.1	A EXPOGRAFIA DE SI.....	82
4.2	PERCURSOS TEMÁTICOS.....	84
4.2.1	Museu de Armas Castelo São João.....	86
4.2.2	Pinacoteca.....	105
4.2.3	Biblioteca.....	111
4.2.4	Galeria.....	112
4.2.5	Capela.....	113
4.2.6	Jardins.....	114
4.2.7	A teatralização da história: o julgamento de Fouquet.....	114
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: ETERNIZAR PARA NÃO MORRER	118
	REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

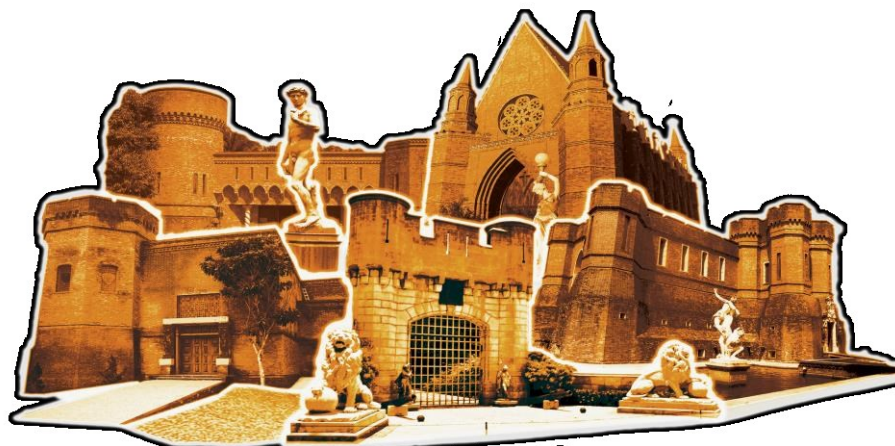


Figura 1 - Bricolagem desenvolvida pela *designer* Luana Lopes para esta dissertação, fazendo referência ao “museu de tudo”, de João Cabral de Melo Neto.

Este museu de tudo é museu (...)

João Cabral de Melo Neto

Quais os rituais de um museu, desde a sua criação até o seu funcionamento? O que motiva um colecionador a reunir obras de arte e querer abrir a sua coleção para o público? Como se dá a musealização¹ de um objeto e qual a importância do discurso que o museu constrói? Hierarquias, gestos, narrativas, fluxo, linguagem. quais as dinâmicas de significação no dia a dia de uma Instituição cultural?

De certo, o que o museu faz é encenar, através dos seus objetos e dos seus fundadores, gestores e funcionários, cenas da vida cotidiana. O museu organiza as experiências das pessoas em narrativas. Na sociedade contemporânea, com tantos problemas políticos e sociais, qual a contribuição de um museu para amenizar as discrepâncias sociais do seu entorno?

¹ A musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à representação daquilo que se tornou museália. (...) A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma. (DESVALLÈS, André e MAIRESSE, François. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Armand Coli, 2013, p. 57 – 58).

E, sendo este um museu criado por um colecionador, será que a comunidade se sente pertencente ou representada, por ele? Quais parâmetros o regulam? Até onde o colecionador tem liberdade para exibir a sua coleção com critérios classificatórios individuais, utilizando-se da sua sensibilidade ou sentimentos, mesmo que rompendo discursos expográficos² arraigados pela museologia? Um museu de colecionador também é um museu para a sociedade? Ou é apenas um processo de legitimação do *self* do indivíduo?

Estes questionamentos nos levam a refletir sobre os aspectos que condicionam um indivíduo a ser colecionador e toda a complexidade de relações intrínsecas ao ato do colecionamento tomando por referência, neste ensaio etnográfico, o colecionador pernambucano Ricardo Coimbra de Almeida Brennand e o museu que o mesmo constrói para abrigar a sua coleção: o Instituto Ricardo Brennand, localizado no bairro da Várzea –subúrbio do Recife, Pernambuco.

Percorreremos a trajetória de Ricardo Brennand enquanto empresário e colecionador, pelo qual chamaremos de: “Eu-empresário” e “Eu-colecionador”, além de analisar a biografia da sua coleção, os processos de aquisição desta coleção, como se dá a relação do colecionador dentro e fora do sistema da arte e os aspectos que o motivaram a abrir uma instituição cultural formada por um museu, uma pinacoteca, uma biblioteca, uma galeria, uma capela e um parque de esculturas.

Por que um castelo em pleno Nordeste do Brasil? O que há de exótico no espaço construído por Ricardo Brennand? Os critérios de classificação que o colecionador estabelece para que um determinado objeto fique ao lado de outro, mesmo que não estabeleçam qualquer tipo de diálogo aparente, faz sentido? Para quem? Qual a lógica do colecionador no processo de exibição de suas coleções?

² Em 1993, em seu Manual de Museografia: guia prático para gestores de museus, André Desvallées sugere um complemento ao termo museografia, apresentando o termo expografia como sendo a união das palavras exposição + descrição. Nesse sentido, a expografia seria o conjunto de técnicas da “escrita da exposição”. Difere da cenografia na medida em que não se preocupa apenas com a forma, mas também com o conteúdo. (<https://historiadamuseologia.blog/autores/andre-desvallees>).



Figura 2 - Vista aérea do complexo cultural - Instituto Ricardo Brennand, Várzea – Recife - PE. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Este trabalho busca compreender o processo do coletar, do reunir, do ordenar e de como cada objeto tem sua história e seu significado. Buscaremos compreender também o que acontece quando os objetos deixam suas funções de origem ou de fruição de uma experiência estética privada passando a um processo de experimentação pública, ou seja, os processos de transformação no estatuto de um objeto após sua exibição num museu ou galeria de arte.

No caso do Instituto RB, a formação do seu acervo e a própria construção arquitetônica do museu podem ser pensados como um sistema complexo de comunicação, um conjunto de meios simbólicos, que nos apresentam aspectos da vida psicossocial do colecionador, como também representam *status* e a determinação de uma certa posição na sociedade.

Visitar uma exposição sem um olhar mais reflexivo, corre-se o risco de não perceber a complexidade dos sistemas de relações sociais e simbólicos ali presentes. É essa teia de subjetividade intrínseca às coleções, essa carga simbólica que tem sua origem no colecionamento, que pretendemos investigar.

Segundo Angela Gutierrez (2014), colecionadora de arte sacra de Minas Gerais, “muitas vezes não é o colecionador que escolhe o objeto e sim o objeto que escolhe o colecionador”³.

3 Dado oriundo da roda de conversa “O olhar do Colecionador”, conduzida pelos colecionadores Angela Gutierrez, Ricardo Brennand, Emanuel Araújo durante o I Simpósio Internacional Coleções e Colecionismo: Práticas e Narrativas na Contemporaneidade, realizado nos dias 22 e 23 de novembro de 2014, no auditório do IRB.

Mas como isso acontece em Ricardo Brennand? Quem escolhe quem? Existe relação entre o colecionador e o artista? Existe paixão na relação do colecionador com o objeto possuído ou a coleção é fruto de um processo único de distinção ou de investimento no mercado de arte?

Estudar a origem da coleção sob a ótica do colecionador, fazer a biografia do colecionador Ricardo Brennand a partir do seu acervo e entender quais aspectos da dimensão humana que o levaram a abrir um museu é de fundamental importância para a compreensão da análise discursiva de suas exposições. Pretende-se investigar as práticas e narrativas incorporadas nestes espaços levando em consideração a importância dos discursos, aqui entendidos como performáticos, que nos levam a compreender os percursos percorridos tanto do colecionador, quanto dos objetos, desde a formação do gosto do colecionador até a constituição do seu acervo, não esquecendo de suas relações com a sociedade.

Parte-se do pressuposto de que tais discursos envolvem aspectos rituais e de teatralização, onde, segundo Turner (1986)⁴, os gêneros da performance cultural são capazes de exagerar, inverter, maximizar ou minimizar, a depender da contextualização pelo qual estão inseridos. O que os museus musealizam não é a coisa em si, mas todas as relações que elas podem encenar. Assim, o museu será entendido como palco teatral onde acervo, ações educativas, ações culturais, expografias, artistas e colecionador formam um conjunto de atores que comunicam um discurso capaz de criar sentidos e significados diversos para o público (SOARES, 2012).

1.1 O CENÁRIO DE PESQUISA E SEUS PERCURSOS

Esta pesquisa aborda a relação entre o colecionador, o sistema da arte e a performance com a finalidade de compreender como o colecionismo de Ricardo Brennand opera dentro e fora da cadeia produtiva da arte, além de trazer para o campo museal⁵ aspectos teóricos da performance teatral desenvolvidas pelos antropólogos Turner e Schechner (2003).

Para isso, iremos nos valer no escopo deste trabalho, como embasamento teórico, da etnografia, enquanto instrumental metodológico para coleta e análise interpretativa dos dados

4 Cf. Bruner & Turner (1986).

⁵ Sendo considerada como adjetivo ou como substantivo, a palavra apresenta duas acepções: (1) O adjetivo “museal” serve para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu, fazendo a distinção entre outros domínios (por exemplo: “o mundo museal” para designar o mundo dos museus); (2) Como substantivo, “o museal” designa o campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões. (DESVALLÉS, André e MAIRESSE, François. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Armand Coli, 2013, p. 54).

empíricos. Foi realizada a observação participante, através da presença no campo (Instituto Ricardo Brennand), informalmente por mais de 15 anos na instituição, e, na condição de pesquisadora, entre os anos de 2015 e 2017 (período do mestrado).

O diário de campo foi a principal ferramenta de trabalho. Nele foram registrados os dados coletados das exposições, dos funcionários, do colecionador, complementado por fichas catalográficas das obras, além de entrevistas abertas, na qual a narrativa do entrevistado direcionava o fluxo e o roteiro de perguntas a serem seguidas.

A escolha teórico-metodológica também contemplou a análise e o conteúdo das narrativas expográficas, bem como o sentido de coleta dos objetos quando atribuído pelo seu fundador, Ricardo Brennand. Ainda estão inseridas neste processo a análise e o conteúdo de *clippings* de jornais, textos do setor educativo do museu, entre outros, com o objetivo de esclarecer algumas informações provenientes dos relatos do campo pesquisado, bem como os percursos temáticos trabalhados pelos setores de Educação e Pesquisa. Este estudo traz uma abordagem interdisciplinar, atuando sobretudo nos campos da antropologia e museologia.

Dois aspectos que poderiam inicialmente parecer obstáculos no decorrer do levantamento de dados etnográficos, devido à aproximação com o campo pesquisado, na verdade facilitaram o desenvolvimento desse trabalho:

Primeiro, a condição de Coordenadora Geral do Instituto Ricardo Brennand, no período de 2002 à 2015, permitiu livre acesso a toda uma gama de documentação desde *clippings* de jornais aos mais restritos processos de aquisição de obra de arte, trocas de correspondências entre o colecionador e antiquários, como também projetos arquitetônicos, expográficos, educativos e administrativos do Instituto Ricardo Brennand, além de facilidade em coletar as entrevistas necessárias para esta investigação por conhecer os funcionários do museu, o colecionador, seus familiares além de todas as nuances institucionais.

Segundo, pelo fato de, neste ano de 2017, ter sido o ano das comemorações dos 90 anos de Ricardo Brennand, o que fez com que a família se empenhasse na reconstituição da trajetória e do legado de Ricardo Brennand, criando um comitê para as comemorações dos 90 anos, pelo qual contribuí como pesquisadora, processo que fiz concomitantemente a esta dissertação.

Gostaria de evocar a minha realização profissional e pessoal, enquanto antropóloga (e não poderia deixar de registrar a minha formação em jornalismo), ao realizar esse trabalho acadêmico, sobretudo, porque através dele consegui um feito que será de grande relevância para

os estudos posteriores sobre o museu e o percurso biográfico de suas obras: o registro oral do colecionador, obtidos através das filmagens das entrevistas com qualidade hermenêutica, visando a produção futura de um filme que dialogue com a antropologia visual, museologia, cinema e comunicação.

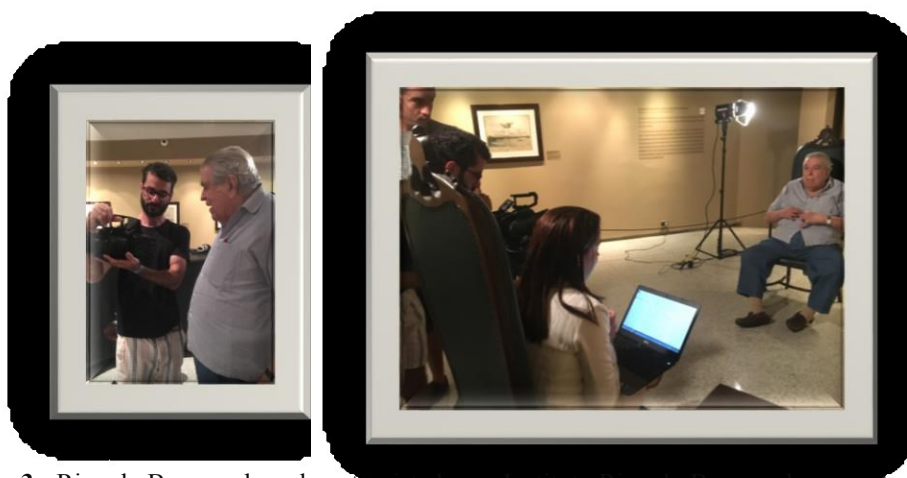


Figura 3 - Ricardo Brennand sendo entrevistado, no Instituto Ricardo Brennand, para esta dissertação. Novembro/2016. (Fotos: Acervo de autora)

Considero importante trazer um pouco dos bastidores da pesquisa, fazendo uma retrospectiva desde o pré-projeto até a sua conclusão para que possamos ter uma real dimensão dos percursos trilhados.

Inicialmente, pensamos em trabalhar a expografia do Instituto RB como um ato performático do colecionador. A ideia não foi abandonada como um todo, mas reduzimos o que seria o objeto de toda a dissertação, para o terceiro capítulo deste trabalho, cujo título é: colecionismo e performance. Outros temas se fizeram importantes para compor o propósito desta pesquisa, sendo necessário introduzir aspectos relevantes da vida do empresário e colecionador, fazer uma cartografia do gosto e de como o colecionador se relaciona com o sistema da arte. O projeto ganhou e perdeu conteúdo à medida em que a leitura antropológica ia sendo amadurecida, e fez-se necessário adequar a pesquisa às reais condições de sua realização.

Sendo assim, no ano de 2015, ainda no primeiro semestre de curso do mestrado, nas primeiras orientações com o professor Dr. Antônio Motta, pensamos que seria interessante fazer um projeto mais ambicioso, trazendo o perfil dos dois Brennands (Ricardo e Francisco),

fazendo uma reflexão sobre como cada um, à sua maneira, contribuía para o desenvolvimento cultural de Pernambuco.

A ideia inicial era fazer um contraponto entre o colecionador e o artista, ambos com um museu para abrigar seus acervos, galerias e uma capela que, apesar de estilos bem diferentes, sendo uma moderna e a outra em estilo gótico, o conteúdo simbólico presente em cada um desses espaços culturais nos remonta aos grandes senhores da casa grande dos antigos engenhos pernambucanos.

Acabamos por abrir mão dessa ideia por achar que não conseguiríamos ter acesso a informações equivalentes nas duas instituições, o que poderia nos levar a privilegiar uma das instituições pela facilidade na coleta das informações, o que não poderia acontecer no âmbito de uma pesquisa acadêmica. Deixamos essa ideia para ser explorada no doutorado, num futuro próximo, porque seria muito complexo no momento atual desta pesquisa. Com o foco e o objetivo centrado no Instituto RB, passamos o ano de 2015, adentrando as teorias antropológicas e vendo, dentro do estudo da cultura o que melhor poderia embasar esta dissertação.

Foi a experiência do campo que notavelmente direcionou o nosso caminho. O objetivo principal, como veremos a seguir, foi trilhar um percurso etnográfico da coleção. Momentos de angústias nos faziam ir e vir por diferentes caminhos em busca de informações precisas, até porque a coleção e o colecionador, objetos deste trabalho, são ecléticos, dinâmicos e por demais complexos. Por vezes, tive que recorrer a documentos para verificar algumas inconsistências obtidas em entrevistas ou em matérias de jornal e televisão.

A entrevista com Ricardo Brennand, objeto central deste estudo, nos fez ver, entretanto, que seria necessário ir além. Pelo avançar da idade dos seus quase 90 anos seria exigir demais de Ricardo Brennand que ele lembrasse de minúcias de sua coleção. Fez-se necessário novas investigações e entrevistas antes não previstas para que pudéssemos melhor examinar o processo de aquisição de algumas obras, a exemplo das coleções *Frans Post* e dos *pintores viajantes do Oitocentos Brasileiro* provenientes da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro (LAGO, 2003; LEITE, 2015).

Passamos, desde então, a pesquisar de forma detalhada a documentação das obras, pelo qual tivemos acesso aos mais variados tipos: registros das obras inventariadas em cartório, troca de correspondências entre Ricardo Brennand e antiquários nas negociações de compra de boa parte do seu acervo, além de anotações de Ricardo Brennand em plantas baixas do museu

sinalizando como e onde ele gostaria que fossem exibidas as obras por ele adquiridas, ratificando a predominância de sua vontade sob os processos expográficos, com critérios classificatórios bem singulares do colecionador.

Percorrer o circuito do colecionamento de um acervo tão vasto quanto o do Instituto Ricardo Brennand é um trabalho de campo denso, que lida sobretudo com práticas invisíveis e verdades produzidas (não propositais), que requer do pesquisador ir além do que simplesmente é dito nas entrevistas.

Entrevistamos os funcionários mais antigos, que acompanharam o colecionador em vários processos de aquisição da obra até a sua alocação dentro do museu. Muitos desses funcionários foram operários na construção do Instituto Ricardo Brennand. Conservadores, colecionadores, pesquisadores e bibliotecários também fizeram parte da lista de entrevistados.

O propósito foi realizar uma etnografia da coleção e do colecionador, trazendo um ponto de discussão sobre algumas “*transgressões*” do colecionador em relação ao sistema da arte. Entre o original e o simulacro traz reflexões sobre a convivência da cópia e do autoral dentro do mesmo espaço, sem diferenciação hierárquica estabelecida pelo colecionador. Tomamos como exemplo duas esculturas emblemáticas: David de Michelangelo e o Pensador de Rodin, para exemplificar, primeiro, como o colecionador é capaz de criar discursos e narrativas que valorizam uma obra, mesmo sendo um simulacro.

A partir do exemplo de duas aquisições de coleções fechadas, constituídas por outros colecionadores – a coleção de facas da Rogers, de Samuel Setian e a coleção brasileira do *Oitocentos* adquirida da Cultura Inglesa, mas formada originalmente pelo colecionador Henry Lynch – nos mostram como os colecionadores originais desaparecem do circuito da arte quando suas respectivas coleções ingressam uma outra coleção, neste caso a coleção Ricardo Brennand. Ainda no que se refere ao sistema da arte, apresentamos uma reflexão acerca do consumo de obra por empatia ao artista – característica presente em Ricardo Brennand que adquire obras de arte de artistas desconhecidos por externar empatia aos mesmos e dedicam especial atenção a estes artistas, apresentando o trabalho deles com uma espécie de texto-recomendação dentro do museu.

A partir do caso Ricardo Brennand, interessa-nos discutir até que ponto o colecionador tem liberdade de escolha no construir e ordenar da sua coleção. Desde a escolha de um castelo como cenário para a sua coleção até a exibição dos objetos, deparamo-nos com situações de espetacularização ou performance do colecionador.

Foi a partir da leitura de *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, de Pierre Bourdieu (2011) que tivemos os primeiros insights para estabelecer uma divisão em três eixos desta dissertação. Bourdieu (2011) afirma que o espaço social organiza-se, de acordo com três dimensões fundamentais: na primeira dimensão os agentes distribuem-se de acordo com o volume global do capital possuído; na segunda, de acordo com a estrutura desse capital, isto é de acordo com o peso relativo do capital econômico e do capital cultural, no conjunto de seu patrimônio; na terceira, de acordo com a evolução, no tempo, do volume e da estrutura do seu capital.

As dimensões da organização do espaço social utilizadas por Bourdieu nos levaram a pensar no objeto central desta pesquisa: o colecionador e a coleção Ricardo Brennand, enquanto agente do espaço social e optamos por transpor a sua teoria para esta dissertação dividindo o escopo desse trabalho em três partes: Ricardo Brennand (o indivíduo: empresário e colecionador) como um agente do volume de capital econômico; Ricardo Brennand (a formação de um capital cultural a partir da cartografia do gosto, o colecionador dentro e fora do sistema da arte) como demonstração do peso relativo do capital não só econômico, mas cultural, através do patrimônio de sua coleção; e por fim, a perpetuidade no tempo do seu nome e da marca de sua família (com a criação do Instituto Ricardo Brennand e performance do colecionador).

Sendo assim, chegamos a uma tríade metodológica que demarcou o norte, deste trabalho, dividindo-o em três eixos ou capítulos temáticos:

- a) Ricardo Brennand como agente de um capital econômico (o indivíduo Ricardo Brennand, a formação de um empresário e de um colecionador) – capítulo I: O Colecionador.
- b) Ricardo Brennand e o peso do capital econômico e cultural (cartografia do gosto, o colecionismo de Ricardo Brennand dentro e fora do sistema da arte) – capítulo II: A Coleção;
- c) Ricardo Brennand – a perpetuidade de um nome (museu, performance, egoexpografia e memória) – capítulo III: Colecionismo e Performance.

Deparamo-nos com a necessidade, uma vez que estaríamos trazendo abordagens sobre aspectos da vida colecionista e obra de um homem, (o indivíduo sem deslocá-lo do seu contexto social) e do seu legado (limitando-me por hora à sua coleção e a Instituição criada por ele), em trazer autores que pudessem embasar cientificamente o conceito de biografia e estabelecer seus limites com a etnografia, objetivando melhor elucidar esta pesquisa, para que fique claro os fins

etnográficos e não biográficos, embora percebamos momentos de distanciamento e aproximação de seus conceitos gradativamente.

O objetivo é percorrermos os caminhos das obras por ele adquiridas e como sua expografia é uma espécie de espetáculo para o público. A essa apresentação denominamos expografia performativa do colecionador, ou como iniciado na dissertação da antropóloga Nicole Cosh (2010): egoexpografia. Não é foco desse trabalho a análise de público ou de recepção das exposições e sim entender os processos de coleta, guarda e ressignificação de certas coleções para transmitir história e memória, a partir de uma expografia performativa que remete à uma relação afetiva, mas também de distinção dentro da sociedade.

Neste último eixo da pesquisa serão analisadas as expografias do Instituto RB numa complexa análise da discursividade intrínseca nas exposições que obedecem a critérios de sistemas classificatórios dos seus protagonistas, fugindo aos parâmetros museológicos e, muitas vezes, remontando aos antigos gabinetes de curiosidades dos tempos das “musas”. Trataremos ainda das narrativas expográficas e relações de poder, que vão além da discursividade inerente às exposições do Instituto Ricardo Brennand.

O pensamento antropológico está sempre permeado pelo trabalho de campo, a partir, principalmente da observação dos modos de comportamento e constituição organizacional da vida social delimitada, inicialmente, a comunidades “primitivas” e posteriormente a cenários mais contemporâneos como de modos organizacionais de uma classe, de uma instituição, de uma coleção, entre outros. Centramo-nos em estudar os aspectos simbólicos e políticos que circundam o colecionador Ricardo Brennand. É exatamente esse processo de registro e interpretação do modo de vida seja de Ricardo Brennand, seja do Instituto criado por ele, em que se encontra fundamentada esta pesquisa.

1.2 A LINHA TÊNUE ENTRE O FAZER BIOGRÁFICO E A ETNOGRAFIA

Na antropologia não estamos em busca de leis ou relatos, mas em busca de uma ciência interpretativa de significados. Mesmo que a biografia da idade hermenêutica proposta por François Dosse (2009) tenha sido aceita entre antropólogos, sociólogos e historiadores e, ainda que consideremos que a antropologia cultural foi quem melhor absorveu a biografia como método de pesquisa, o fazer etnográfico requer observação no campo, o que significa engajar-se em uma experiência de percepção de tudo que norteia o objeto central da pesquisa além de conhecer o outro com maior alteridade.

É impossível entender uma coleção ou o que é colecionismo, única e exclusivamente a partir de Ricardo Brennand. É preciso investigar o contexto, seja ele social, cultural ou histórico, ou seja, os processos que o tornam colecionador e, de como a sua trajetória empresarial está associada ao processo de coleta dos primeiros objetos de sua coleção. Além disso, refletir sobre como um ato extremamente singular de um indivíduo afeta ou inspira a coletividade.

Marcel Mauss (1993) citado por Gilmar Rocha (2006), afirma que para estudar o “concreto” é preciso estar lá e ver de perto o “nativo” a ser estudado. Sendo assim, a presença diária no Instituto Ricardo Brennand, junto ao “nativo” (neste caso o colecionador, acervo, colaboradores e toda uma gama de documentos) me tornaram apta ao fazer etnográfico, acurado pelo mestrado, semelhante a um rito de passagem, “passando de aspirante ao *status* de antropóloga”. (ROCHA, 2006, p. 102).

Bourdieu (2011), ainda no seu livro *Razões Práticas*, escreveu um texto polêmico, que se tornou um clássico na Academia, sobretudo entre os alunos dos cursos de História e Sociologia: “A ilusão biográfica”, que trata sobre o verdadeiro alcance das limitações das biografias.

A história da vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço entre os sociólogos. Falar de história é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. (...) (BOURDIEU, Pierre (2011), *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, A Ilusão Biográfica, pág. 74.)

Os primeiros questionamentos que vieram à tona, a esse respeito, foram como fazer com que a vida de um indivíduo e todas as suas heterogeneidades pudessem caber numa dissertação, sem que isso parecesse uma biografia e sim um percurso etnográfico? Que seleções da vida de Ricardo Brennand poderiam nos dar subsídios para um estudo aprofundado sobre a prática colecionista? E que abordagens antropológicas precisaríamos estabelecer para uma narrativa a mais verdadeira possível, sem que essa investigação findasse numa biografia, mesmo que hermenêutica do colecionador?

François Dosse (2009), em *O Desafio Biográfico*, diz que a biografia se situa numa constante tensão entre a vontade de reproduzir um passado real do biografado, e o ato criativo do biógrafo. Na antropologia, a etnografia não só tem o desejo de reproduzir o passado real, como interpretá-lo trazendo reflexões acerca de toda uma complexidade cultural que o cerca.

Na escrita dessas reflexões o antropólogo utiliza o seu potencial criativo (real e não fictício), a partir das experiências concretas coletadas no campo.

Para Dosse (2009), existem três modalidades de abordagem biográfica: a biografia heroica, a biografia modal e a biografia hermenêutica. A idade heroica tratava de recuperar os discursos de virtudes dos biografados e o sujeito (eu) narrador biógrafo desaparece. Na biografia modal, o indivíduo tinha valor na medida em que ilustrava o coletivo. Esse modelo biográfico dialoga de certa maneira com a sociologia, ciência que ameaça o império da legitimidade científica da História, na virada do século XX. Já a idade hermenêutica, ou como o próprio nome sugere, a idade reflexiva, traz uma revolução à biografia, inserindo a biografia num gênero mais investigativo-reflexivo, aproximando-se do fazer etnográfico. A pergunta sobre o que é o sujeito e os processos de subjetivação caracterizam esse período.

Enquanto pesquisador (a), é necessário ficar atento (a) às armadilhas dos relatos do campo, percebendo o não-dito como algo também a ser analisado. O desafio é como trazer para o presente, através da escrita etnográfica, um passado sem se deixar levar pelas “aventuras do cérebro”? É o diário de campo, o olhar atento do pesquisador, baseado na profundidade e abrangência de seu entendimento da cultura estudada que vão subsidiar e conduzir os caminhos da escrita do antropólogo até o trabalho final. É o que Roy Wagner (2012) chama de invenção da cultura.

De fato, poderíamos dizer que um antropólogo “inventa” a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação – por consistir em seus próprios atos e experiências – é mais “real” do que as coisas que ela “relaciona”. No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendermos a invenção como um processo que ocorre de forma subjetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. (...) É apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna “visível”. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura”. (WAGNER, Roy, 2012. Págs 42 e 43.).

1.3 POR QUE PESQUISAR COLECIONISMO E PERFORMANCE?

A bem da verdade, a historiografia da arte ainda é bem limitada quando o assunto é a formação de coleções, colecionadores e consumo de arte. No Brasil, por exemplo, salvo raras exceções de alguns museus como o caso do MAC USP, Pinacoteca de São Paulo, Coleção Klabin não temos muitas etnografias dessas instituições, principalmente se direcionarmos o nosso olhar para as regiões Norte ou Nordeste do Brasil.

Um estudo que abranja um leque maior, um olhar macro dessas coleções, ainda não é perceptível. E nem é objeto deste trabalho, por hora. A instância máxima política na área de

museus – o Conselho Internacional de Museus – ICOM; só criou o seu Comitê de Coleções em 2010, o que pretende ampliar o horizonte das pesquisas sobre a formação das coleções e das práticas colecionistas, nacional e internacionalmente.

Na antropologia são praticamente ausentes temas relacionados ao colecionismo, museu e campo ritual que busquem a compreensão das coleções, sob a perspectiva da formação do gosto do colecionador e a prática colecionista enquanto fator de distinção social. Geralmente, a ênfase de interesse dos antropólogos incide sobre o estudo do objetos e coleções etnográficas⁶. Muitos autores têm se dedicado à investigação de museus etnográficos e, mais recentemente, a patrimonialização de objetos e coleções etnográficas por parte de grupos étnicos que reivindicam esse direito para si.

Assim, observa-se a quase inexistência de estudos antropológicos sobre coleções de arte que extrapole o âmbito dos museus etnográficos. Partindo dessa constatação, este estudo pretende contribuir para preencher tal lacuna.

Como se sabe, Marcel Mauss (2003) foi um dos primeiros teóricos da antropologia que, ao refletir sobre a dimensão ritual, afirmou que as representações (ou seja, aquilo que as pessoas pensam que fazem) e as práticas (ou seja, aquilo que as pessoas realmente fazem) encontram-se sob um só domínio: o campo das significações, por ele chamado de fato social total.

Pensar o colecionismo sob esse prisma, pressupõe a compreensão do ato de colecionar como um fato social, que compreendem duas categorias ou classificações: a do gosto, por um lado (inserindo aqui a paixão e o desejo do colecionador pela busca incansável do objeto) e a da distinção (enveredando por uma antropologia da performance, onde o papel do mecenas produz uma teia de significados de espetacularização).

O museu surge como necessidade de uma afirmação de uma identidade. Ao encenar o valor das coisas, em vez de apresentar as coisas em si, os museus ajudam a demonstrar que os valores são construídos socialmente – pelas interações sociais e culturais e pelo próprio processo de musealização – e que eles mesmos, os museus, incorporam valor aos objetos que coletam e expõem. Como já observou Appadurai (2008), nas trocas, os objetos não são difíceis de adquirir por serem valiosos, mas são valiosos na medida em que resistem ao nosso desejo de possuí-los.

⁶ Entre outros, destacam-se: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (2009); TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (2012)

Analisar e buscar uma reflexão sobre a formação de gosto em Ricardo Brennand, bem como a própria composição de sua coleção, constituída por obras provenientes das mais diferentes épocas e procedências, entender os percursos dos objetos dessa coleção (do seu lugar de origem às mãos do colecionador, da casa do colecionador ao museu e do museu ao imaginário do público que experimenta esta coleção), os modos de exibição dos objetos da sua coleção a partir de critérios classificatórios próprios, as relações de poder intrínsecas às coleções e as ações de performance do colecionador perceptíveis nas entrelinhas das expografias do museu que ele próprio construiu é, em parte, compreender a própria dinâmica da vida cultural e de como a arte se conecta com outras esferas da experiência humana trazendo reflexões de em que medida o museu funciona como um espaço provocador ou articulador do entendimento desses processos sociais e culturais.

2 O COLECIONADOR



Figura 4 - Renato Meziat - O Colecionador Ricardo Brennand
1999 – Óleo sobre tela. Foto: Acervo do Instituto RB

2.1 OS TANTOS RICARDOS

*Eu sou mil possíveis em mim; mas não posso me resignar a
querer ser apenas um deles.
André Gide*

*Doutor Ricardo nasceu muitos. Não existe um Doutor Ricardo.
Existem infindáveis doutores Ricardos. Joaquim Falcão*

Fazer a etnografia de uma coleção, como também a análise performativa de um colecionador sem conhecer o indivíduo e o contexto que estão por traz do universo dessa coleção parece, no mínimo, superficial. Afinal, estamos falando, sobretudo, da ação de um indivíduo, ou seja, de questões acerca da prática de colecionismo do empreendedor pernambucano Ricardo Coimbra de Almeida Brennand.

Como já bem sugeriu Pierre Bourdieu (2011), as trajetórias biográficas são importantes como meio de compreensão das ações dos indivíduos e de suas obras. No caso aqui pesquisado, a trajetória biográfica de Ricardo Brennand e suas múltiplas versões, narradas e reinventadas pelo próprio indivíduo, sugerem caminhos e pistas que nos levam a perscrutar seu *habitus*, formação de gosto e criação da coleção que hoje se encontra musealizada no Instituto Ricardo Brennand.

Segundo a perspectiva de Bourdieu (2011) é no campo social que diferentes indivíduos, mesmo que de forma inconsciente, buscam *status* e legitimidade. O campo social opera como uma espécie de campo de forças e de poder. As posições sociais de um mesmo espaço social estão sob um mesmo parâmetro de regras e se relacionam a partir dos diferentes capitais acumulados: econômico, financeiro, cultural, social, e que se referem a um determinado grupo ou família distinta.

Para Bourdieu (2015), nada pode ser mais classificador e distintivo do que o modo como alguém classifica a si mesmo. A codificação do valor, tanto moral quanto econômico está diretamente ligada ao processo classificatório. O “Eu-empresário” e o “Eu-colecionador” do agente-indivíduo Ricardo Brennand são exemplos de como diferentes valores se desenvolvem por meio da combinação de um conjunto de capitais diferentes e de agregação de valor às

pessoas por meio de suas práticas, sejam elas econômica (o Eu-empresário) ou simbólica-sócio-cultural (o Eu-colecionador).

O conceito de distinção, utilizado por Bourdieu (2015), enquanto característica de diferenciação de um conjunto de indivíduos sobre os outros, traz uma definição não só pelo viés dos valores econômicos ou de mercado de classe, mas sobretudo em relação ao valor moral de uma pessoa, cuja centralidade se dá nos meios simbólicos de apropriação cultural ou intelectual e não apenas econômico.

O *status* “coleccionador” opera dentro do próprio campo da elite como fator de diferenciação, agregando capital cultural ao capital econômico. Afinal, quantos empresários no Nordeste do Brasil são detentores de uma coleção de obra de arte e de um museu? É o que Bourdieu conceitua de distinção, ou seja, uma certa qualidade considerada de porte e de maneiras, diferenciação, separação, traço distintivo ou resumidamente, propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades.

Deste modo, Bourdieu se utiliza também do conceito de *habitus* para explicar como cada agente se adequa a esse campo (social), a partir de esquemas de classificações e de práticas. Estrutura estruturante que organiza as práticas e percepção das práticas, o *habitus* é também estrutura estruturada:

O princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais. Cada condição é definida, inseparavelmente, por suas propriedades intrínsecas e pelas propriedades relacionais inerentes à sua posição no sistema das condições que é também um *sistema de diferenças*, de posições diferenciais, ou seja, por tudo o que a distingue de tudo o que ela não é e, em particular, de tudo o que lhe é oposto: a identidade social define-se e afirma-se na diferença. (BOURDIEU, 2015, p. 164)

Segundo essa perspectiva, o campo social não pode ser entendido isolado da formação do *habitus*. Na perspectiva aqui referida, as técnicas sociais incorporadas a esses *habitus* variam não apenas com os indivíduos e seus contextos de origem, mas sobretudo com o sistema educacional, com as estratégias de conversão e reconversão do capital financeiro e social, com as hierarquias de prestígio, etc.

Na reprodução social e formação do *habitus*, Ricardo Brennand conheceu através do seu tio Ricardo (pai de Antônio, Francisco e Cornélio Brennand) a transmissão de valores, de códigos e signos distintivos, como *hexis* corporal, gosto e cultivo pela arte, coudelaria, entre outros, que corroboram com a sua prática colecionista. Além disso, a legitimidade de aquisição de um capital social e cultural como forma de distinção.

Isto significa dizer que através de seu tio, Ricardo Brennand obteve não apenas a formação erudita, acumulativa e distintiva, próprios de uma elite econômica, como também tudo aquilo relativo a uma ética e *modos operandi* do capital financeiro, isto é, o gosto e interesse pelo empreendedorismo, adquiridos também por forte influência do seu pai que, posteriormente, iria se revelar através do Ricardo empreendedor.

Mas, não apenas o interesse pela cumulação do capital financeiro. A aquisição do capital cultural tornou-se de fundamental importância para a sua formação de gosto e, posteriormente, prática do colecionismo. Segundo os diferentes relatos de Ricardo Brennand, mesmo se considerados como narrativas de construção autobiográficas, o seu tio Ricardo teria exercido um papel seminal em sua formação. Foi através dele que Ricardo Brennand se iniciou no mundo “distintivo” das artes e que, em última instância, tornou-se colecionador.

Frequentando e morando na casa de seu tio por muitos anos, o sobrinho homônimo também adquiriu a desenvoltura dos salões, quando começou a se interessar pelos hábitos das elites, a se inspirar na forma de ser do seu tio, adquirindo os *dress-codes*, modos refinados e a mimetizar e introjetar os códigos de etiquetas das velhas elites europeias, então copiados pelas elites locais⁷.

Vovô se vestia a caráter; de chapéu Panamá das cores caqui ou branco, gravata (geralmente de cor escura; vermelha, azul marinho, preta ou marrom) por dentro da camisa de linho e calça comprida também de linho (variando os tons bege e branco). Usava um anel de ouro com o Brasão da família Rego Barros de Lacerda, no dedo da mão direita, bengala de madeira em cerejeira (de origem suíça) e sapatos de verniz marrom de couro alemão. Nunca faltava seu indispensável revólver Smith & Wesson (calibre 38, buu-dog (camo curto), cinco tiros) preso ao coldre de plástico que ele usava embaixo da camisa, do lado esquerdo da sua cintura. [...]. Sem falar que sempre andava bem barbeado e perfumado. Ele fazia a barba diariamente. [...] Modéstia parte ele era um homem refinado e elegante. (BRENNAND FILHO, 2015, p. 169)

⁷ Jorge Eugênio Coimbra de Almeida Brennand Filho, no livro de sua autoria, *Minhas Memórias*, descreve a maneira como o seu tio se vestia como insígnia das elites locais.



Figura 5 - À esquerda, o “Tio Ricardo”, uma das maiores influências na vida do colecionador Ricardo Brennand. À direita matéria que mostra que ele foi eleito um dos homens mais elegantes do Estado de PE, pelo jornal *Sociedade*. Foto: livro BRENNAND FILHO, 2015, p. 169)

Bourdieu, em *Razões Práticas*, também apresenta uma análise a respeito de como *habitus* pode beneficiar, através da família, dos pais, irmãos ou irmãs, etc., ou ainda através de suas relações sociais, “vantagens” na obtenção de certas informações que condicionam a formação de um indivíduo de maneira privilegiada em detrimento a pessoas de uma outra origem social e, traz ainda dados de como o *habitus* é capaz de trazer, nele mesmo, o princípio da vocação que orienta um indivíduo a percorrer uma determinada direção.

Fiz uma longa análise a respeito de como, no capital dos adolescentes (ou de suas famílias), o peso relativo do capital econômico e do capital cultural (o que chamo de estrutura do capital) é retraduzido em um sistema de referências que os leva a privilegiar seja a arte em detrimento do dinheiro, as coisas da cultura em detrimento das questões de poder etc., seja o inverso; como essa estrutura de capital, por meio do sistema de preferências que ela produz, encoraja-os a se orientar, em suas escolhas escolares e sociais, em direção a um outro polo do campo do poder, o polo intelectual ou o polo dos negócios, e a adotar as práticas e as opiniões correspondentes. (BOURDIEU, 2011, p. 43)

Ainda segundo Bourdieu (2015), o que permite estruturar o universo social é a posse de diferentes tipos de capital. A posição dos agentes no espaço das classes depende do volume e da estrutura do seu capital, seja ele econômico ou cultural. As distâncias entre os agentes do campo social são mensuradas através da quantidade do capital possuído, definindo afinidades e distanciamentos entre os grupos e pertencimento aos mesmos grupos.

O verso de Fernando Pessoa “Quando Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”, define para Ricardo Brennand a trajetória que o levou a se tornar um dos mais importantes mecenas da cultura no Brasil, na década de 90. O Instituto Ricardo Brennand criado por Ricardo Brennand e inaugurado em setembro de 2002, homenageia o seu tio e homônimo, que, juntamente com o seu pai Antônio, o incentivou a cultivar duas de suas grandes paixões: os negócios e a arte, ao qual denominaremos nos subcapítulos seguintes de “Eu-empresário”, ao nos referirmos a sua trajetória empresarial e o “Eu-colecionador”, ao nos referirmos ao seu gosto pela arte e prática colecionista.

O seu pioneirismo garantiu-lhe lugar de destaque como empresário nas áreas do açúcar, cerâmica, porcelana, vidro e cimento, como veremos a seguir. O gosto pela arte despertou nele a vocação de colecionador que tem início com um canivete, passando a armas brancas, ampliando a sua paixão colecionista para as pinturas, esculturas entre outros.

2.2 O EU-EMPRESÁRIO

Nascido na usina Santo Inácio – Cabo de Santo Agostinho, no ano de 1927 onde passou cerca de 4 anos até chegar à casa-grande do Engenho São João, conhecido como o sobrado de ferro, Ricardo Brennand viveu na mesma casa com Antônio, Cornélio, Francisco e os demais irmãos e primos filhos do tio Ricardo, que foi uma das maiores influências na sua vida enquanto empresário e colecionador.



Figura 6 - Casa-grande do Engenho São João, mais conhecido como o sobrado de ferro.
Foto: BRENNAND FILHO, 2015.

O seu pai Antônio e o tio Ricardo construíram duas famílias que a família sempre diz “irmãs siamesas”, inclusive porque se casaram com duas irmãs Olympia (Lily) e Dulce. Ricardo e Antônio Brennand, os dois irmãos, se homenagearam mutuamente colocando o nome dos seus filhos primogênitos, um com o nome do outro.

Nasci num ambiente inteiramente diferente de tudo o que há aqui, porque nasci no Cabo de Santo Agostinho, na Usina Santo Inácio – que era uma Usina inexpressiva (muito pequena). O meu pai trabalhava lá. Foi na Usina que passei meus 3 a 4 anos e vim para a Usina São João (que era uma Usina maior) onde o meu pai e o meu tio haviam iniciado a construção e posto em funcionamento uma fábrica de cerâmica – a Cerâmica São João. Dizer-lhe da influência dessa mudança na minha vida é muito difícil para mim. As lembranças que eu tenho daquela época seriam lembranças forçadas. Mas a verdade, é que eu me mudando aqui para São João, eu passei a conviver com todos os meus primos – filhos do meu tio Ricardo. O que eu posso lhe dizer de interessante que tenha haver com a minha vida atual é que o meu tio Ricardo já morava aqui e aí eu passei a conviver com ele, que era um homem interessantíssimo⁸.

Para Marcel Mauss (2003), cada técnica, cada conduta, tradicionalmente aprendida e transmitida, funda-se sobre certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas sociológicos. Ninguém melhor do que Marcel Mauss (2003) para questionar se deve uma sociedade seus caracteres institucionais às modalidades da personalidade de seus membros, ou essa personalidade se explica por certos aspectos da educação da primeira infância, que são, eles próprios, fenômenos de ordem cultural. Ricardo Brennand teve, na sua infância, a influência de duas grandes personalidades que são: o seu pai Antônio e o seu tio Ricardo.

Sem sentir, o seu tio passa a influenciar na sua existência, mas não o inspirava ainda como colecionador. O tio Ricardo influenciava como um velho tio num menino que ele era na época em que conviveu com ele no Engenho São João⁹. E foi nas terras do Engenho São João da Várzea, nesse lugar permeado de história, que Ricardo Brennand cresceu sem saber do Instituto cultural que construiria no futuro para abrigar não só sua coleção (que ainda estaria por formar), mas demarcar a perpetuação do legado da sua família, materializada no Instituto Ricardo Brennand, cujo nome é uma homenagem ao seu tio Ricardo, homônimo dele e, de certo, uma de suas maiores influências.

⁸ Entrevista com o colecionador Ricardo Brennand para esta dissertação em novembro / 2016.

⁹ O Engenho São João ficava localizado no bairro da Várzea – terras que pertenceram a João Fernandes Vieira, personagem que teve importância significativa na Insurreição Pernambucana e, que era, no final do século XVII, o proprietário de três dos principais engenhos do vilarejo: engenhos do Meio (bairro existente nos dias de hoje e que ainda preserva o seu nome de origem), engenho São João e o engenho Santo Antônio (que somados a 13 usinas de açúcar menos expressivas formavam a antiga Várzea do Capibaribe, hoje bairro da Várzea). Nesse período, entre os anos de 1645 a 1654, a sede do governo de Pernambuco ficava localizada no bairro da Várzea.

Engenheiro mecânico e civil de formação, Ricardo Brennand foi responsável pela construção de 20 fábricas ao longo dos seus 90 anos. Tudo, do parafuso à máquina, era pensado por ele. Tinha por hábito, desde os 20 anos viajar para ver o que os outros países estavam produzindo e copiar o que via de melhor nelas. Nestas viagens começou a visitar feiras de antiguidades e antiquários. Numa de suas viagens, para a Inglaterra, descobriu informações sobre a origem da sua família.

Foi um só Brennand que veio ao Brasil, em 1820 e que desembarcou em Salvador. O nome dele era Edward Brennand, e viveu em Manchester, na Inglaterra. Era filho de fazendeiros. Não sei ao certo o motivo dele ter vindo ao Brasil. De Salvador ele seguiu para Alagoas, casou-se e gerou os Brennands que hoje vivem aqui em Pernambuco. Sou parte de uma família que sempre primou pela discricção provavelmente, em função da minha descendência, de origem britânica¹⁰.



Figura 7 - Ricardo Brennand em viagem para a Inglaterra descobre a origem da sua família (Foto: Acervo do Instituto RB)

¹⁰ Entrevista com o colecionador RB.



Figura 8 - Quadro do pintor carioca Meziat que mostra Antônio (pai de Ricardo Brennand), à esquerda, ao lado do “tio Ricardo”. (Foto: Acervo do Instituto RB)

O seu pai Antônio e o seu tio Ricardo, foram cúmplices de uma vida não só familiar, mas que se estendeu para os negócios açucareiros no início e posteriormente para as indústrias de cerâmica, azulejo, vidro e cimento. Eles tinham perfis opostos de acordo com os relatos da família. Antônio (o seu pai) era calmo, ponderado, reservado e Ricardo (o seu tio) era ousado e inovador. Ricardo Brennand, notadamente, se vê inspirado por seu tio, embora não podemos negar que alguns aspectos da sua formação de gosto também sejam frutos da relação com o seu patriarca. Exemplo disso é a sua paixão pelos animais.

No ano de 1929, o Brasil passou por uma crise que afetaria diretamente os custos de produção de açúcar, o que fez com que o meu pai e o meu tio repensassem os negócios. No ano seguinte, com a Revolução de 30 e o assassinato de João Pessoa, derrotado como candidato à vice-presidência da república, fizeram com que a situação econômica e política do país colocasse em cheque a cultura do açúcar. O futuro do Nordeste era o mais incipiente possível. Foi o decreto-lei de Oswaldo Aranha, chamado de “ajustamento econômico” que salvou todo o parque açucareiro da década de 30. A partir da crise açucareira que eles decidiram diversificar os negócios e, em 1933 inauguram a cerâmica São João, com produção de tijolos e telhas, sendo a primeira do Nordeste. Somos inovadores. Esse é um traço que marca a nossa família. Saímos do lugar-comum, que era o açúcar – o produto que enriqueceu não só o Nordeste, como também a minha família – para investir em cerâmica, num período em que a cerâmica produzida no Brasil não tinha qualidade. Não me lembro com clareza o começo disso porque ainda era uma criança, mas lembro da fase de 1952, quando precisei trabalhar com o meu pai e decidimos vender a usina santo Inácio. Na época vendida facilmente.¹¹

Em 1952 a usina Santo Inácio é vendida e a Cerâmica São João encerra as suas atividades. Foi necessário mais uma vez, mudar o rumo dos negócios. O que fazer? Para

¹¹ Entrevista com o colecionador.

Ricardo, só havia um produto em que a demanda era muito maior que a oferta: azulejo. E, só havia uma fábrica de azulejo no Brasil: a Klabin. Sendo assim, eles resolvem entrar no mercado de azulejo. Nessa época Ricardo Brennand viaja, em busca de conhecimento.

Eu precisava saber onde comprar os equipamentos para fazer a fábrica de azulejo. Fui primeiro aos Estados Unidos, onde fiquei por seis meses correndo toda a área de cerâmica. Percebi que o padrão americano de cerâmica era inteiramente diferente do padrão sul-americano que se aproximava do mercado europeu. Descobri que o berço para isso era a Alemanha, e aí me vali do meu conhecimento de língua alemã, adquirido por uma preceptora alemã que tive na infância. Fui ver também o clima cerâmico da Inglaterra, mas terminei comprando todo o equipamento para a fábrica na Alemanha e, no início dos anos 50 começamos a produção da fábrica de azulejo IASA¹².

Segundo Ricardo Brennand o produto era de qualidade, mas não havia comprador. Alguns comerciantes perguntavam para ele qual a confiança que o comerciante podia ter numa fábrica recém-inaugurada. A Klabin já tinha tradição. Sem conseguir vender na região, todo êxito industrial iria por água abaixo, porque o comércio não daria à fábrica os recursos de que ela precisava. Ele decidiu viajar para o sul do país numa tentativa de fazer dar certo o seu novo negócio. Decidiu então ir à São Paulo procurar o amigo pernambucano, José Ermírio de Moraes. Ricardo Brennand disse a José Ermírio que a Klabin ia terminar por fazê-lo fechar a fábrica, e que precisava de alguém que comprasse o seu produto.

Ele me perguntou pelo volume, eu respondi que a quantidade era ele quem decidia. E ele me deu um pedido que correspondia a produção da fábrica durante seis meses. O “doutor” Moraes foi o nosso segundo reajustamento econômico. Não fosse ele, acho que nós não teríamos sobrevivido¹³.

Em 1958 comprou a fábrica de vidro Norte Brasil. Não conhecia a fábrica, nem entendia de vidro, mas era o seu dedo de ousadia ou faro, quem falou mais alto. Depois dessa fábrica assumiu uma outra, do grupo Conti. Por volta de 1959 Ricardo Brennand viaja novamente à trabalho, desta vez com a missão de comprar equipamentos para as duas fábricas de vidro.

Ele viaja primeiro para a Europa, e dessa vez vê que os melhores equipamentos na área da indústria do vidro não estavam lá e, sim, nos Estados Unidos. Então, ele faz um percurso inverso ao percorrido quando foi atrás de maquinário na área de azulejo. Na área de vidro, a família prosperou alavancando a economia de Pernambuco. Segundo, Ricardo Brennand parte desse sucesso deve-se à aliança de mais de 25 anos com o grupo Nadir Figueiredo.

Embora tenha tido uma educação rígida Ricardo Brennand se considera um felizardo por sempre ter tido a oportunidade de fazer o que mais gostava: construir fábricas. Ele se diz

¹² Entrevista com o colecionador.

¹³ Entrevista com o colecionador RB.

um obcecado pela indústria, mas quando perguntamos quem é Ricardo Brennand, um silêncio paira no ar e, em seguida ele responde:

Não sei sou um empresário, um industrial, um comerciante ou um colecionador por uma razão simples: veja a fábrica de azulejo feita com os poucos recursos que eu dispunha. A estética dela, a arquitetura dela é uma primazia, de um bom gosto enorme. Uma fábrica toda compatível com a época. E quando tive a oportunidade de projetar a fábrica de vidro, ganhei o mundo e fui ver lá fora o que existia de melhor. Não acho que tenho talento para conceber, mas sei identificar algo esteticamente belo e sei copiar. Eu sou um copista¹⁴.

Segundo Bourdieu (2015), o gosto – ou o senso estético – é um dos responsáveis pela distinção das classes no espaço social. Desse modo, a disposição estética, por meio da expressão distintiva, une e separa as pessoas em grupos sociais. Une as pessoas em relação a condicionamentos de uma classe particular por condições de existência. E separa, distinguindo-se de todos os outros que não compartilham as mesmas condições, uma vez que o gosto é o princípio de tudo que se tem, que se é, tanto para classificar como para ser classificado (BOURDIEU, 2015).

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. (...) Em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou intolerância visceral (...) aos outros gostos, aos gostos dos outros. (BOURDIEU, 2015, página 56).

A estética em Ricardo Brennand é algo que já aparece em sua vida antes mesmo de entrar no mundo das artes. Para Bourdieu (2015), os agentes sociais tanto se aproximam como se afastam entre si por meio do que ele denomina disposições, ou seja, um conjunto de regras (quase sempre inconscientes) que definem todo tipo de gosto e comportamento, assim como sua visão de mundo. São estas disposições que guiam o ser, o estar e o agir no mundo. Mas tais disposições são tão arraigadas em nosso corpo que se apresentam como uma segunda natureza, e os indivíduos não percebem que essas disposições são de ordem cultural.

Para Ricardo Brennand a preocupação estética com a construção das fábricas está sempre presente. Ele não se diz capaz de inventar ou criar, mas se assume um grande copista. Um copista do belo, reforçando o quanto estas disposições, que Bourdieu (2015) nos fala, estão arraigadas em seu corpo porque faz parte de algo construído culturalmente em Ricardo Brennand, notadamente pela influência do pai e do tio, que o inspiram de diferentes maneiras ao longo da sua vida.

¹⁴ Entrevista com o colecionador RB.

No âmbito familiar, entre todos os primos (filhos do tio Ricardo), Cornélio Brennand era o que mais se identificava com Ricardo. Francisco, já parecia predestinado à vocação das artes desde cedo e Antônio (o primogênito do tio Ricardo), tinha uma saúde delicada. Ricardo e Cornélio deram continuidade aos negócios dos seus pais e o perfil de um, assim como o dos seus pais, era totalmente diferente do perfil do outro: Ricardo, empreendedor, ativo como o seu tio Ricardo e com sensibilidade para a arte e a estética era o oposto de Cornélio, um homem tranquilo e ponderado, como o seu tio Antônio (pai de Ricardo), que era apreciador do campo e da pecuária.

No ano de 1961 constroem a Céramus Bahia S.A e em 1962 a Indústria de Azulejo da Bahia. Durante quase trinta anos tiveram um crescimento ininterrupto, um sucesso industrial extraordinário. No ano de 1963 veio para Goiana – Pernambuco, a siderúrgica Aço Norte, que estava numa fase de falência. A família compra a Aço Norte.

Levamos 9 meses desmontando e retificando a Aço Norte. O problema era fazer o aço e enobrecer o produto pois dependíamos de uma matéria prima (a sucata). Percorri o Brasil todo de Bahia a Belém, atrás da sucata. Visitei portos de exportação de sucata na América. Decidi ir na Gerdau para ver de perto como faziam. Mas, meu conceito de copista já havia chegado até lá e não me deixaram ver a fábrica. Mesmo sem vê-la, as informações que obtive me fez corrigir vários erros do nosso processo de fabricação¹⁵.

A família decide entrar no ramo de arame farpado. Ricardo Brennand viaja para a Bélgica e propõe sociedade a um grupo Belga, mas não aceitaram. Nessa viagem ele descobre que a empresa Belga adquiria um maquinário especial de um grupo alemão, de Reutilinger. Ele não teve dúvidas e foi até lá. Conseguiu trazer para o Brasil 06 máquinas para a produção de arame farpado tipo moto.

O meu tio Ricardo foi, de todos do grupo, o elemento de maior visão. A grande mola propulsora do grupo era ele. Tendo sido um homem do século XIX pelos hábitos, pela educação, pela maneira de ser, era de um século adiante por sua visão nos negócios. Ele sempre dizia que por sermos de um grupo familiar tínhamos que estar dentro dos negócios integralmente. Duas coisas são indispensáveis em qualquer empresa industrial: matéria prima e mercado. Sem isto, você pode ter a melhor transformação, que é a fase intermediária da indústria e fracassar, por uma via ou pela outra¹⁶.

Ricardo conta que na mesma época em que começaram o azulejo, havia rumores de que o bom negócio do momento era o cimento. A fábrica da Atol passa a operar em 1972, em Alagoas. Ricardo Brennand diz que levou muito tempo para inaugurá-la, porque haviam contra eles os fantasmas de dois gigantes: João Santos de um lado e a Votorantim de outro.

Quando colocamos em ação, a produção foi uma maravilha, gás, bom calcário, boa tecnologia, ou seja, um super cimento. Tudo isso parece muito simples, mas acredito

¹⁵ Entrevista com o colecionador RB.

¹⁶ Entrevista com o colecionador RB.

que eu tenho mais sorte do que talento. Eu sou humilde em conhecer as minhas limitações. Eu não me considero uma pessoa talentosa, eu me considero um obcecado pelo que faço. Quando estou num assunto, é de manhã, de tarde e de noite, até ver resolvido. Sou extremamente obsessivo¹⁷.

Pernambuco foi um celeiro de produtores de cimento no Brasil. João Santos, Ermírio de Moraes e Severino Pereira, são alguns exemplos. Este último, ao atravessar uma crise financeira decide vender a Companhia de Cimento Goiás. O grupo Brennand vence dois gigantes numa concorrência da compra da Cimento Goiás: Votorantim e Camargo Corrêa. Ricardo indaga. “Foi o destino? Não sei. Talvez eu tenha herdado um pouco do jeito do meu tio em agradar as pessoas”. A família decide investir numa nova fábrica de cimento em São Paulo, mas antes que o projeto se consolidasse aporta no Brasil uma das maiores marcas de cimento de Portugal, a Cimpor. Ricardo e Cornélio se questionam sobre se seria oportuno vender depois de tanto trabalho? Mas, a oferta do grupo português era indiscutível.

Ricardo Brennand perde o filho Antônio, em agosto de 1998. Ele era quem tocava a usina trapiche que eles tinham comprado, em 1975 e era o filho a quem Ricardo havia apostado a sucessão dos negócios junto com seus outros dois filhos Ricardo e Jaime Brennand. Antônio era obcecado pelo trabalho e tinha espírito empreendedor assim como ele.



Figura 9 - Graça Brennand com o seu filho, Antônio Luiz, falecido em 1998.

Uma perda assim alerta a família e altera tudo. Perder um filho com 46 anos, deixando 4 filhos. Até então a minha obsessão era comprar e crescer. Mas cansei. Não sei se a perda do filho foi uma lição maior. Vi que tendo ainda dois filhos e cinco moças, eu pensei: vou morrer, deixar um patrimônio apreciável, mas serão meus filhos felizes? Serão eles unidos e capazes de se manter? Eu resolvi então dividir com eles tudo o que

¹⁷ Entrevista com o colecionador RB.

eu tinha recebido com a venda das fábricas e resolvi criar um Instituto, um lugar para reunir tudo que colecionei ao longo da minha vida. Não me arrependo da minha decisão e estou feliz em ver que os meus filhos entraram juntos em novos negócios: energia, imobiliário e retomaram ao cimento¹⁸.

2.3 O EU-COLECIONADOR

O ato de colecionar vem sendo descoberto e analisado por museólogos, psicólogos e cientistas sociais, na última década como nunca havia sido antes. Entretanto, na antropologia ainda são poucos os estudos sobre o assunto. Quando o vemos, estão associados na sua maioria pela ótica do objeto e da coleção, raramente pela visão do colecionador. Ademais, a ênfase antropológica tem sido com maior frequência nas coleções etnográficas, com foco nos museus etnográficos, que emergiram no século XIX, e suas recentes transformações.

O tema explorado nesta dissertação só muito recentemente começou a ter certa relevância no campo dos estudos antropológicos. Isto porque se trata de um estudo sobre uma coleção que não se aplicaria o conceito de etnográfico. Diferentemente desta perspectiva tão cara às pesquisas antropológicas, o campo de investigação deste trabalho contempla as coleções de objetos variados, com procedências e temporalidades diferentes, cujo o estatuto do objeto e de seus sistemas estariam longe de serem classificados como etnográficos.

O antropólogo Reginaldo Gonçalves (2007) sinaliza alguns problemas decorrentes da bibliografia sobre coleções e museus, mais especificamente sobre a tríade coleções, museus etnográficos e teorias antropológicas. Se por um lado Pomian (1984, p. 54) enfatiza a coleção enquanto uma função sociológica de mediação entre o visível e o invisível: “o caráter universal da coleção deriva do papel mediador que ela desempenha entre os espectadores e o mundo “invisível” do qual falam os mitos, as narrativas e as histórias”.

Essa mediação, vale enfatizar, é realizada através dos objetos da coleção, uma vez que, segundo seu entendimento, eles existem para serem “expostos ao olhar” (POMIAN, 1984, p. 54). Por outro lado, James Clifford (1999) dá ao colecionamento um *status* de metáfora para descrever as formas de representação do outro: “Uma coleção é sempre parcial, ela jamais atinge uma totalidade, já que uma coleção jamais se fecha. Trata-se, portanto, de um

¹⁸ Entrevista com o colecionador RB.

conhecimento sempre situado, produzido a partir de um sujeito situado numa posição relativa. Um sujeito limitado a produzir, portanto, “verdades parciais” (CLIFFORD, 1999, p. 233-270).

A partir dos anos 80, com a historização da antropologia, os antropólogos e os museus voltam a se aproximar. Os museus passam a ser objetos de pesquisa e análise dos antropólogos até porque desempenham um papel importante na formação, transmissão e estabilização de uma série de categorias do pensamento contemporâneo e suas relações com as culturas não ocidentais. A esse deslocamento ou percurso dos objetos para os museus, Gonçalves (2007) denomina de colecionamento.

Mas, por que colecionar? De qual conceito de colecionamento ou colecionismo estamos tratando, afinal? Que tipo de colecionismo tem relevância para a pesquisa antropológica? O que leva um indivíduo a consumir o seu tempo e o seu dinheiro em busca de um objeto ou obra de arte? Quais as características do colecionismo de Ricardo Brennand e o que de fato ele deseja através do ato de colecionar?

Trata-se de uma coleção eclética que reúne objetos de tipologias e origens históricas e sócio culturais das mais diversificadas, com recuo temporal que vai desde o século II d.c até os tempos atuais. Além disso, o desafio maior é que a coleção estudada só tem sentido quando associada ao nome do seu colecionador, pois sem essa referência individual ao colecionador Ricardo Brennand, os objetos e as coleções que integram o acervo do Instituto Ricardo Brennand perderiam o sentido. Embora que se pudesse também questionar a autonomia dos objetos que formam coleções individuais e, conseqüentemente, constituem agências, tal como sugere Alfred Gell (1998). Entretanto, essa perspectiva analítica não será desenvolvida no contexto deste trabalho.

De uma maneira geral, entende-se por colecionismo o ato de coletar, de reunir incluindo variáveis que são invisíveis a um primeiro olhar. Obviamente, o colecionismo não pode ser pensado apenas a um ato limitado à reunião ou coleta de objetos. Isso seria reduzir o seu conceito. Sua atividade é antes de tudo uma ação humana que implica estudos dos fenômenos sociais, ou seja, uma ação marcada pelo vínculo entre o individual e o social. Colecionar é a expressão de desejo de um determinado indivíduo, que negocia com outrem, que estabelece rituais de troca, adquirindo e salvaguardando objetos através de coleções. Segundo Van Mensch (2011, p.20) o desenvolvimento das coleções compreende um meio dinâmico de interação social entre indivíduos, um processo no qual performatizam-se elementos culturais de uma tradição ou herança compartilhada:

[...] integrated approach to these activities enhances the use value of the collection (i.e. the potential of the collection to support the mission of the museum). This concept can easily be connected with Laurajane Smith's statement that "all heritage is intangible, and may be usefully be viewed as a cultural process of meaning and value production" (Smith 2007: 4) As a consequence, Smith's definition of heritage is a "cultural process or performance that is concerned with the production and negotiation of cultural identity, individual and collective memory, and social and cultural values¹⁹."

Baudrillard (1973) foi um dos primeiros autores a refletir sobre o que ele denomina sistema dos objetos. Sua reflexão têm o enfoque maior nos objetos, embora nos traga alguns caminhos possíveis para se pensar coleção e colecionismo a partir do indivíduo. Para ele, todo objeto tem duas funções: uma de ser utilizado e outra de ser possuído. Na primeira, o objeto tem fins utilitários. Já na segunda, o objeto puro, abstraído do seu uso, torna-se objeto de uma coleção.

É oportuno questionarmos como é possível categorizar aqueles objetos que já perderam suas funções de uso e depois adquiriram a função simbólica ou mesmo histórica de objetos musealizados? Para Boudrillard (1973), esses objetos passariam por um processo de “purificação” ao compor uma coleção. Afinal, qualquer objeto é passível de transformar-se em coleção. Essa reflexão, retomaremos com mais detalhes nos próximos capítulos, uma vez que o principal objetivo neste momento é dar ênfase ao colecionador e não a coleção, embora seja sempre tentador desviarmos o olhar porque entender o indivíduo colecionador significa também debruçar-se sobre o significado e sentido do próprio objeto de sua coleção.

Alguns estudos associam o ato de colecionar a uma questão psicanalítica, tendo sido Freud um dos primeiros autores a estudar o ato de colecionar. (BURKE, 2010) O próprio Baudrillard (1973) traz um emaranhado de reflexões que cruza colecionismo com a formação do desejo.

Com a criança é o modo mais rudimentar de domínio do mundo exterior: arranjo, classificação, manipulação. A fase ativa de colecionamento parece situar-se entre sete e doze anos, no período de latência entre a pré-puberdade e a puberdade. O gosto pela coleção tende a desaparecer com a eclosão pubertária para ressurgir algumas vezes logo depois. Mais tarde, são os homens de mais de quarenta anos que frequentemente são tomados por esta paixão. Enfim, uma relação com a conjuntura sexual é visível por toda a parte; a coleção aparece como uma compensação poderosa por ocasião das fases críticas da evolução sexual. (...) A conduta de colecionamento não equivale a uma prática sexual, não visa a uma satisfação pulsional (como o fetichismo), contudo pode chegar a uma satisfação reacional igualmente intensa. (BAUDRILLARD, 1973, p.95 e 96)

O colecionismo é passível de inúmeras interpretações teóricas, seja ela de origem antropológica, histórica ou mesmo psicanalítica. De certo modo, colecionar objetos é antes de

¹⁹ MENSCH, 2011, p.20

mais nada, um desejo que, posteriormente se torna uma paixão como bem é ressaltada por inúmeros colecionadores (BURKE, 2010).

Paixão, desejo e posse são as palavras chaves que definem um colecionador. Um negociador nato, o colecionador é, também, um estrategista porque está em constante negociação. Colecionar é estar constantemente num mundo de ordenação e classificação, sem que um se sobreponha ao outro e vice-versa. Todo colecionador idealiza o seu “museu imaginário”, como já havia sugerido André Malraux (1942).

Na história da filosofia, a noção de desejo passou por diferentes interpretações. Platão fala do desejo como uma falta. É a dor da incompletude. Sócrates afirmava que o ser humano só era capaz de desejar o que não tinha. Para ele o desejo está relacionado a nostalgia. Já Nietzsche esquece a falta e a incompletude e dá ao desejo um lugar de potência. No campo da psicanálise, o desejo se transforma numa poderosa chave analítica para compreensão do eu. Em Deleuze o desejo afirma-se e se dá, transborda e amplia. Para ele, assim como Nietzsche o desejo não é a falta, mas sim produção. E quando produz, o faz no campo real e não ideacional. Sua matéria-prima e seu resultado final é sempre a existência. Por isso todo desejo é revolucionário, porque investe no real, o rearranja, desestrutura. (cf. TRINDADE, 2013)

A história da arte nos mostra também que as obras de arte dos antigos reis e imperadores legitimavam o poder e o seu prestígio. Neste caso, colecionar sempre esteve associado à distinção social, da qual se refere Pierre Bourdieu (2015). A dialética entre desejo, posse, paixão e distinção está intimamente ligado ao contexto aqui estudado.

Para Ricardo Brennand as obras o possuem, mas por outro lado, o desejo de possuí-las é uma condição *sine qua non* para ele como colecionador. Assim, se estabelece uma relação íntima entre o colecionador e o objeto possuído. Uma relação íntima entre o desejo que se completa com a posse dos objetos, como bem sugere uma de suas falas:

Sou um obstinado. Quando vejo uma peça que me atrai eu vou em busca dela mesmo que não esteja à venda. Eu não desisto e insisto até consegui-la. Sou fascinado por armas brancas. Fui garimpando ao longo da minha vida centenas de armas, espadas, facas, adagas. As armas me fascinam. Comecei com canivetes e depois uma mistura de tudo que tinha haver com o período medieval. Minha paixão sempre foi colecionar armas brancas, mobiliários antigos, baús... E as pessoas começam a saber o seu gosto. Os antiquários, sobretudo. E você começa a entrar num caminho sem volta. Mas, nas minhas viagens, minhas buscas eram principalmente nas feiras e mercados de antiguidades. A sensação de encontrar uma espada exuberante, uma adaga que tenha

uma história. Isso me atrai. A peça em si ou a maneira como alguém me vende também me influencia²⁰.

Para Walter Benjamin (1987) um colecionador autêntico é aquele em que a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro do colecionador; ele é quem está vivo dentro das coisas. Para ele, mesmo em hábitos aparentemente inócuos como colecionar livros infantis, há algo para se esconder e racionalizar. Poucos são sinceros ao responder à pergunta, por que você coleciona serem capaz de afirmar: por solidão, amargura, compulsão – muitas vezes esse é o lado noturno de muitos colecionadores cultos e bem-sucedidos. Toda paixão revela de vez em quando os seus traços demoníacos”. Sobre o assunto Mário Hélio²¹ complementa:

Se existe em toda paixão algo de demoníaco, haverá também de caos. Sendo a paixão do colecionador afinada com o território da lembrança, partiria do entendimento desta relação, entre ordem e caos, o primeiro passo para se entender o seu mundo particular, pois é de um mundo ordenado que tratam quase todas as coleções. Ou, como diz melhor Benjamin: “o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem”. Se a palavra-chave do colecionador é “posse” – os seus equivalentes, “propriedade”, “ter”, “reter” – uma outra seria a tensão dialética entre ordem e desordem²².

Ordem e desordem são palavras que caminham lado a lado na vida de um colecionador. No Instituto RB, por exemplo, quantos museólogos não questionam o caos em função da desordem das suas expografias montadas pelo colecionador? Mas o museu concebido por um colecionador deve ou não refletir essa dialética “ordem e desordem”, esse caos presente no imaginário do seu colecionador? Afinal, se o museu de um colecionador não pode exprimir a mentalidade do seu criador, este seria qualquer museu e não um museu de um colecionador.

No caso da Coleção Ricardo Brennand, a constituição do acervo é formada por dois momentos distintos: um, antes da construção do Museu de Armas, cujas obras são na sua maioria de armas brancas, esculturas e quadros de pinturas orientalistas. E outro momento, posterior a fundação do Instituto Ricardo Brennand, cujas aquisições foram voltadas para o Brasil-Holandês, pintores viajantes do século XIX e artistas pernambucanos.

Para uma de suas filhas, a atual presidente do Conselho do Instituto Ricardo Brennand, Lourdes Brennand, a formação acadêmica de Engenharia contribuiu de forma decisiva para a formação de sensibilidade e gosto de Ricardo Brennand. Foi a partir de uma lógica instrumental e racional que ele foi construindo o seu sistema classificatório no ato da coleta e na formação

²⁰ Entrevista com o colecionador RB.

²¹ Jornalista e editor.

²² Revista Continente Multicultural 021 – Sob o Olhar Holandês, 2002, p. 31

da coleção: “Ele consegue imaginar mentalmente a obra no museu. Tem uma portada na entrada da pinacoteca que ele comprou sabendo exatamente onde queria colocá-la. Quando essa portada chegou... o encaixe foi perfeito. Quase não fizemos ajustes”, afirma. Sobre o assunto Leonardo Dantas, consultor de Ricardo Brennand complementa:

Após o a criação do Instituto, Ricardo Brennand passa a comprar algumas obras que se encaixavam no museu. Um bom exemplo disso é a portada que fica dentro do Museu de Armas. É uma portada de uma lareira que pertenceu a um palácio em Buenos Aires. Esse palácio ia ser demolido para construir um edifício moderno. Daí, havia um antiquário chamado Eduardo Cohen que levou Ricardo Brennand no local e, ao ver a peça, Ricardo Brennand lembrou que caberia na parede que divide os dois primeiros salões do Museu de Armas. Essa é uma das características de Ricardo Brennand: ele tem uma memória espacial invejável. Ele comprou essa portada toda em bronze, que chega a lembrar a porta do inferno de Rodin. Ele cria então dois monogramas nas extremidades e um suporte em pedra calcária à base e com isso ele adapta aquela portada que ele tinha adquirido na Argentina, ao seu castelo São João e assim ele vai montando esse quebra-cabeça de peças e objetos²³.

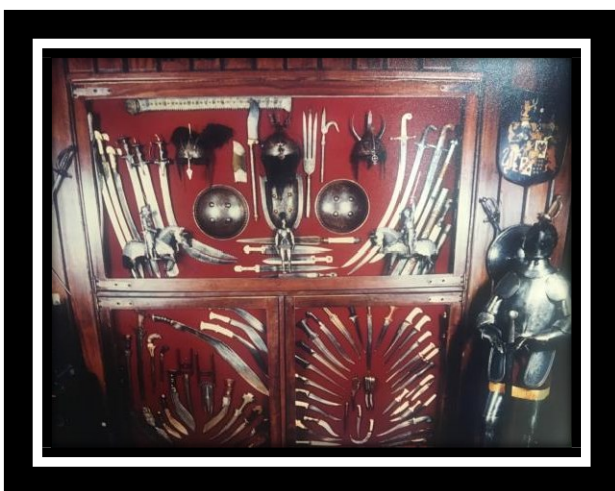


Figura 10 - Lareira proveniente de um palácio da Argentina, adaptado pelo colecionador para ornamentar a passagem entre duas salas do Museu de Armas. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Apesar de ganhar o seu primeiro canivete por volta de seus treze anos, e desse objeto ter sido uma espécie de “mito fundador” da sua coleção (COSH, 2012), Ricardo Brennand afirma que o gosto, o sentimento pela arte e o início da coleção, teria surgido aos 20 anos,

²³ Leonardo Dantas, consultor de RB em entrevista exclusiva para esta dissertação.

quando deu início a uma série de viagens para a Europa em busca de maquinários modernos para as fábricas. A sua coleção foi começando de forma discreta. A cada viagem, nas horas livres, costumava frequentar feiras de antiguidades, em busca de objetos de arte, sendo atraído, contudo, por objetos bélicos. “Tudo o que eu comprava era para o meu deleite pessoal”. Como já apontamos anteriormente esse é núcleo de formação inicial da coleção, no qual tudo que ele adquiria era ainda guardado em sua residência. Ele afirma que não se considerava um colecionador e nem tinha ideia de que um dia iria construir um museu para abrigar a sua coleção nesse período.



Figuras 11 - Peças da coleção Ricardo Brennand, quando ainda estavam na sua residência. (Foto: Acervo da família)



Essa primeira fase da coleção era composta basicamente de armas brancas, a exemplo de canivetes, facas, adagas, espadas e de armas de fogo, como os rifles, pistolas e espingardas.

Dentre os principais antiquários que venderam para Ricardo Brennand, neste período, destacam-se Peter Finer e Samuel Setian.

Peter Finer, é um dos maiores antiquários da Inglaterra. É especializado em vender sobretudo armas antigas e armaduras. Atua desde 1967 constituindo coleções privadas além de vender para grandes museus, a exemplo do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque e The Royal Armouries do Reino Unido. Segundo os registros em inventário do Departamento de Museologia do Instituto Ricardo Brennand, 335 peças, dentre elas armaduras, facas, espadas, etc., foram registradas como sendo vendidas por Peter Finer.

Samuel Setian, antiquário e colecionador argentino, também é especializado em armas brancas e foi responsável pela venda de sua coleção particular, compostas pelas facas de exibição da cutelaria *Rodgers & Sons*, adquiridas por Ricardo Brennand em 1987, com um total de 250 objetos bélicos. Dar-se o nome de facas de exibição às primeiras facas de uma série que estariam por serem fabricadas cujo objetivo era atestar a qualidade técnica do material. Não eram fabricadas para serem vendidas, mas sim para presentear membros da realeza e exibidas em eventos dos palácios.

No livro *Facas de Exibição Joseph Rodgers & Sons Coleção Samuel Setian*, editado em 1999, faz referência ao histórico de proprietários desta coleção:

Antes do fim definitivo da empresa, algumas das peças de exibição pertencentes a herdeiros da família *Rodgers*, já vinham sendo leiloadas. Em 1969, em um leilão da *Sotheby's* certa quantidade dessas peças foi adquirida pelo colecionador norte-americano Willian Williamson. Parte dessas facas foi comprada, já na Califórnia, entre 1973 e 1975, por Jerry Berger que, por sua vez, as vendeu para outro colecionador norte-americano de facas, James Parker. Em 1989, [...] a coleção foi negociada com o colecionador argentino Samuel Setian. (SETIAN, 1999, p. 12)



Figura 12 -
Coleção de Facas de Exibição
que pertenceram ao colecionador
Samuel Setian. (Foto: Acervo do
Instituto RB)

Segundo Peter Finer, muitas das espadas e objetos bélicos de relevância adquiridos por Ricardo Brennand tinham como característica preponderante o fato de serem peças bastante decoradas e, sobretudo, àquelas “de exibição” ou “para apresentações”, sendo as de maior preferência do colecionador Ricardo Brennand.

A técnica e os símbolos de distinção presentes na espada ou arma branca (peças que tinham algum *status* por terem pertencido à algum proprietário de distinta classe social, como a emblemática espada do Rei Faruk) eram também o que aguçavam o olhar de Ricardo Brennand.



Figura 13 - Facas de exibição. (Foto: Acervo do Instituto RB)

De uma maneira geral, a partir dos dados obtidos do inventário das obras no sistema de catalogação do museu, o que podemos identificar é que, das quase 3 mil armas brancas catalogadas, predominam as adagas, facas, espadas, canivetes, machados, lanças, espingardas e pistolas, provenientes da Europa (França, Alemanha, Itália, Inglaterra e Escócia), seguidos da Índia, Japão e Brasil. (PAIVA, 2017)

Segundo o consultor de Ricardo Brennand, o jornalista Leonardo Dantas, Ricardo Brennand também adquiriu, entre os anos de 1952 e 1958 um conjunto de cavaleiros e cavalos, contendo armaduras dos séculos XV e XVI:

Ainda em 1952 Ricardo Brennand adquiriu, e só chegaram ao Brasil em 1958 esse conjunto de cavalo e cavaleiro com armaduras [...] que ele adquiriu de um colecionador na Europa e veio junto com ele uma singular armadura para cachorro. É a única que

nós conhecemos e é raríssima no mundo. Sendo assim, ele forma esse conjunto de cavaleiros, cavalos e armaduras de aço. Depois disso ele adquire 47 outras armaduras. Tanto é que a sua coleção, hoje, passados mais de 50 anos de colecionismo, cerca de 50 armaduras em tamanho natural.



Figura 14 - Conjunto de Cavalos e Cavaleiros. Museu de Armas Castelo São João.
(Foto: Acervo do Instituto RB).

Outra paixão de Ricardo Brennand são as miniaturas de armaduras. Existem conjuntos de miniaturas de armaduras espalhas pelos dois prédios do Instituto RB: no museu de armas e na pinacoteca. Chamo a atenção para um conjunto de miniaturas da *E. Granger*, conhecida pelos funcionários do Instituto como “miniaturas de Granger”, também adquiridas através de Peter Finer. Granger era uma fábrica francesa, instalada em Paris, que ficou conhecida por participar de duas renomadas exposições, com a suas miniaturas. (FINER, 2008, p. 193)

Um outro momento, de aquisição de obras de arte do colecionador Ricardo Brennand, ainda antes da construção do Museu de Armas diz respeito a uma série de esculturas que apresentam uma certa linearidade em suas características: nus femininos, em mármore branco e que remontam à mitologia grega. Podemos destacar, entre os principais artistas, os escultores italianos Vittorio Caradossi, Giuseppi Gambogi, Giovanni Maria Benzoni e o escultor francês,

Henri Louis Levasseur. Neste período Ricardo Brennand adquire muitas esculturas neoclássicas, na sua maioria cópias de consagradas obras a exemplo das “Três Graças”. Mais uma vez o que podemos verificar é a predominância do gosto por figuras decorativas.

Posteriormente, Ricardo Brennand passa a adquirir quadros de pinturas orientalistas. O primeiro quadro que ele comprou foi o *Comércio de Escravas Brancas*, do pintor italiano Domenico Russo, proveniente de uma coleção particular. Predomina, nele, o gosto por pinturas que aparecem o nu feminino e temas relacionados ao oriente: sultões, odaliscas e haréns. Mais uma vez, o que predomina em Ricardo Brennand são as obras (tanto no caso das esculturas quanto das pinturas) de artistas que agradavam à velha burguesia do século XIX. Coincidência? De qualquer maneira, elementos de distinção voltam sempre à tona.

Tal aspecto confesso do seu gosto, nos ajuda a entender uma parte das suas escolhas, tanto em relação às esculturas, quanto às pinturas. São obras de representação realista e ao mesmo tempo fantasiosas, alegóricas e/ou exóticas, de execução primorosa e com composições complexas, cuja maestria o método acadêmico de ensino auxiliava a conquistar e que agradava tanto o gosto burguês oitocentista, que se comprazia em vê-las nos Salões. E reforça a nossa hipótese do elemento oitocentista, aqui expresso na pintura e na escultura acadêmicas, para entender objetos tão diversos, que conversam dentro do Castelo de São João. (PAIVA, 2017, p. 188)

O colecionismo de Ricardo Brennand, como dito anteriormente, divide-se em duas fases: uma, antes da criação do Instituto e outra, depois do Instituto. Na segunda fase, destacam-se aquisições de obras para a formação de quatro importantes coleções. São elas: Frans Post; Pintores Viajantes do Século XIX; Arte Sacra e Artistas Pernambucanos.



Figura 15 - Frans Post - Fort Frederik Hendrik - Óleo sobre Tela – 1644
(Foto: Acervo do Instituto RB)

A coleção do Brasil Holandês teve como principais intermediadores os antiquários / marchands Mário Fonseca e Pedro Correa do Lago. Em 1999, Ricardo Brennand arremata num leilão da Sotheby's o maior destaque do acervo do Brasil-Holandês, o quadro *Fort Frederik Hendrik*, considerada uma das primeiras paisagens do Recife e do Brasil.

Sempre comprei os Frans Post através de antiquários e de duas grandes firmas que existem na Europa que é a Christie's e a Sotheby's. São dois renomadíssimos negociantes de quadros de antiguidades. Muitos deles tive o intermédio de um antiquário do Rio de Janeiro, Mário Fonseca e de Pedro Correa do Lago. O Fort Frederik eu comprei em Nova Iorque. [...] Os dois últimos que eu comprei foram os que pertenceram a família, dona da Casa Comercial C&A. Essa família, na Holanda, colecionava e não queria vender esses dois quadros, mas eu tanto insisti que eles terminaram cedendo e me venderam. São os dois, para mim, mais bonitos que se tem aqui²⁴.

Obstinação é a palavra que melhor define um colecionador. Freud já dizia que “as ideias delirantes se situam ao lado das ideias obsessivas como distúrbios puramente intelectuais”. O processo de aquisição da coleção do *Oitocentos Brasileiro* por Ricardo Brennand demonstra até onde vai o limite de uma obsessão. Para adquirir outros dois Frans Post, pertencentes à coleção da Cultura Inglesa, Ricardo Brennand comprou um conjunto de 99 pinturas, dos

²⁴ Entrevista com o colecionador RB.

pintores viajantes do século XIX, adquirindo um acervo dos mais representativos da iconografia brasileira do século XIX. Sobre o assunto ele afirma:

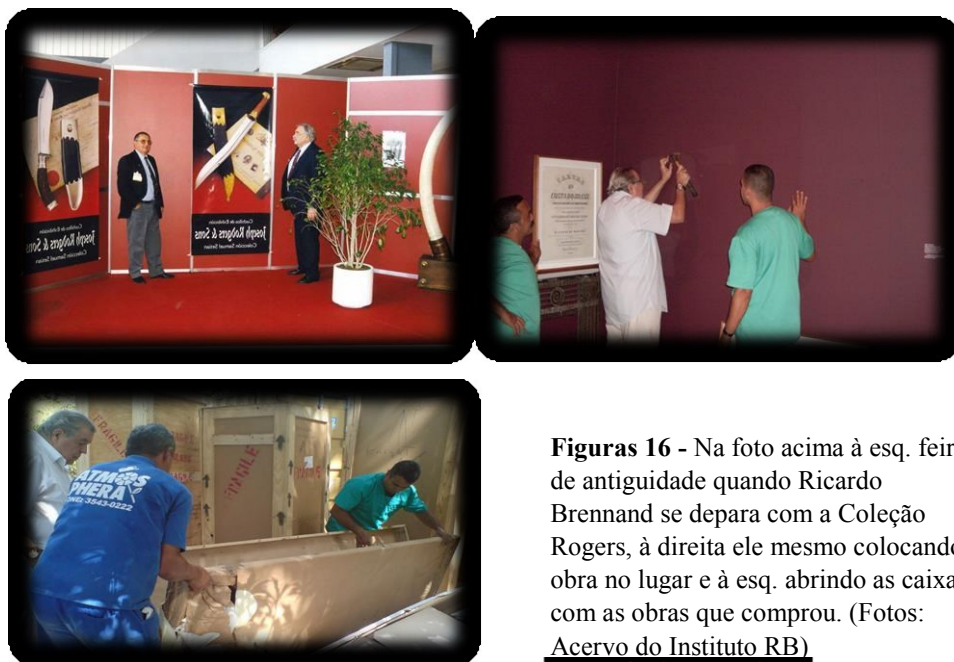
Eu me interessei em comprar dois Frans Post que pertenciam à Cultura Inglesa. Na negociação eles quiseram me empurrar uma coleção inteira de quadros. Mas era uma belíssima coleção. Tinha um Debret, Benedito Calixto, Facchinetti e outros tantos artistas de paisagens do Brasil. Mas, o que eu queria mesmo eram os dois Frans Post e eles estão aqui. Sou um obstinado, filha²⁵!

Concomitantemente à aquisição das coleções de Frans Post e do Oitocentos Brasileiro, Ricardo Brennand adquiria obras sacras. Para essas obras ele reservou um espaço no *foyer* da Pinacoteca do Instituto para abrigá-las. Por último, ele passa a comprar obras de artistas pernambucanos, a exemplo de Reynaldo Fonseca, José Cláudio, Mário Nunes, entre outros. Outra aquisição de grande relevância para Ricardo Brennand foi a aquisição de dois Canalletos, tidos como os únicos em exibição no Brasil. Embora, Paulo de Freitas Costa, no seu livro *Sinfonia dos Objetos* cita que a coleção da família Matarazzo foi dispersa e permanecem poucos registros de suas peças, mas que sabe-se que continha telas importantes de Guardi e Canaletto. (COSTA, 2007, p. 98)

De acordo com Sônia Ribeiro, secretária de Ricardo Brennand, há 40 anos, todo o processo de compra de obra de arte para a coleção RB é feito diretamente por Ricardo Brennand:

Hoje, posso dizer que o Instituto Ricardo Brennand é o resultado do olhar de um só homem. Tudo o que nele há, desde a edificação, passando pela obra de arte e sua colocação no espaço para exposição, é resultado da decisão de construção, compra e ambientação de uma só pessoa. Quando as compras são realizadas fora do país. Sempre ao voltar de viagem, Dr. Ricardo me traz, um mundo de papéis, cartões, ilustrações, rascunhos com todo o acerto e descrição das peças e da compra, nome, endereço e vários outros dados que identifiquem o vendedor. Montamos então o mapa de suas compras. Num segundo momento, juntamente com o despachante aduaneiro, fazemos a *Commercial Invoice* dentro da legislação específica, classificando cada objeto quanto ao ano ou século e local de fabricação, material, dimensões, valores e meio de transporte a ser utilizado, dando-lhes o código aduaneiro e descrevendo tanto em inglês como em português, todas as informações. Esta C.I. como é conhecida, é enviada para o vendedor para a colocação do tipo e material usado nas embalagens e a pesagem com o respectivo peso líquido (sem embalagem) e bruto, (após embalagem) de cada peça. Esta informação irá compor o *Packing List* que é anexado e faz parte integrante da C.I. Fazemos a carta de câmbio e negociamos o transporte que, se marítimo, é feito através de *containers* de 20 ou 40 pés a depender da quantidade e volume dos objetos, sempre tentando agrupar o maior número possível de objetos. Há um recolhimento inicial de impostos que se conclui quando o material chega a Suape e após análise das peças e da documentação pelos fiscais da Aduana, é emitida a D.I (Doc de Importação) e somos avisados para concluirmos o processo de importação. Só então a peça é liberada e transportada até o Instituto. (RIBEIRO, Sônia. 2017. Em entrevista concedida para esta dissertação)

²⁵ Entrevista com o colecionador RB.



Figuras 16 - Na foto acima à esq. feira de antiguidade quando Ricardo Brennand se depara com a Coleção Rogers, à direita ele mesmo colocando a obra no lugar e à esq. abrindo as caixas com as obras que comprou. (Fotos: Acervo do Instituto RB)

De acordo com Sônia Ribeiro, após cada compra, Ricardo Brennand pergunta diariamente “em que pé” está a importação, tamanho a vontade dele de saber se a obra chegou e se ele já poderá aloca-la dentro da galeria de exposição.

Há casos também de alguma obra ficar em sua memória e só depois de estar no Brasil, ele se decidir por compra-la. É mantido contato, o negócio fechado e a obra acrescida a C.I. Procedimento muito próximo a esse também é realizado pelas lojas de leilão. Os principais antiquários que ele mantém relações, que eu me lembre são: na Argentina, Armeria La Veneziana, Eduardo Cohen, e Samuel Setian. Na Alemanha, Bernheimer Fine Old Master. Na Espanha, Antiguidades Linares. Nos Estados Unidos, Daniels & Daniels Antiques e Opera Gallery. Na França, Jean Marc Larouche, Le Louvre des Antiquaires e Pierre Reverdy Coutelierd D’Arts. Na Inglaterra: Peter Finer The Old Rectory. No Brasil, Cristiane e Itamar Musse, Dagmar Saboya Antquário, Mário Fonseca Antiguidades e Maurício Pontual Galleria de Arte. (RIBEIRO, Sônia. 2017. Em entrevista concedida para esta dissertação)

Ricardo Brennand foi um empreendedor à frente do seu tempo, tanto no que se refere ao capital financeiro quanto ao cultural. Como bem diz Ernando Gomes, encarregado de sua Oficina, que trabalha com ele há mais de 30 anos:

Nada é impossível para Doutor Ricardo. Ele é o homem das coisas impossíveis. Ele transforma o impossível no possível porque ele é obstinado. Quando quer uma coisa não descansa. O não é sim. Ele não é só um empresário, muito menos só um

coleccionador... ele é um empresário operário e um coleccionador que colocou Pernambuco na rota de exposições nunca antes vistas. Ricardo Brennand é um visionário que atua à frente do seu tempo.

3 A COLEÇÃO



Figuras 17 - Coleção Ricardo Brennand
(Fotos: Acervo Instituto RB)

3.1 CARTOGRAFIA DO GOSTO

Meu critério é o gosto. Se eu gosto eu compro...

Ricardo Brennand

Os objetos materiais podem ser pensados como um sistema complexo de comunicação, um conjunto de meios simbólicos, que também representam *status* e determinam uma posição na sociedade. Partindo desta perspectiva, por que alguém coleciona? O que de fato o colecionador quer exibir? Como foi o processo de formação do olhar e do gosto em Ricardo Brennand? Qual a lógica do colecionador no processo de exibição de suas coleções?

A literatura sócio, antropológica e etnográfica nos mostra que são precisamente esses sistemas de categorias culturais que fazem a mediação e, mais que isso, organizam e constituem os dois termos polares dos sistemas de categorias e de classificação, e quem sem esses sistemas os objetos materiais (assim como seus usuários) não ganham existência significativa.²⁶

Neste sentido, refazer o percurso da coleção reunida por Ricardo Brennand é de fundamental importância para compreender as narrativas das obras no espaço expositivo do Instituto RB. Um primeiro olhar, entretanto, sobre o acervo nos faz perceber a sua complexidade, com mais de 10 mil obras espalhadas em três prédios, sem fazer referência ao seu acervo bibliográfico que já supera mais de 40 mil títulos.

Ao investigar a Coleção, percebemos a ausência de um critério específico que imponha uma determinante no processo de aquisição dessas obras pelo colecionador. A bem da verdade o critério até existe: é o gosto, como citado por Ricardo Brennand “Meu critério é o gosto. Se eu gosto, eu compro”! Mas, há de se notar também que existem alguns fatores que foram conduzindo o olhar do colecionador por diferentes momentos de compras de obras de arte para compor a sua coleção. Propomos, desta maneira, algumas fases de aquisição de obras por parte do colecionador, a partir de alguns agrupamentos que talvez nos facilite na condução do nosso olhar de uma maneira mais racional, dentro de uma lógica temporal que modifica o olhar de

²⁶ Cf. Durkheim e Mauss (1969); Mauss (2003)

Ricardo Brennand ao longo dos anos. São dois grandes núcleos, que fazem referência às compras antes e depois da construção do Instituto RB:

NÚCLEO I – Antes da construção do Instituto Ricardo Brennand:

- ✓ A primeira fase: período de aquisição das armas brancas. A origem de tudo. Vai da sua infância até os dias atuais;
- ✓ A segunda fase: no qual o colecionador adquire as pinturas orientalistas e as esculturas neoclássicas: os nus femininos. É um período que compreende o final da década de 80 e a década de 90.

NÚCLEO II – Após a construção do Instituto Ricardo Brennand:

- ✓ A terceira fase: correspondente ao acervo de Frans Post e a coleção do Brasil-Holandês, adquiridos no final da década de 90 e, sobretudo, nos anos 2000 e 2001;
- ✓ A quarta fase: correspondente ao Oitocentos Brasileiro, em 2001;
- ✓ A quinta fase, remetendo ao barroco brasileiro: arte sacra, 2002-2008;
- ✓ A sexta e última fase que compreende os artistas pernambucanos, 2010.

Fazer a cartografia do gosto de Ricardo Brennand requer ir além do que pode ser visto em seu acervo musealizado. É preciso esmiuçar o imaginário do colecionador. O inventário das peças catalogadas no museu nos ajudam a compreender, até certo ponto, a partir da documentação museológica e de pesquisa, como essas peças foram adquiridas, deixando de ser um mero devir caseiro para transformar-se em coleções na perspectiva de um museu²⁷, mesmo em se tratando de um museu que atue às margens dos parâmetros museológicos. Foi somente após adentrar neste inventário que pude perceber esses agrupamentos ou eixos que se caracterizam como diferentes fases do gosto ou motivações do colecionador.

O acervo musealizado do Instituto Ricardo Brennand, atualmente, compreende algo em torno de 12 mil obras, das quais 6.799 indexados no sistema Sophia acervo. Já o acervo

²⁷ Vou tomar por referência o termo utilizado por Desvallées, no qual “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração. (DESVALLÉS, André e MAIRESSE, François. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Armand Coli, 2013, p. 64).

bibliográfico tem 43.750 itens, entre livros e periódicos indexados no sistema sophia biblioteca; A dinamicidade da coleção, mostra a primeira mão, a compulsão do colecionador. Como foi referido anteriormente, a obra emblemática que dá início a coleção é um canivete que ele ganhou do tio Ricardo aos 13 anos. Na adolescência ele foi encorajado pelo pai e pelo tio a continuar a sua coleção de canivetes. Cada um desses objetos que foram musealizados, adquiriram histórias conforme a imaginação do colecionador.

No caso de Ricardo Brennand, existem um conjunto de fatores que são determinantes, e que condizem com o que Bourdieu (2011) chama de formação de *habitus*, para a sua prática colecionista: a influência do tio Ricardo, a educação rígida, a obrigatoriedade de servir ao exército (a influência militar), as viagens, o papel social que ele ocupa na elite pernambucana, entre outros.

Os “sujeitos” são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um *senso prático*, de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e resposta adequada. O *habitus* é essa espécie de senso prático do que se deve fazer em dada situação. (BOURDIEU, 2011, p. 42)

A idiosincrasia de um gosto pode dar lugar a uma coleção que se transforma em um projeto de vida, tamanha é a obsessão do colecionador. E assim se sucedeu com Ricardo Brennand. De acordo com a sua narrativa biográfica, foi um canivete, presenteado pelo tio Ricardo, que deu início a uma coleção de armaria, cavaleiros, espadas. Tudo isso, reflexo de uma paixão que de maneira ampla, passa a fazer parte de um contexto histórico do estado de Pernambuco. O que poderia ter sido um simples brinquedo para qualquer outro menino de 13 anos, é a chave de partida para uma das maiores coleções de armas brancas do mundo. .

Conforme sugere Pierre Bourdieu (2015), o gosto (ou seja, as preferências manifestadas pelos indivíduos) são a afirmação prática de uma diferença inevitável”: “Em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou intolerância visceral [...] aos outros gostos, aos gostos dos outros” (BOURDIEU, 2015, pagina 56).

Para Bourdieu (2015), os agentes sociais tanto se aproximam como se afastam entre si por meio do que ele denomina disposições, ou seja, um conjunto de regras (quase sempre inconscientes) que definem todo tipo de gosto e comportamento, assim como sua visão de mundo. São estas disposições que guiam o indivíduo, orientando suas escolhas no campo estético e forma de estar no mundo. Mas tais disposições são tão arraigadas em nosso corpo que

se apresentam como uma segunda natureza e os indivíduos não percebem que essas disposições são de ordem cultural.

Portanto, não há nada que distinga tão rigorosamente as diferentes classes quanto à disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo das obras legítimas, a aptidão para adotar um ponto de vista propriamente estético a respeito de objetos já constituídos esteticamente – portanto, designados para a admiração daqueles que aprenderam a reconhecer os signos do admirável – e, o que é ainda mais raro, a capacidade para constituir esteticamente objetos quaisquer ou, até mesmo, “vulgares” (por terem sido apropriados, esteticamente ou não, pelo “vulgar”) ou aplicar princípios de uma estética “pura” nas escolhas mais comuns da existência comum, por exemplo, em matéria de cardápio, vestuário ou decoração da casa. (BOURDIEU, 2004, p.42)

Ao reunir objetos valiosos, as coleções conferem prestígio e poder ao seu colecionador no meio social e há mesmo casos de acervos que são criados tendo em vista um mercado capaz de proporcionar transações lucrativas. Existem inúmeros colecionadores, sobretudo de arte contemporânea que tem no colecionismo uma espécie de “*modos operandis*” de se fazer dinheiro, o que, sem dúvida, não é o caso do colecionador Ricardo Brennand. Nele, a paixão é a mola propulsora que dá sentido à sua existência. Os objetos coletados tornam a coleção um espelho do colecionador Ricardo Brennand, um reflexo de sua própria imagem.

As coleções são muitas vezes comparadas a um espelho, capaz de refletir, em suas múltiplas partes, a figura do colecionador e seu momento histórico. Reflexo ou especular são termos comumente encontrados nas descrições de coleções. Se pensarmos nas coleções como um processo criativo, empreendido deliberadamente, veremos que essa analogia é falha ao pressupor uma atitude passiva do colecionador. Uma coleção é, antes de mais nada, uma construção criada pelo próprio colecionador a partir de suas escolhas, mesmo que sejam, em parte, escolhas inconscientes. (COSTA, 2007, p.24)

Segundo Bourdieu (2015), o gosto – ou o senso estético – é um dos responsáveis pela distinção das classes no espaço social. Desse modo, a disposição estética, por meio da expressão distintiva, une e separa as pessoas em grupos sociais. Une as pessoas em relação a condicionamentos de uma classe particular por condições de existência. E separa, distinguindo-se de todos os outros que não compartilham as mesmas condições, uma vez que o gosto é o princípio de tudo que se tem, que se é, tanto para classificar como para ser classificado (BOURDIEU, 2004).

Pertencente a uma família tradicional, oriunda das velhas elites açucareiras, Ricardo Brennand obteve uma educação formal, ainda na casa dos pais, sendo iniciado por uma

preceptora alemã. Foram esses primeiros contatos que lhe motivaram a curiosidade pela história e civilização europeia, especialmente através das histórias medievais que provavelmente ativaram o seu imaginário pelos castelos, cavaleiros medievais, espadas, entre outros.

Como recorda Ricardo Brennand, os homens da família tiveram, sem exceção, que servir ao exército, uma tradição que se perpetua até os dias de hoje. Ao que tudo indica, uma tradição adotada pela família e que correspondia aos moldes da aristocracia inglesa. A disciplina militar é apreendida e perpetuada entre os homens da família, de geração em geração. O desejo de possuir objetos de origem bélica é validado em Ricardo Brennand por essa influência militar, onipresente em sua identidade.

Somente uma análise detalhada sobre o histórico da aquisição da coleção, comparado aos eventos pessoais e históricos pode nos trazer alguma luz sobre as suas motivações e escolhas, em seus aspectos individuais e sociais. Uma coleção sempre aborda temas da identidade do colecionador, do seu passado, dos seus anseios, da imagem que deseja construir.²⁸ (COSTA, 2007, p. 89)

A partir dessa perspectiva de entendimento, poder-se-ia supor que o gosto e interesses estéticos de Ricardo Brennand, de certo modo, refletem valores ligados à sua posição social, de classe e de família, influenciados por motivos ora militar, ora por uma questão nacionalista (de trazer para Pernambuco a sua história), ora por *status* por representar uma relação de distinção agregando capital cultural ao econômico, ora por aspectos afetivos ou psicológicos relativos à perda do filho Antônio ou ainda pelas aspirações estéticas naturais de todo colecionador. O próprio partido arquitetônico de construção do complexo museal, revela os valores estéticos por ele introduzidos, calcados em temporalidades e tradições históricas do passado.

Desse modo, o gosto “puro” que advém da estética dominante se opõe ao gosto “bárbaro” que é nutrido pela estética popular, devido ao campo da experiência. Isso porque, a estética popular pressupõe preceitos não aceitáveis pela estética dominante como: a participação individual do espectador, a apreensão confusa ao que se refere às formas nas obras de arte, aquisição de satisfações diretas e imediatas, ingenuidade dos espectadores (identificação com personagens, seus sofrimentos e alegrias etc), o reconhecimento apenas da representação realista e submissa dos objetos por sua beleza ou importância.

A disposição estética leva em consideração apenas o modo de representação, o estilo percebido e apreciado pela comparação a outros estilos. (BOURDIEU 2004, p.54). Portanto, há normas de produção dentro da classe estética dominante que segue referências estéticas de

²⁸ Paulo de Freitas Costa ao se referir à constituição da coleção de Ema Gordon Klabin.

outras produções já feitas durante outros períodos históricos, principalmente no que tange às formas das obras de arte. Os próprios artistas, que são submetidos quanto a escolha dos objetos criam maneiras de adquirir certo diferencial quanto à forma, cor ou perspectiva, mas sempre dentro de um certo padrão exigido no interior do campo artístico. Assim também acontece com os colecionadores. Dessa forma é factível pressupor que as qualidades reconhecidas dentro da estética dominante são produtos de um sistema de classificação dentro do próprio campo.

Nesse sentido, somente os membros da classe dominante ou aqueles detentores de um capital intelectual ou cultural são capazes de identificar o objeto representado e de ter autonomia no julgamento do objeto sobre a forma em relação ao seu conteúdo. (BOURDIEU 2004).



Figura 18 - Cenário de castelo medieval escolhido por Ricardo Brennand para abrigar a sua coleção. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Por que um castelo? Certamente, essa disposição de gosto foi apreendida desde cedo, através das leituras juvenis de histórias medievais, mas sobretudo, fruto das suas viagens pela velha França, Inglaterra e Alemanha além do interesse de reivindicar a descendência familiar de origem inglesa. Muito se comentou na imprensa e outros meios digitais da suposta excentricidade do colecionador Ricardo Brennand ao construir um castelo, de inspiração medieval, em plena zona da mata tropical pernambucana. Para alguns, eram as incongruências estéticas do tipo de escolha arquitetônica que não se justificava apenas pelo pastiche da construção nos moldes de um parque temático, mas, sobretudo, pela temporalidade histórica que não se coadunava com a história brasileira, já que o país não havia conhecido o medievo nem tampouco incorporado à sua civilização algo parecido.

Mas, certamente, segundo o colecionador Ricardo Brennand, a arquitetura e o imaginário medieval dos castelos era a melhor expressão para acolher seu sonho, ambicionado e concretizado desde sua juventude. A prova mais evidente é a sua coleção. Esta é o resultado de uma história europeia e medieval indissociavelmente ligada à nobreza e à aristocracia. Conforme, já mencionamos, o núcleo principal de sua coleção foi formada pelo acervo das armas, para posteriormente, ser desdobrada e ampliada por outros campos de interesse, seguindo a intuição e deleite estético de seu comprador.

A inclinação estética por objetos oriundos da história europeia e, sobretudo, por aqueles que especialmente marcam o *ethos* da aristocracia europeia, ligadas à cavalaria, batalhas e outros signos distintivos inspiraram o imaginário de Ricardo Brennand, motivando-o desde muito cedo a garimpar tais objetos nas feiras e antiquários europeus.

Outro aspecto importante a ser destacado é o seu interesse por colecionar heráldicas, localizado no museu de armas. Segundo Cornélio Brennand, primo de Ricardo, em seu depoimento no livro *Minhas Memórias (1959 a 1982)*:

Os Brennand nunca tiveram nenhum brasão (o que inicialmente pensava-se ser um brasão dos Brennand ingleses era na realidade dos Brennand irlandeses).... Os Brennand que eu conheço são de origem muito modesta e vieram de cidades rurais do norte da Inglaterra, acima de Manchester, um pouco além da Forest of Bowland (hoje considerado Parque Nacional). (BRENNAND FILHO, 2015, P.216).



Figura 19 - Brasão que Ricardo Brennand mandou confeccionar, alocado no Museu Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Ricardo Brennand mandou confeccionar um brasão para a sua própria família e o replicou em dois lugares de visibilidade no complexo cultural: um estampado na bandeira, localizada no jardim do estacionamento, ao lado das bandeiras de Pernambuco e do Brasil e, o outro, numa flâmula, em local de visibilidade na primeira sala do Museu Castelo São João. Por sua vez colocou em destaque, também, na recepção da Pinacoteca, o brasão da família Sousa Leão, tradicional família de origem açucareira pernambucana, ligada aos antigos engenhos. Tal signo é indicativo de velhas tradições de origem, para que possa ser visualizado como tradição aristocrática da família Brennand.

Vários outros elementos aristocráticos e distintivos também complementam a coleção, sempre referenciados ao passado das grandes civilizações e de seus relatos épicos. Um exemplo desses elementos é o par de Leões que pertenceram ao Palácio Monroe, localizados na portada de entrada do Instituto Ricardo Brennand, adquiridos por Ricardo Brennand de um antiquário.

Sob este aspecto, poder-se-ia pensar que a própria sensibilidade e escolha estética do colecionador reitera uma linha tradicional dos museus históricos, que buscavam preservar e salvaguardar relíquias do passado, tal como ocorreu com a emergência do Louvre, em Paris e do British Museum, em Londres. Foram museus que por sua própria natureza histórica, buscaram legitimar o legado da civilização ocidental europeia, em ambos os casos reforçando sua missão civilizadora perante o resto do mundo.

A respeito da formação da sua coleção, Ricardo Brennand menciona a importância de se preservar a civilização passada como testemunho edificador para os jovens no presente. Este princípio moral sobre o papel propedêutico da história atravessa muitas de suas narrativas quando se refere a formação e sentido de ser colecionador. A sua maior motivação é ver os estudantes, principalmente de escolas públicas visitando o museu.

Ao se referir sobre a preocupação educacional, Ricardo Brennand observa que ao adquirir a coleção de Frans Post, estava também contemplada o seu desejo de trazer a história do Brasil Holandês de volta para Pernambuco.

Sobre o assunto, consideramos oportuno ratificar a questão de noção de identidade e pertencimento que a construção do Instituto RB traz para os moradores do bairro da Várzea, local onde o museu está inserido. A auxiliar da Biblioteca, Norma Ciríaco ao ser entrevistada se emociona ao dizer que Ricardo Brennand colocou o bairro da Várzea (bairro que ela reside) novamente como um lugar de destaque em Pernambuco. “O bairro da Várzea já foi um bairro

importante no período dos holandeses. Doutor Ricardo ao criar o Instituto inseriu o meu bairro de volta no mapa dos grandes lugares do nosso Estado”. O conservador do Museu de Armas, Welmanci Clóvis (Mazinho), também comenta:

A Várzea, que um dia já foi a sede do governo holandês, estava esquecida, mas através de Doutor Ricardo volta a ser um lugar importante. Os holandeses voltam à Pernambuco através de livros, de pinturas e de pessoas que vem para conhecer tudo o que aqui ficou. [...] Isso aqui é um grande legado, uma grande obra e que Pernambuco só tem a agradecer.

Ao voltar a sua atenção a esse período da história do Brasil e conservar em suas coleções valiosos testemunhos da presença holandesa, Ricardo Brennand veio a se inserir numa linhagem de colecionadores que se empenharam em resgatar a história e memória nacional.

A bem da verdade, até 1933 quase ninguém conhecia o trabalho de Frans Post, segundo relatos do ex embaixador e exímio estudioso das pinturas do Brasil-Holandês, Joaquim de Sousa Leão. Ricardo Brennand contribuiu de forma decisiva para transformar as pinturas de Post em testemunho da memória e da identidade brasileira.

Publicado em 1937, pelo governo de Pernambuco, um trabalho pioneiro de Sousa-Leão afirmava serem conhecidos apenas 50 quadros de F Post. Em 1942, 27 deles já estavam no Brasil e, expostos numa exposição na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Somente em 1948, ele publica sua primeira monografia, o que ao lado de outra publicação de Erik Larsen na Europa, daria uma maior notoriedade ao artista. Em 1953, o Mauritshuis, em Haia, promove uma exposição sobre F post denominada Maurício de Nassau, o Brasileiro. Logo, pensou-se em trazer a exposição para o Brasil. Mas, só em 1968 o governo holandês autorizou a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1973, foi realizada outra exposição desta vez no Museu de Arte de São Paulo.

Em 30 anos as obras de Post triplicaram, o que significa dizer que Ricardo Brennand impulsionou o mercado de arte de Frans Post, fazendo com que as suas obras ganhassem valor de mercado por adquirir num intervalo de 5 anos, 20 Frans Post para a sua coleção. “Hoje, temos mais Frans Post aqui no Instituto do que na Holanda inteira. Comprei o meu primeiro na Sotheby’s e depois através de Mario Fonseca e Pedro Correa do Lago”, comenta o colecionador Ricardo Brennand.

Figura 20 - Nota publicada na Revista Veja, 23 de maio de 2001. (Fonte: Revista Veja)



Assim, ele também deseja enfatizar que ao comprar os 20 quadros de Post a Pinacoteca do Instituto, estava também compartilhando e socializando o conhecimento da história de Pernambuco com o público jovem visitante de escolas públicas (e também privadas) do estado.

Cabe ressaltar ainda na esfera do capital financeiro o que predomina é o eu-empresário de Ricardo Brennand. Por outro lado, no campo do colecionismo o que prevalece não é o investimento pautado pelo mercado da arte. Isto quer dizer que o investimento de Ricardo Brennand no campo da arte não é pensado como valor de mercado e sim pautado pelo campo da subjetividade que compreende o valor social e afetivo, como analisaremos a seguir.

3.2 TRANSGREDINDO O SISTEMA?

O sistema de arte compreende um complexo de dinâmicas que se estabelecem entre vários atores sociais e instituições públicas e privadas, cujos principais agentes são: as obras, os artistas, os públicos, os críticos de arte, os museus, as galerias e os colecionadores, que juntos compõem a famosa “cadeia produtiva da arte”.

Na relação entre arte e mercado é importante ressaltar sua associação com todos os valores, quer sejam estéticos, expressivos, históricos, conceituais ou simbólicos. Afinal, o valor é uma construção social produzida num sistema de relações ativado pelos desejos humanos, ou

seja, é uma criação humana mais do que algo inerente à natureza das coisas, como afirmara Svetlana Alpers. (2010)

Ao se falar em arte falamos de igual maneira em compartilhamento de gostos, rituais e realizações, que embora se expressem economicamente, transcendem a própria economia em si.

A compra de um trabalho artístico pode ter uma motivação puramente estética, uma busca de reconhecimento social, uma compulsão colecionista ou mesmo o desejo de um investimento em algo que promete riqueza futura. Mas nada disso tira o valor simbólico das artes e toda a subjetividade que as cercam. (CAMPOS, 2016, p.114)

Mas, uma pergunta sempre vem à tona quando se fala em mercado de arte é: seria a arte, de fato, um bom investimento? Parece que a resposta é sempre dicotômica, porque diferentemente dos mercados tradicionais, como por exemplo o mercado financeiro, que tem regras melhores definidas, o mercado de arte ainda é algo não regulado com transações obscuras, poucos profissionais capacitados e com a maioria dos grandes compradores que ainda preferem o anonimato. A verdade é que uma obra de arte quando bem comprada é de fato um excelente ativo. Fatores como originalidade da obra, histórico do artista e participação em bienais, leilões e presença em galerias incidem diretamente na precificação da obra de arte, mas o mercado é incerto e de fato pode reservar algumas surpresas.

Partindo de tal perspectiva, obras de arte consideradas de valor comercial, ou mais precisamente pertencentes ao que Raymonde Moulin chama de mercado da Arte Classificada²⁹, em princípio, constituiriam a base para que todo sistema de arte pudesse funcionar. Sem a base não existira o sistema, porque os agentes mencionados não poderiam sobreviver no mercado. Neste sentido, vale a pena trazemos alguns exemplos do processo aquisitivo de algumas obras e/ou coleções de maior relevância do acervo Ricardo Brennand, para exemplificar, através de dados etnográficos como se dá a sua relação com os agentes do sistema, e também entender como o colecionador opera concomitantemente, dentro e fora desse sistema produtivo da arte.

Em primeiro lugar, devemos deixar claro que o processo de aquisição de acervo de Ricardo Brennand não está pautado por uma lógica de mercado. Ele não compra por investimento e, mesmo que ele faça parte do *stablishment*, que valoriza o original e autoral como atributo fundamental para o reconhecimento e legitimidade da obra no mercado, Ricardo

²⁹ REFERÊNCIA – Termo utilizado por MOULIN, Raymonde, em O Mercado da Arte, 2007, para definir o universo das obras ditas “classificadas” no mercado da arte, ou seja, de obras antigas ou modernas mas que já entram no patrimônio histórico. A obra é original, singular, única e insubstituível. (MULIN, Raymonde, 2007, O Mercado da Arte p. 13 e 14)

Brennand rompe com tal dogma por frequentemente adquirir em leilões locais, em antiquários e galerias cópias de reconhecidas obras de arte. Ademais investe em autores desconhecidos não necessariamente pelo valor autoral do artista no mercado de arte, mas pela empatia que esses artistas despertam nele.

Aparentemente, o colecionador Ricardo Brennand, embora reconheça a importância de uma obra autoral, não estabelece, todavia, hierarquia entre uma obra autoral (autenticada por galeristas ou expertises) e uma cópia em sua coleção. Como ele próprio se reconhece: “Sou um obstinado e copista nato. Tudo que vejo eu copio. Boa parte do que tem na minha coleção são cópias, principalmente as esculturas”. Várias cópias encontram-se misturadas com peças originais, sobretudo, quando nos referimos à coleção de esculturas neoclássicas.

3.3 ENTRE O ORIGINAL E O SIMULACRO

Inspirada na tese de Diego Souza Paiva que escreveu uma excelente pesquisa sobre o David do Instituto Ricardo Brennand e o protagonismo das cópias na história da arte, trazemos alguns apontamentos que marcam essa desierarquização do autoral em detrimento ao simulacro, estabelecidos de forma espontânea pelo colecionador Ricardo Brennand, tomando como exemplo o caso David de Michelangelo, como bem demonstrou Paiva.

A escultura, esculpida em um único bloco de mármore de carrara, confeccionada por um estúdio especializado, o *Cervetti Franco & Cia*, na região da Toscana, Itália é uma das obras mais imponentes do Instituto RB e fica situada no jardim frontal do museu, quase que “dando as boas vindas” aos visitantes.

Originalmente essa obra foi encomendada por um empresário italiano, Carlo Nuovo, com intenção de ornamentar um café na cidade de Curitiba. Mas, algum tempo depois o café fecha e a obra é comentada em matérias de jornais e televisivas elevando-a, segundo Paiva ao rol das peças artísticas públicas de mal gosto da cidade de Curitiba, à ponto do poder público ter sido fortemente pressionado a intervir a favor de sua retirada, conforme matéria divulgada no *Jornal Gazeta do Povo*, publicada no dia 25 de julho de 2009. (PAIVA, 2017)



Figura 21 - À esquerda, o David sendo transportado de Curitiba para Recife e, à direita, a obra já erguida no Instituto Ricardo Brennand. (Fotos: Acervo do Instituto RB)

A peça vai a leilão e é arrematada por Ricardo Brennand. O que causou grande surpresa é que o gigante David foi colocado no lugar de uma outra cópia, mas que levava a chancela 8/23 do museu Rodin de Paris: uma cópia autenticada da obra *O Pensador*, de Rodin, cujo valor simbólico e econômico é infinitamente maior do que o David.

A nova cópia do David, adquirida por Ricardo Brennand, vai ganhar uma narrativa peculiar quando passa a integrar a sua coleção. Uma narrativa completamente diferente da que havia sido conhecida em Curitiba. Na nova versão, a cópia de David passa a agregar um valor positivo à coleção por ser a quinta réplica certificada no mundo e a única da América Latina.

Como já foi observado anteriormente, a preocupação maior do colecionador Ricardo Brennand não é a catalogação da peça dentro dos parâmetros museológicos, que a identifica e classifica segundo as normas técnicas, nem tampouco a sua originalidade. Para Ricardo Brennand o que importa é a história a ser narrada, conforme a sua percepção e interesse pela obra e seu impacto estético no conjunto arquitetônico. Provavelmente por David ter uma escala monumental e ser de mármore branco, segundo a percepção do colecionador, estaria mais adequada para o local que dá às boas-vindas aos visitantes do museu, do que a escultura de Rodin, em bronze esverdeado em escala de menor impacto estético. Por iniciativa de Ricardo Brennand, o pensador, de Rodin, foi “enclausurado” na Galeria, local reservado para exposições temporárias e eventos.

O caso David exemplifica de forma paradigmática o processo de aquisição e de legitimação da obra na coleção do Instituto. Como se pode observar, a escultura do David foi rechaçada por boa parte da sociedade curitibana por priorizarem o original em detrimento a cópia e relacioná-la a algo desprezível para ser exposta como arte pública. Quando incorporada ao acervo do instituto, o David é reesignificado positivamente, passando a conviver harmonicamente com o conjunto das demais obras. (PAIVA, 2017). Modifica-se, desta maneira, o estatuto do objeto.

Deste modo, o pensador de Rodin, que foi substituído pelo David, embora tenha tido um valor de mercado superiormente elevado, por ser uma obra certificada pelo Museu Rodin, no entanto, não foi a lógica de mercado nem das regras de validação do sistema de arte que predominou na decisão de Ricardo Brennand em alocar as duas obras. Essa escolha, como já nos referimos antes é bastante exemplar para se entender como Ricardo Brennand atua ora fora do sistema ora dentro do sistema, convivendo de forma ambígua com polos antagônicos.

Mas se há uma profusão de cópias de esculturas dentro dos espaços expositivos ar livre do complexo museal, há também algumas esculturas autorais, a exemplo da Mulher no Cavalo, do colombiano Fernando Botero, entre outras, convivendo harmonicamente, seja nos jardins, seja nas galerias expositivas. No contexto desta pesquisa, não é propósito inventariar todas as obras do acervo. O que se deseja entender é o critério classificatório de aquisição e alocação das obras. Da mesma forma que Ricardo Brennand adquire cópias, adquire também, na mesma proporção obras originais, como por exemplo as coleções de pinturas de Frans Post e a coleção do oitocentos brasileiro. O Instituto é a concretização do seu museu imaginário onde os processos de exibição das obras são conduzidos por seu colecionador rompendo discursos tanto da museologia quanto do sistema da arte.

3.4 O MUSEU IMAGINÁRIO

Toda coleção é um “museu do sonho”, como afirmou o poeta Carlos Drummond de Andrade ou ainda “um museu imaginário”, como definiu André Malraux. Assim são os museus desenvolvidos por boa parte de colecionadores privados: um museu de sonhos, cujas aspirações do seu criador podem ser externadas de acordo com o seu bem devir. Mas, ao mesmo tempo que o colecionador é referenciado e recebe inúmeras outorgas, menções honrosas e homenagens de instâncias públicas e privadas por abrir um museu e mostrar a sua coleção ao público, muitas vezes é rotulado pela comunidade museológica de transgressor, principalmente quando comparado aos *modos operandi* de um museu tradicional.

Vale salientar que, no Brasil, a criação do Estatuto de Museus, em 2009, constitui um marco regulatório para a política museal³⁰. Entretanto, uma das principais inovações do estatuto de museus é o próprio alargamento do conceito de museu. Para efeito da Lei consideram-se museus:

[...] as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (IBRAM Política nacional de Museus / Relatório de Gestão 2013 / 2010, p. 42)

Neste sentido, como quebrar alguns paradigmas da museologia para fazer caber neles uma espécie de “chancela” que insira os museus criados por colecionadores? Diego de Souza Paiva comenta que aprendemos a olhar os objetos no mundo, especialmente, objetos de arte, aprisionando o olhar em função da tríade: temporalidade, origem, autor, esquecendo as múltiplas possibilidades de interpretações e afetações que a obra possa provocar.

É preciso refletir como a museologia reforça ou não esse discurso, cujas obras são catalogadas e exibidas em função de etiquetas que seguem essa mesma lógica limitada do tempo x origem x autor. Afinal, como traduzir em etiqueta, por exemplo, o devir e as idiossincrasias de um colecionador?

De fato, os colecionadores operam, então, como agentes transgressores de padrões museológicos, uma vez que para eles a narrativa não se constrói a partir da lógica do chamado

³⁰ Segundo os Conceitos-Chave de Museologia, Museal designa uma “relação específica com a realidade” [...] Trata-se, em cada caso, de um plano ou de um campo original sobre o qual serão colocados problemas a serem respondidos pelos conceitos. DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. 2013, p.54 e 55).

“cubo branco”³¹ das expografias tradicionais, que estão longe de abarcar toda a complexidade de interpretações do museu de sonhos de um colecionador. Segundo Paulo de Freitas Costa, ao definir o conceito de colecionismo, ele coloca o sujeito colecionador como um sujeito criador.

O colecionismo é um processo criativo que consiste na busca e posse de objetos de maneira seletiva e apaixonada, em que cada objeto é destacado de seu uso ordinário e concebido como um elemento de um conjunto de objetos dotados de significados a ele atribuídos pelo indivíduo ou pela sociedade em determinado contexto cultural. (COSTA, 2007, p.20)

Enxergar o colecionismo de Ricardo Brennand como resultado de um processo criativo, nos permite entender a maneira de como o colecionador exhibe a sua coleção e mais ainda, nos permite dar ao colecionador um caráter de liberdade em construir um percurso transgressor aos padrões normativos da museologia, no qual o percurso é não linear, não hierárquico, não cronológico. (Paiva, 2017)

Ao conceber o Instituto RB, Ricardo Brennand estava rompendo com os padrões normativos da museologia tradicional ou da curadoria. A intuição e a lógica do engenheiro e colecionador é quem dita ou prescreve onde a obra deve ficar e deve se integrar ao conjunto de obras, muitas vezes sem estabelecer diálogo entre os objetos expostos. A lógica dialógica possível entre os objetos expostos é o que menos lhe importa, implodindo a linha de tempo, muito frequente nos planos museológicos porque a lógica afetiva, criativa e estética do colecionador é o que deve predominar.

É o que Sônia Salcedo vai chamar de *Expoesis*, ou seja, uma rede de subjetivações que nos indica a existência de uma poética expositiva da arte. É transformar, a partir de um processo criativo, a exposição numa obra.

Nosso interesse dirige-se a uma espécie de poética reveladora de correspondências entre trabalhos que, mesmo pertencendo a períodos e culturas distintas, criam afinidades, superam os limites e categorias, implementados pela história da arte. Alheia a materiais, cronologias, estilos, gêneros, enfim, investigamos essa liberdade capaz de tornar possíveis conexões e por reciprocidade provoca empatia: projeção do observador – que a si mesmo se lança – na obra de arte, nela identificando-se. (CASTILLO, 2014, p. 65)

³¹ No folder da exposição *Estratégias para Deslumbrar*, de curadoria de Teixeira Coelho, Martin Grossmann afirma que o termo “cubo branco” designa uma fórmula criada no Modernismo, na qual galerias expositivas presumidamente impecáveis e assépticas, permitem a convivência pacífica e ordenada de obras distintas. No entanto, a crítica tem demonstrado como esse paradigma tem alimentado o mito da arte como produção erudita e ideológica, acessível a uma minoria especializada. 2002. Mac/Usp.

3.5 REINVENÇÃO DISCURSIVA DOS OBJETOS

Ricardo Brennand tanto adquire obras de arte avulsas, num árduo trabalho de garimpar leilões, feiras e antiquários, e comprar uma a uma para constituírem uma coleção, como por vezes compra coleções já formadas por outros colecionadores. Por isso mesmo, poder-se-ia pensar que o acervo do Instituto é composto por “coleções de coleções” (COSH, 2010).

Essas coleções “fechadas”, quando incorporadas ao acervo do Instituto, perdem as suas identidades de origem para adquirirem uma nova identidade e, por conseguinte, conhecerem um novo estatuto biográfico. O circuito do colecionamento ganha e perde narrativas resignificando seus objetos, seus atores e autores, mergulhando nas relações sociais que emanam da forma como são ressignificadas pelo colecionador. Algumas pessoas a quem esses objetos se faziam sentir e serem sentidos, se apagam para surgirem em outras pessoas com outros significados e cargas simbólicas. Esses colecionadores se apagam e a sua coleção passa a ser conhecida como acervo constituído por Ricardo Brennand. Entre vários exemplos, tomemos como ponto de análise duas coleções. A primeira, a coleção dos cuteleiros *Joseph Rogers*, de Manchester – Inglaterra. A Segunda, a coleção de Cultura Inglesa, de propriedade do *Sir Henry Joseph Lynch*.

Em relação ao primeiro caso, Ricardo Brennand adquiriu a coleção do argentino *Samuel Setian*, que era a primeira de uma série da fábrica dos cuteleiros, procedente da firma de *Joseph Rogers*, em Sheffield, na Inglaterra.

Diferentemente do que Appadurai (2008) sugere como biografia dos objetos e também Gell (2009) acerca da agência e Latour (2013), da teoria ator-rede, que atribuem aos objetos autonomia ou vida própria, tal como aos humanos, capazes de criar agências entre si, esses objetos, quando incorporados à coleção Ricardo Brennand perderam suas referências identitárias de origem. Assim, quando incluídas à sua coleção, tais coleções perdem suas referências ao contexto de origem, às suas funções sociais de uso, função simbólica, etc.

No caso aqui analisado, o conjunto de facas, do século XVIII, pertenceu ao argentino Samuel Setian, colecionador e dono de antiquário em Buenos Aires. Segundo as informações orais e divergentes obtidas através de Ricardo Brennand e outros interlocutores, samuel Setian atuou como uma espécie de mediador na compra de objetos relacionados ao período medieval, inclusive vendendo a referida coleção. Sobre o conjunto de facas não há nenhuma referência sobre o possível agente e intermediário da compra ou mesmo provável colecionador que era

Setian. As informações sugerem que as facas foram adquiridas diretamente por Ricardo Brennand na Firma de Joseph Rogers ou através de garimpagem minuciosa em antiquários. Samuel Setian, que provavelmente reuniu o conjunto das “facas de exibição” da fábrica Rogers, passa a ser um agente secundário, tendo o seu nome apagado das referências de origem.



Figura 22 - Vitrine de facas de exibição da Rogers. (Foto: Acervo do Instituto RB)

O visitante menos atento, poderá não perceber a importância biográfica do conjunto de facas, desconsiderando o contexto de origem e a trajetória desses objetos, já que é omitida a sua referência. Na versão apresentada ao público o que se deixa subentender é que Ricardo Brennand foi adquirindo o conjunto de facas ao longo dos anos, o que reforça a narrativa de sua paixão por objetos bélicos e ligados a aristocracia inglesa.

Inclusive, no catálogo *Coleção Brennand de Armas do Castelo São João*, organizado e escrito por Peter Finer, não faz nenhuma referência sobre a origem da coleção e não explicita que foi Setian o primeiro colecionador ou se adquiriu de outro colecionador. O texto escrito por ele no catálogo destaca apenas o contexto histórico inglês de uma forma muito genérica, com ênfase na firma de Joseph Rogers de onde procede as facas. O que se lê subliminarmente no texto é que o conjunto de facas tem uma importância histórica por pertencer uma cutelaria de referência na Inglaterra desde o século XVIII. Deste modo, o leitor não sabe exatamente como essas facas foram adquiridas nem tão pouco o contexto em que o primeiro proprietário adquiriu tais artefato.

Na sala dedicada às armas e artefatos medievais, que reúne várias coleções e objetos avulsos, são inexistentes as referências sobre a origem e procedência desses objetos, o que leva o visitante a pensar que todas as peças foram compradas avulsas formando uma grande coleção. A ilusão de uma unidade aparente que é transmitida ao espectador no museu faz parte da grande narrativa da maioria dos colecionadores que ao recriarem esses biográficos individuais de cada objeto ressignifica ao seu modo de apreensão do mundo conforme os seus desígnios.

O segundo exemplo de omissão à referência de procedência e de origem dos objetos é a coleção *Henry Lynch*. Filho de pais ingleses, mas nascido no Rio de Janeiro em finais do século XIX, *H. J. Lynch* fez toda sua formação intelectual na Inglaterra, retornando ao Brasil já adulto onde se tornou exímio comerciante e empresário. *Lynch* desde cedo cultivou o interesse pelo Brasil, iniciando assim uma espécie de brasiliana formada por livros e pinturas. Depois de sua morte, em 1958, sua coleção brasiliana, composta por quadros que retratam diferentes facetas da vida brasileira durante o século XIX e suas paisagens, foram doadas por ele, através de testamento, a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. (COUTINHO, 2015)

Segundo o próprio Ricardo Brennand, a compra se deu em função do desejo de comprar dois quadros de Frans Post para acrescentar à sua coleção:

Eu me interessei por essa coleção porque tinha dois Frans Post e como eu sou obstinado e queria comprar os dois Post, através do Mario Fonseca, antiquário e amigo, que me vendeu muitas das minhas obras, eu não podia perder essa oportunidade. A proposta era que a Cultura Inglesa só venderia a coleção completa com umas cem obras todas de paisagens do Brasil. Com isso eu adquiri um belezura de coleção que inclusive tem um raro Debret.



Figura 23 - Coleção Brennand do Oitocentos Brasileiro (Foto: Acervo do Instituto RB)

Além do fato narrado por Ricardo Brennand sobre os dois Frans Post que integravam a referida coleção, pode-se questionar ainda o fato de que o Instituto estava para ser inaugurado em setembro de 2002 e a compra dessa coleção aumentaria o acervo que à época era ainda embrionário, agregando maior valor à sua pinacoteca.

Em novembro de 2000, a coleção brasileira de *Lynch* foi adquirida por Ricardo Brennand que a incorporou no seu acervo, atualmente exibida na Pinacoteca do complexo cultural. Como outras coleções, a de *Lynch* passou a constituir mais um exemplo de omissão às origens e procedências dos objetos. Na narrativa criada sobre a brasileira, inclusive reiterada pela ação educativa do Instituto, é de que, embora se tratando de uma coleção, seu ponto de enfoque incide na riqueza e diversidade de visões do Brasil captadas por viajantes, artistas locais ou internacionais. Em última instância, o foco narrativo passa a ser dirigido aos diferentes autores das obras e nas representações da cultura brasileira, sendo negligenciado qualquer tipo de discussão que ponha em relevo ou discuta a procedência e biografia da coleção.

Ao serem entrevistados alguns visitantes atribuem a formação da coleção brasileira a Ricardo Brennand. Isto implica dizer, que muitos deles atribuem a sensibilidade e o gosto pela coleta dos quadros a Ricardo Brennand. É importante ressaltar que a referida coleção se encontra na Pinacoteca do Museu, dividindo a mesma pinacoteca com Frans Post e outros quadros e coleções. Ao que tudo indica, essa profusão de informações e, sobretudo, inflação de signos, que convivem no mesmo espaço, pode induzir o espectador a visualizar todos os objetos expostos como uma grande narrativa, impedindo de perceber as diferenças nuances entre os tipos e temáticas das coleções e outros objetos avulsos também expostos.

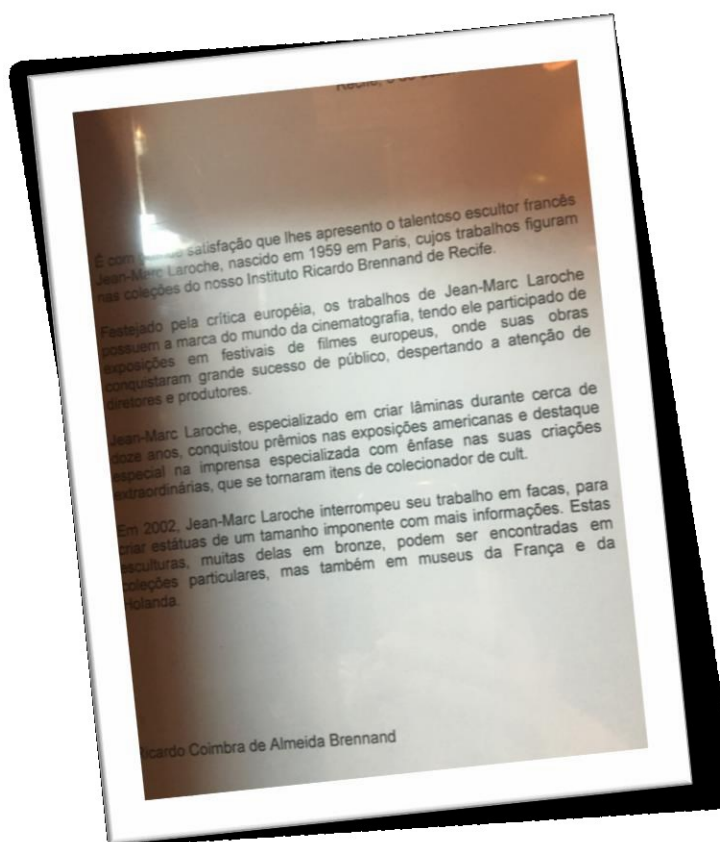
Devido a esse efeito de conjunto ou totalidade, alguns visitantes têm a impressão de que todos os objetos (quadros, gravuras, mobiliários de época, tapeçarias, vidros, *chinoiserie*³² e outras tipologias que compõem o acervo da Pinacoteca) foram coletados e escolhidos individualmente, cada um deles, em momentos e tempos distintos, por Ricardo Brennand. Isso reforça a ideia de que, ao se integrarem ao acervo Ricardo Brennand, tais objetos perdem suas referências de origem para assumir nova identidade narrativa, conforme o desejo do seu colecionador.

³² Palavra francesa que designa a imitação ou evocação dos estilos chineses na arte ou na arquitetura ocidentais.

3.6 CONSUMO POR EMPATIA

Sendo o artista um dos principais agentes do sistema da arte, as relações entre ele, colecionadores e mercado é de fundamental importância para a manutenção desse sistema. No caso de Ricardo Brennand mais uma vez esse aspecto vai se tornar ambivalente, na medida em que não somente os artistas consagrados e de valor de mercado são por ele contemplados, como ele também adquire obras anônimas e de artistas com pouquíssima ou nenhuma visibilidade no mercado de arte.

São inúmeros os exemplos de casos de artistas anônimos, bem como de artistas desconhecidos no mercado da arte presentes no acervo do Instituto RB. Tomemos como exemplo o caso do artista francês Jean Marc Larroche. Ricardo Brennand o conheceu no chamado *Marche aux Puce*, de Paris, através da esposa desse artista que tem um quiosque de peças africanas e que recomendou a Ricardo Brennand a conhecer as obras do marido.



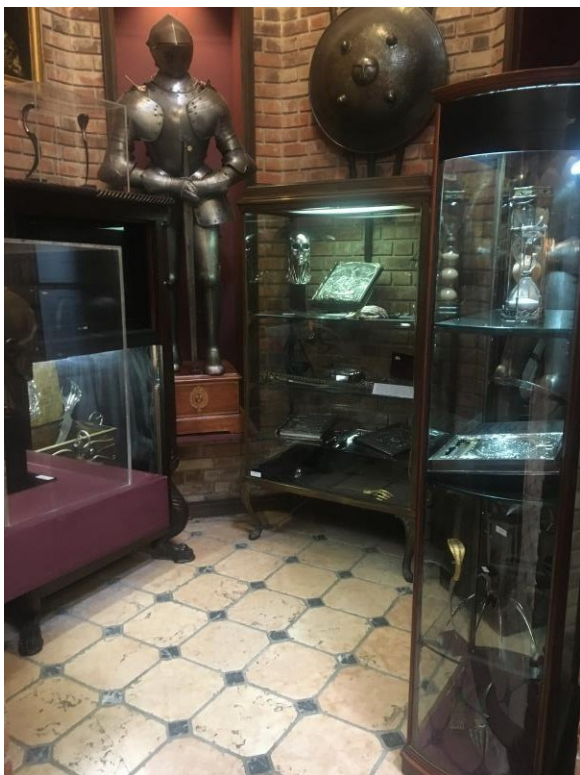
Figuras 24 - À esquerda, carta de Ricardo Brennand apresentando Jean-Marc Laroche para o público que visita o museu. Esta carta fica em exibição junto das obras. Acima, o artista em palestra no Instituto RB (Fotos: Nara

Provavelmente o interesse de Ricardo pelo artista francês se deve ao fato de que ele é um exímio executor de peças decorativas metálicas e de aço, com temáticas macabras e bélicas que dialogam com o acervo medieval e das armas. Possivelmente essa temática estética e a

maneira de manusear tecnicamente o metal nas peças decorativas tenha fascinado Ricardo Brennand que se tornou comprador e admirador de suas obras. Ele próprio reservou um espaço no Castelo São João para expor as obras de Laroche, inclusive escrevendo do “próprio punho” a apresentação do mesmo. Vale observar que essa é também uma forte característica de Ricardo Brennand que se deixa envolver afetivamente com aqueles que ele simpatiza aprioristicamente, mesmo que no sistema das artes a empatia não constitua um atributo para qualificação ou certificação das obras, embora, o fato da obra fazer parte de uma instituição museal reconhecida valoriza não só a obra como o seu artista.

Abaixo a transcrição da carta de Ricardo Brennand, datada de 3 de dezembro de 2012:

É com grande satisfação que lhes apresento o talentoso escultor francês Jean-Marc Laroche, nascido em 1959 em Paris, cujos trabalhos figuram nas coleções do nosso Instituto Ricardo Brennand de Recife. Festejado pela crítica europeia, os trabalhos de Jean-Marc Laroche possuem a marca do mundo da cinematografia, tendo ele participado de exposições em festivais de filmes europeus onde suas obras conquistaram grande sucesso de público, despertando a atenção de diretores e produtores. Jean-Marc Laroche especializado em criar lâminas durante cerca de doze anos conquistou prêmios nas exposições americanase destaque especial na imprensa especializada com ênfase nas suas criações extraordinárias que se tornaram itens de colecionador de cult. Em 2002, Jean-Marc Laroche interrompeu o seu trabalho em facas, para criar estatuas de tamanho imponente com mais informações. Estas esculturas, muitas delas em bronze, podem ser encontradas em coleções particulares, mas também em museus da França e da Holanda. (Ricardo Brennand)



Figuras 25 - Torre do castelo é dedicada às obras do artista Jean-Marc Laroche. (Fotos: Nara Galvão)



Essa mesma empatia vale para outros artistas, a exemplo de outro francês, Pierre Reverdy e, sobretudo os anônimos que Ricardo compra peças decorativas e que as expõe ao lado aurático de peças consagradas do mercado de arte. Sob esse aspecto, vale observar que sua forma de classificar os objetos é bastante peculiar, destoando completamente da lógica normativa de classificação da museologia, nos quais os objetos são ordenados e classificados segundo critérios de origem, função, período, nacionalidade, autoria, como já mencionado anteriormente.

Essa inusitada forma de classificar e reunir objetos de origens variadas, faz com que Ricardo Brennand ponha no mesmo espaço expositivo esculturas de papel *machê*, artefatos artesanais comprados em feira de arte popular e até mesmo peças de artistas como Jean Marc ao lado de esculturas de mármore e/ou bronze, da mesma forma que tais regras são aplicadas à pintura.

Para alguns críticos de arte, essa ótica de Ricardo Brennand de classificação e avaliação de uma obra de arte pode parecer inadequada porque foge aos cânones estabelecidos pelo sistema, que prioriza as obras já consagradas, na qual prevalece um sistema valores estético seletivo e excludente. Certamente, Ricardo Brennand rompe com essa premissa ao adotar uma

lógica inversa, integrando em seu acervo obras que lhes tocam afetivamente, como bem demonstram os casos aqui analisados.

Esse lado generoso do colecionador, que integra objetos dos mais variados tipos e procedências em um mesmo espaço, faz com que alguns críticos de arte e visitantes o percebam como excessivamente eclético. Entretanto, tal crítica não leva em conta o imaginário criativo do colecionador, nem tão pouco o processo criativo, mencionado por Paulo Costa (2007), para o qual essa ordem de classificar e estetizar o mundo é o traço mais representativo de sua coleção e do complexo cultural por ele edificado, como analisaremos a seguir.

4 COLECCIONISMO E PERFORMANCE



Figura 26 - Ricardo Brennand em seu “Castelo de sonhos”.

(Foto: Acervo de Leonardo Dantas)

4.1 A EXPOGRAFIA DE SI

Neste capítulo, realizaremos uma reflexão imersiva em torno da figura do colecionador Ricardo Brennand, partindo da dimensão performativa que incide na sua maneira de apresentar e representar a sua identidade, assinalando os caminhos das obras por ele adquiridas e sua expografia, mediante análise do que chamo expografia performativa do colecionador, ou fazendo menção à Dissertação da antropóloga Nicole Cosh (2010): egoexpografia. Como dito anteriormente, não é foco desta Dissertação a investigação da audiência ou a recepção das exposições, mas compreender os processos de coleta, guarda e ressignificação de certas coleções para transmitir história e memória, a partir de uma expografia performativa que remete aos afetos individuais do colecionador, bem como os contextos de classe e poder considerando as exposições como atos performáticos, propondo uma espécie de teoria da performance para os museus.

A essência dos museus, assim como a do teatro, é a apresentação. Esta essência – que pode ser traduzida como teatralidade em um caso, e musealidade no outro – constitui uma maneira de olhar para as coisas em seus contextos de origem como se estas lhes fossem estranhas, ou, em uma situação ligeiramente diferente, uma maneira de tornar completamente banais as coisas que são aparentemente exóticas ou deslocadas. (SOARES, 2012, página 196). No que tange ao discernimento entre os conceitos evocados de teatralidade e performance, é necessário dedicar algumas linhas para a discussão de alguns elementos destacados até aqui, quando chamo atenção para a afirmação da identidade do colecionador e a exibição de narrativas expográficas, assim como a discursividade inerente aos processos de classificação e constituição museal. Victor Turner³³ enunciou que o contexto marcado de performance representa a expressão da experiência vivida, coletiva ou individual, em diálogo com as proposições de Richard Schechner (2012), quando este esclarece que a performance compreende um *comportamento restaurado*, ou seja, a encenação de uma experiência reconhecida como eficaz e que ativa os processos criativos e reflexivos da memória, tanto do ator, quanto da audiência. É o que Schechner denomina de uma projeção do “meu eu”. É uma espécie de restauração de um passado que nunca aconteceu. O que Ricardo Brennand faz é reinventar um passado no cenário medieval, num lugar que nunca conheceu o medieval. E, para que o ato performático tenha efeito, é necessário que o *comportamento restaurado* convença a plateia no caso do teatro ou o público no caso dos museus.

33 Cf. Bruner & Turner (1986).

Apesar da expografia performativa do colecionador Ricardo Brennand seja uma expografia de si, uma efetiva construção do seu imaginário, ela não teria razão de existir se não tiver o outro para “assistir”. O outro (público) é parte fundamental para que a performance aconteça. O trabalho do museu, independente do cenário que ele ocupe está para o outro.

A dimensão da teatralidade ou espetáculo é acionada por Schechner (2012), tanto como demarcador de uma dialética eficácia-entretenimento, que reflete a continuidade entre realidade cotidiana que exige uma funcionalidade prática e um contexto de distanciamento ficcional que visa a desopilação, quanto para mostrar o aspecto de indiferença e mistura entre teatro e performance, que a *performance art* e arte contemporânea evidenciam como os limites incertos e os híbridos, entre vida cotidiana e arte, experiência vivida e expressividade:

Um dos aspectos que queria aqui sublinhar prende-se com uma falsa distinção que Austin abandona desde sempre – a separação absoluta entre real e ficção e ilusão ou ficção, entre vida e representação – a que eu acrescentaria entre performance e teatralidade, entre *personae* e *actor* (grifo do autor). [...]. De alguma maneira, foi isso que impulsionou o movimento artístico da performance art na década de 70 a tentar um radicalismo expressivo que aproximasse o *ator/ performer* do *sujeito/personae*. [...] A ideia de representação (ilusão teatral) estaria aqui convocada a ser abolida e a vida de fato nascia e fluía justamente através da performance. E creio que foi esta rejeição da ideia de trânsito entre teatralidade e performatividade, que consagrou a performance art na deriva da ilusão ou da imitação da vida e lhe deu origem a uma outra postura: a do carácter eminentemente de vivência (*liveness*) e de realidade (*realness*) da performance ela própria. (RAPOSO, 2010, p. 22).

Aplicando as noções de performance e teatralidade ao contexto vivido e apresentado por Ricardo Brennand, a iniciativa do sujeito-personagem investida na criação do Museu pode ser interpretada como uma encenação ou comportamento restaurado (cf. SCHECHNER, 2012), de um mito de origem da coleção, o qual agrega elementos de interesse individuais específicos, fatos presentes na sua biografia, que delineiam uma narrativa, desde a obtenção do primeiro canivete, até à compulsão por armas, passando pela perda do filho à construção e fundação de um Museu para servir de cenário para abrigar a sua coleção. Nesta conjuntura, a narrativa expográfica da instituição contém elementos de uma discursividade autobiográfica, que refletem uma exibição pública de um gosto e de um capital cultural e de uma expressão particular, criativa e autoral da experiência vivida, assumindo temáticas próprias no repertório da coleção.

A performance, inicialmente era percebida entre os antropólogos como uma espécie de ritual, onde, através de códigos eles conferiam sentido a um enredo. Quando nos deparamos em um espaço expositivo, por exemplo, o público e o objeto estabelecem uma relação íntima e diferente para cada um de acordo com as suas experiências pessoais. O que pode-se dizer é que um colecionador, ao retirar um objeto de seu contexto original e o coloca no cenário de um

museu, através de uma exposição, parte do que esse objeto era, a vida social dele, é deixada para a imaginação e interpretação do público que o observa. O que o colecionador musealiza não é a coisa em si (o objeto) mas sim os valores e signos produzidos por suas performances.

O que Ricardo Brennand faz a partir do momento em que ele cria o museu para abrigar a sua coleção é o que a museologia denomina de musealização do objeto. Essa musealização, na prática, é o momento em que o objeto entra no status museológico e que marca um novo momento na vida social desse objeto. Mas, o que chamo atenção é para o sentido que ele dá a sua coleção. Ela deixa de ser guardada para si, embora a expografia seja de si, passando ao status de ser salvaguardada e aberta ao público.

4.2 PERCURSOS TEMÁTICOS NO MUSEU

O Instituto Ricardo Brennand atualmente é formado por: Museu de Armas Castelo São João, Pinacoteca, Biblioteca, Galeria de exposições temporárias e eventos, Capela Nossa Senhora das Graças e o complexo dos jardins. Todas essas edificações compõe o complexo cultural ou Instituto Ricardo Brennand.

É importante também salientar que não se pode dissociar a paisagem do entorno das edificações que abrigam o acervo. De acordo com o historiador e pesquisador do Instituto RB, Hugo Coelho Vieira, parece ser este um elemento fundamental para o entendimento do projeto empreendido pelo colecionador.

As construções representam um grande cenário no qual o público deve interagir. Objetos e performances se complementam na atmosfera interna da arquitetura monumental construída, assim como o seu entorno, formado pelas áreas externas e jardins.

O *Museu Castelo São João da Várzea* é o museu de armas e foi construído em 1997 para abrigar a coleção pessoal de armas brancas e pinturas orientalistas. *Pinacoteca*: abriga as duas principais exposições do Instituto, “Frans Post e o Brasil Holandês” e a exposição “O Oitocentos Brasileiro na Coleção do Instituto RB”. Lá também está exposto a coleção de vidros de farmácia, doadas pela arquiteta Janete Costa; a coleção de arte sacra, localizada no foyer; além de esculturas e uma sala com as figuras de cera sobre a história do Julgamento de Fouquet. *Biblioteca*: é considerada um dos centros de referência sobre o Brasil Holandês no século XVII, possuindo cerca de 60 mil títulos. *Galeria*: local construído para exposições temporárias (curta duração). Abriga uma coleção particular de Ricardo Brennand sobre artistas pernambucanos e

a *Capela* que foi a última edificação construída por Ricardo Brennand. Inaugurada em 2014 é dedicada à sua esposa Graça Brennand.

De acordo com o pesquisador do Instituto RB, Hugo Coelho Vieira, o Instituto Ricardo Brennand não pode ser entendido sem estar associado ao seu fundador:

O Instituto Ricardo Brennand, além de ter sido pensado também como um espaço artístico e de educação patrimonial é, antes tudo, um espaço criado por um colecionador, cujas idiossincrasias estéticas se torna a própria essência da coleção ou coleções, estando presente nas vitrines e expografia de cada exposição. É ele quem comanda e ordena onde dever ser colocado cada peça.

Ser colecionador é acima de tudo ter a capacidade de garimpar e reunir objetos de arte de acordo com fins específico, requerendo amor pela arte e a busca incansável pelo objeto desejado. Porém, Ricardo Brennand é mais do que isso. Ele é colecionador, curador, museólogo como bem observa Joaquim Falcão:

Ricardo Brennand é desenhista e arquiteto ao mesmo tempo. É engenheiro e mestre de obras concomitantemente. É colecionador e museólogo no mesmo piscar de olhos. É industrial e empresário, um sendo o outro. Como empreendedor foi capaz de inventar futuros, culturais sobretudo, e Pernambuco e o Brasil a lhe dever. Senhor de engenhos e castelos. É capaz de inventar, copiar, aperfeiçoar, ensinar e fazer. Tudo de uma só vez. (NAKAGAWA, 2007, p.5)

Lembro que certa vez chegando para trabalhar no museu, Dr. Ricardo me chama em sua sala e diz:

Filha, eu passei lá no Instituto e vi que a reserva técnica está cheia de obra. Eu quero tudo dentro das exposições. Quero tudo para que todos possam ver. O público tem de ver a minha coleção. A coleção por inteiro e não em partes. Qual o sentido de ter alguma coisa na reserva técnica? Vocês entendem melhor do que ninguém disso. Reúna a museóloga, as restauradoras, peça a Givanildo para colocar a equipe lá à disposição e coloque todo mundo para tirar as obras da reserva. (Depoimento da autora)

Então ele retira do bolso a sua velha caneta vermelha e começa a desenhar onde queria que as obras fossem alocadas, e tinha um croqui para cada obra. Ricardo Brennand não quer as suas obras encerradas nos bastidores da Reserva Técnica. Ele quer exibir tudo e para isso se vale de seu senso matemático, estético, mesmo que o diálogo, entre as obras percam significados, mas ganhem novos sentidos ou narrativas a partir da sua lógica ora afetiva, mas sobretudo estética. Uma visita ao Instituto Ricardo Brennand é também um convite aos velhos gabinetes de curiosidade. É um convite a passear por um acervo vasto e eclético, de épocas e procedências as mais variadas. É adentrar no imaginário do seu colecionador Ricardo Brennand.

4.2.1 Museu de Armas Castelo São João

Foi onde tudo começou. Construído somente em meados dos anos 90, quando Ricardo Brennand decidiu construir um lugar para abrigar a sua coleção, antes salvaguardada em sua residência. Depois da morte do filho Antônio Luiz de A. Brennand, ele decidiu vender as fábricas e outros negócios, compartilhando o seu dinheiro em vida com os outros sete filhos e deu início a construção do seu “museu de sonho”, ou do seu “castelo medieval”.

Para isso, ele contratou o escritório do desenhista Augusto Reynaldo Filho. Pediu a Augusto que fosse visitar o *Vale do Loire*, para observar, fotografar e se inspirar nos castelos franceses para a execução do projeto arquitetônico. O primeiro encontro entre Ricardo Brennand e A. Reynaldo foi no Hotel Ritz, em Paris. Ricardo Brennand havia registrado detalhes dos castelos do Vale de Loir, durante uma estada de 15 dias com esta única finalidade. Na ocasião, segundo Reynaldo, Ricardo lhe entregou um book contendo fotos de 23 castelos, com detalhes do que ele queria “copiar” para o seu museu, no Recife.

Posteriormente, Ricardo Brennand aconselha Reynaldo a ir visitar uma povoação, situada próxima a Paris, pertencente ao departamento de Yvelines – um vilarejo chamado Houdan. A população de Houdan convive com o comércio de restos de demolições. Relíquias de toda a Europa estão ali à espera de que outros colecionadores ou arquitetos vão lá buscar peças antigas e colocar em novos edifícios. Ricardo havia incumbido Reynaldo de comprar 19 peças, postas à venda num catálogo. Tais peças, segundo Reynaldo, eram para complementar a futura construção do castelo, mas como observa Reynaldo: “levei a maior bronca de Dr. Ricardo porque apresentei uma seleção de apenas 8 peças”. Mas por insistência de Ricardo, acabaram sendo adquiridas um total de 13 peças. Todas elas de demolições e restos de castelos medievais como observa Reynaldo:

Quando foi construído o Castelo São João foram colocadas essas peças originais, isto é, algumas janelas, o telhado tipo pombal, os dois portais de pedra, o piso, a escada a balaustrada da varanda etc. Da Inglaterra Dr. Ricardo trouxe o piso de carvalho do seu gabinete, alguns fragmentos de vitrais, entre outras.

Boa parte dessas peças de demolições foram intermediadas pelo francês Samuel Roger, como demonstra a sessão das três imagens a seguir, retiradas por Roger quando de sua visita à Ricardo Brennand, alguns anos após o castelo já está erguido.



Figura 27 - Pai e filho, os dois homens que encontraram essas pequenas peças da França para fazerem parte do seu Castelo. (Foto: Samuel Roger)

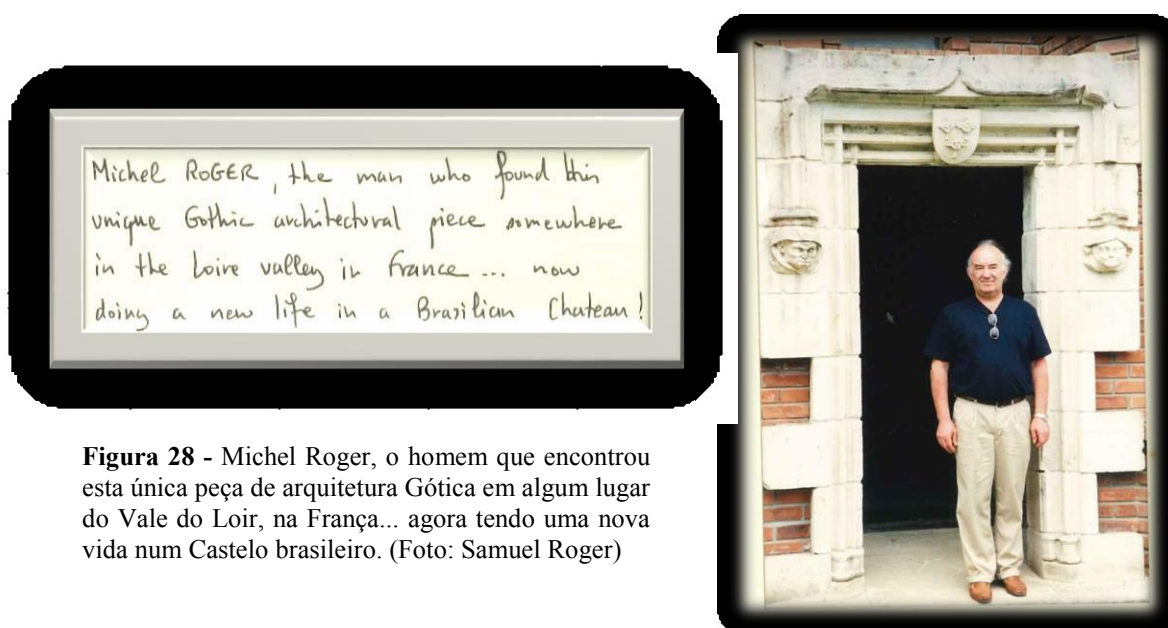


Figura 28 - Michel Roger, o homem que encontrou esta única peça de arquitetura Gótica em algum lugar do Vale do Loir, na França... agora tendo uma nova vida num Castelo brasileiro. (Foto: Samuel Roger)

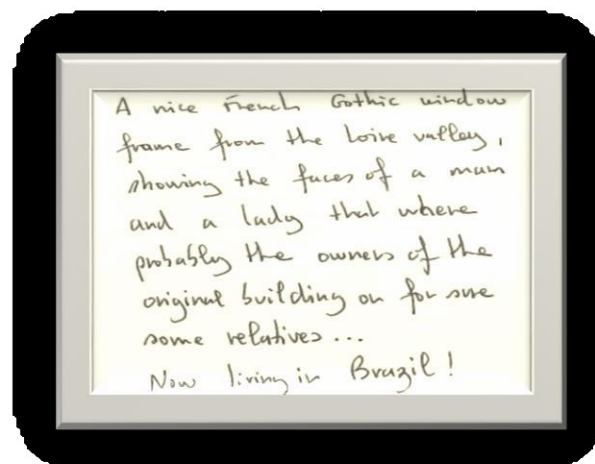


Figura 29 - Uma bela moldura de janela Gótica francesa, mostrando o rosto de um homem e de uma mulher, que era provavelmente os proprietários da edificação original ou certamente, algum parente... agora estão morando no Brasil!!!” (Foto: Samuel Roger)

Uma das peças de demolição preferidas de Ricardo Brennand está localizada na entrada do Museu: um pórtico francês que, no passado, foi a janela de um castelo, com imagens de brasões do século XVI, feito em pedras calcárias. O pórtico foi trazido da França em partes separadas e remontado pela equipe da oficina do museu, oficina esta que continua em funcionamento e foi responsável pela montagem de várias obras do complexo museal Ricardo Brennand.



Figura 30 - Museu de Armas Castelo São João (Foto: Acervo do Instituto RB)

Mas, por que um castelo? Novamente a pergunta volta à tona. Desta vez é o próprio Ricardo Brennand que explica os motivos da escolha. Diz que não queria uma construção moderna como é comum em vários museus. Ele queria um **cenário** especial para abrigar as suas armas medievais. Sim, diz ele: “exatamente algo como um cenário de teatro”. Por isso, a ideia de um castelo, “algo de fortificação e de permanência que resista aos séculos”, corroborando o vínculo entre teatralidade e performance, enquanto expressão da experiência vivida pelo colecionador, como esboçado acima. (BRUNER & TURNER, 1986 ; SCHECHNER, 2012) .

E assim foi erigido um castelo em estilo *gótico tudor*, que é o mesmo estilo de várias universidades da Inglaterra do século XVI, que tem o mesmo estilo da torre de Londres, por exemplo. Foi com essa linha gótica que ele criou aquilo que ele imaginava: um cenário medieval para a sua coleção. Ele chega a ponderar se não é uma influência que perpassa pela origem inglesa de sua família.

Provavelmente, isso explica a identificação dele com os signos da aristocracia europeia, já que desde cedo reuniu objetos relacionados à nobreza: heráldica, chaves (chamberlain) de castelos, relógios e as armas brancas.

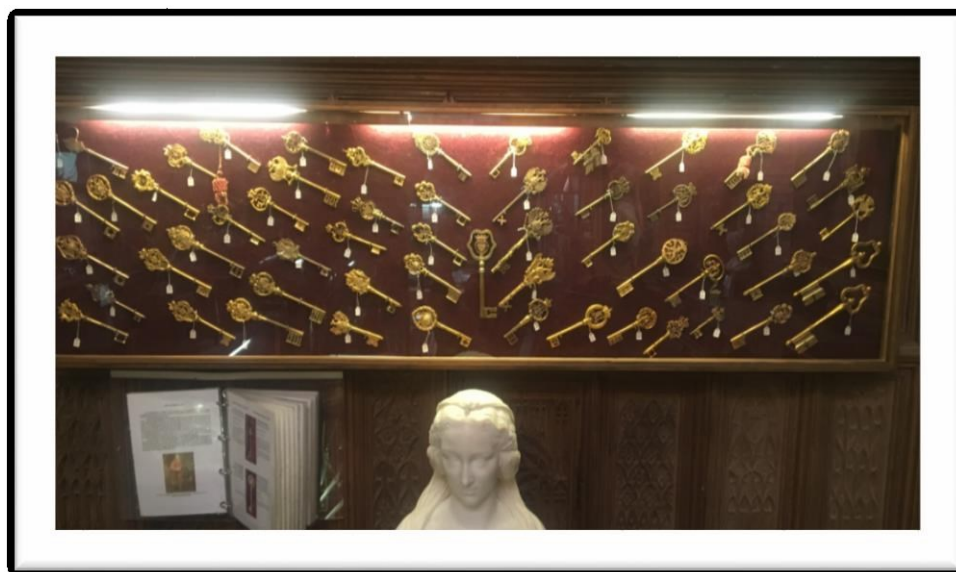


Figura 31 - Chamberlain – Museu de Armas (Foto: Acervo do Instituto RB)

Vale salientar que o núcleo inicial de sua coleção já era composto pela armaria, que engloba as chamadas armas brancas (canivetes, facas, espadas, machados, adagas, maças, etc.).

Essas peças eram compradas de forma avulsa, apenas para o deleite pessoal do colecionador e guardadas em sua residência particular. Como bem ressalta Ricardo Brennand: “eu ia comprando pelo prazer, pelo gosto, pelo fascínio que a peça me causava e ia enchendo a minha casa de espadas, canivetes, armas brancas em geral...”

Para materializar o sonho de Ricardo Brennand, Reynaldo começa a pesquisar livros especializados e visitar castelos pela Europa, não apenas os do Vale de Loir, mas também na Inglaterra e na França. Segundo Reynaldo, Ricardo preferia os castelos franceses por lhes parecer menos austeros que os escoceses dos séculos XVIII e XIV. Finalmente, Reynaldo encontra a síntese do castelo sonhado por Ricardo: “as quatro torres do Castelo São João são uma estilização de castelos franceses do século XVII, mesclados com estilos ingleses e escoceses...”, complementa Reynaldo.

A construção do castelo durou três anos e se levou mais um ano e meio para arrumar os detalhes. Até o lugar escolhido para a construção foi pensado por Ricardo. Ele não queria que atrapalhasse o pouso de flamingos rosas e garças brancas nos meses de maio e outubro [...] ele queria criar um cenário, algo como um parque temático [...] por isso foram também construídos dois lagos artificiais para abrigar patos de várias espécies e também para que se assemelhasse aos jardins ingleses [...] Até os tijolos do tipo inglês foram especialmente fabricados pela Cerâmica Dois Irmãos, em São Lourenço da Mata, que recebeu suporte financeiro de Dr. Ricardo para modernizar suas máquinas.

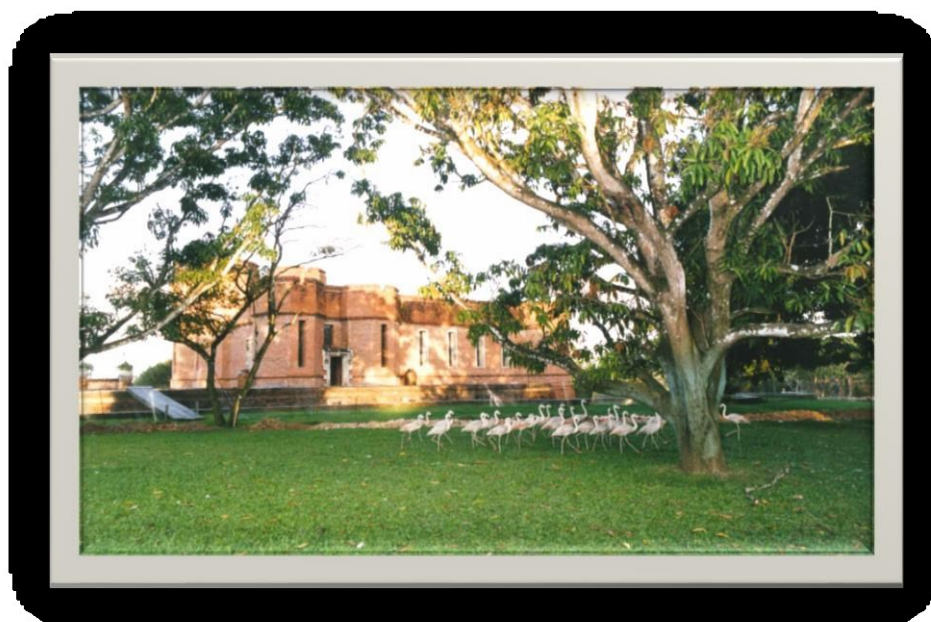


Figura 32 - Museu de Armas castelo São João e os flamingos. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Desta maneira, de acordo com arquivos dos Departamentos de Pesquisa e Ação Educativa do Instituto RB, o castelo foi construído em estilo medieval, com várias características existentes na estrutura de um castelo tipicamente europeu, contendo: Ponte levadiça (estrado que se ergue sobre o fosso, ligando a porta de entrada ao pátio externo); Armeias (aberturas estreitas nas muralhas, pela qual se disparavam setas, flechas); Seteiras (janelas estreitas das torres, que servia para defesa e iluminação do castelo); Fosso (escavação prolongada, para a defesa da fortificação e escoamento das águas); Gárgulas (parte de um cano, por onde se escorre a água dos telhados); Grade de ferro (armação destinada a resguardar a entrada do castelo); Portada (porta em pedra calcária ricamente decorada com medalhões, volutas e folhas de acanto) e Frontão (coroadado por escudo encimado por uma coroa de conde. Origem: Castelo do final do século XVI, começo do XVII do vale do Loire, França).

Para compor a paisagem frontal do castelo, Ricardo Brennand adquire a escultura *O Rapto das Sabinas*. Segundo o pesquisador Hugo Coelho Vieira esta é uma réplica feita pelo artista português Silvério Serra realizada em 1927 na Società Fiorentina de Sculture Artistiche em Firenze.

A obra original é de autoria do maneirista Jean Boulogne, também conhecido como Giovanni da Bologna. Feita na Itália no século XVI. O artista é mais conhecido por Gianbologna. Tornou-se escultor da Corte Toscana, depois de sua apresentação ao Duque Francesco de Médici. O Rapto das Sabinas é uma obra que remete ao episódio lendário da cidade de Roma em que a primeira geração de homens romanos teria obtido esposas para si através do rapto das filhas das famílias sabinas vizinhas. A obra refere-se à tradição de que as mulheres e as filhas dos Sabinos, povo de um antigo país da Itália Central, foram raptadas pelos súditos de Rômulo, para o povoamento da vila que tornaria a cidade de Roma. Os Sabinos marcharam contra os raptadores e ia travar-se uma batalha, quando houve a intervenção das Sabinas para que não houvesse luta. (Hugo Coelho)

O conjunto representa três figuras intercaladas em um jogo espacial, exibindo em cada um dos retratados o drama da situação: o Sabino, que foi subjugado, encontra-se com as pernas curvadas ao chão; o colérico Romano, apresenta-se com as costas arqueadas para trás, segurando a refém, a Sabina que tenta se livrar dos seus braços.

O inventário do Instituto RB registra que este trabalho foi adquirido da família Smith Vasconcelos que possui um castelo no Rio de Janeiro. No traslado, a peça sofreu um acidente, quebrando-se em muitas partes, a qual foi submetido a uma restauração por uma equipe especializada do Museu do Vaticano.

Mais uma vez o simulacro e a performance estão presentes no contexto do castelo. As histórias narradas sempre remetem a um imaginário europeizado, permeado de batalhas trágicas, no qual aspectos de gêneros, raça e batalhas estão em constantes diálogos, perceptíveis ainda nas demais esculturas que ficam localizadas dentro do museu. Entre alguns exemplos dessas esculturas destaque:

- *Black-a-Moor*, escultura veneziana do século XVIII, em madeira, de autoria desconhecida. Representação de um lacaio, vestido a *libré*, espécie de uniforme usado pelos criados da corte e de casas ricas; a casaca é do estilo Luis IV e os sapatos Luis V. Esse tipo exótico fez parte das cortes europeias. A figura segura um cetro, com o qual anunciava a chegada de visitantes; Ricardo Brennand o coloca bem na entrada do castelo, como o servo que dá as boas-vindas nos castelos medievais, aqui é reapropriado para dar as boas-vindas aos seus visitantes (ver imagem na próxima página).



Figura 33 - *Black-a-Moor*, escultura veneziana do séc. XVIII (Foto: Acervo do Instituto RB)

- *A Mulher no Espelho*, de Vittorio Caradossi, 1861. Em estilo *Art Decó*, feita no ateliê Romanelli de Firenze, que predominou na *Belle Epóque*. A figura tem linhas aerodinâmicas, círculos e farto planejamento esvoaçante e demonstra a fragilidade da figura feminina.
- *Mulher Deitada Sobre um Cisne com Criança nos Braços*, escultura de G. F. Fuller, artista francês do século XIX, remontando às clássicas histórias da mitologia grega;
- *Os Pompeianos*, Giovanni Maria Benzoni (1809 – 1873), pintor e escultor do século XIX, da escola Neoclássica, foi aluno de Antonio Canova (1757 – 1822). Célebre escultor italiano, considerado o restaurador do clássico na arte da estatuaria italiana. A peça datada de 1868 mostra uma família se protegendo e tentando escapar da morte por causa da erupção do vulcão Vesúvio, que soterrou as cidades de Pompéia e Herculano.



Figura 34 - Os Pompeianos, Giovanni Maria Benzoni (1809 – 1873) (Foto: Acervo do Instituto RB)

Sobre essa obra em específico ressaltou dois relatos curiosos coletados nas entrevistas durante a minha presença no campo. O primeiro é um relato de Leonardo Dantas sobre o

processo de aquisição da obra e o segundo, de Mazinho sobre a dificuldade de colocar a obra no local escolhido por Ricardo Brennand:

Essa peça, intitulada Os Pompeanos mas que é conhecida como A Fulga do Vesúvio, é uma escultura de um só bloco, adquirida por ele ao proprietário do Hotel Waldorf Astoria, de Nova Iorque. Foi uma das peças mais difíceis de comprar. A escultura estava no Hotel e ao vê-la ele quis comprar, só que a obra não estava à venda. Ele descobriu que o proprietário morava no hotel e tanto fez que ele acabou vendendo. (Leonardo Dantas)

Ricardo Brennand comenta que A Fulga do Vesúvio foi uma das peças mais difíceis de conseguir. Ele gosta de peças de grandes proporções. A primeira foi o Rapto da Sabina e a segunda foi essa aqui: A Fulga do Vesúvio. Para colocar essa obra aqui foi o maior trabalho. Tivemos que fazer uma plataforma, mesmo assim ela não entrava no castelo. Então, tivemos que retirar a porta de entrada para que a empilhadeira pudesse trazer a obra até aqui dentro, onde está até hoje e daqui não terá mais como sair. (Mazinho)

O Museu de Armas Castelo São João é segmentado e cada sala recebe um nome: sala dos cavaleiros, torre dos canivetes, sala das orientalistas e sala das armas orientais. Esta divisão foi elaborada pelos setores de pesquisa e educativo do museu com base em pesquisas e relatos obtidos do próprio colecionador.

Sala dos Cavaleiros: Esta é a sala principal do castelo. Torna-se imponente em função do conjunto de cavalo e cavaleiros localizado no centro, como podemos ver na imagem a seguir. Ao fundo um vitral adquirido de uma igreja que foi demolida, em York - Inglaterra. Segundo o pesquisador Hugo Coelho Vieira a sala faz uma alusão à Idade Média, período que durou mil anos decorrido entre o século V, após a queda do Império Romano, e o século XV, que termina com o início da Renascença. Tempo dos senhores feudais; dos cavaleiros; das Cruzadas; da arquitetura nos estilos bizantino, românico e gótico; da evolução do mobiliário; dos romances de cavalarias; das pragas e pestes que assolaram a Europa.



Figura 35 - Conjunto de Cavalo e Cavaleiros – Museu de Armas Castelo São João.

Foto: Acervo do Instituto RB)

Um nome de destaque quando se fala no Castelo é o de Welmanci Cloves, ou simplesmente, Mazinho. Ele foi o responsável por levar as primeiras peças, da residência ao castelo e acabou por se tornar o grande “guardião” desse tesouro.

A gente foi trazendo as coisas aos poucos. As primeiras armaduras foram essas que ficam aqui no alto (ver imagem na página 103). Foram as que viviam dentro da sala dele, que era uma sala cheia. Eu nunca vi tanta coisa numa sala. Eram muitas peças. Tudo aglomerado uma em cima da outra. E foi engraçado porque quando fomos tirar as primeiras peças para limpar e levar para o castelo, D. Graça pedia para que levássemos logo todas as outras armaduras. A grande coleção ficava dentro da casa. Era um aglomerado, mas um aglomerado bonito. Os filhos e netos já conviviam com aquilo tudo. Fora essa armadura, lembro também desse altar que fica aqui no fundo desse grande salão. Foi a primeira peça sacra a vir para o castelo. Esse altar, a fonte e o arcaz entraram aqui antes de fecharem a porta da frente do castelo. Tinha um piano, também. Esse piano, ele diz que é o maior ele entre ele e o filho dele que já morreu. Ele estava no hospital e recebeu a notícia que o filho teve uma melhora. Ele saiu então para comprar porque estava alegre. E entrou na loja Steinway. Ele fechou negócio com o dono e ao voltar o homem queria desfazer o negócio porque era o único piano que ele tinha em carvalho e queriam levar, se eu não estiver enganado, para um museu deles. Dr. Ricardo disse que não. Mandou embalar e trouxe a peça para o Brasil. O piano ficava no gabinete dele e também deu muito trabalho para ser colocado lá. Há uns 5 anos, eu acho, ele mandou colocar o piano na pinacoteca. Talvez porque ele não fique mais aqui no gabinete do castelo e não faça sentido deixar o piano escondido.

Sobre o conjunto de cavalo e cavaleiros, importante contextualizar historicamente, que a Cavalaria era uma Instituição feudal, militar e religiosa da Idade Média, que tem como figura o cavaleiro. Os nobres que pretendiam fazer parte desta classe deveriam dedicar parte de sua vida na arte da guerra. Essa construção do imaginário medieval, torna a experiência do público uma possibilidade de interação performativa onde o outro (público), sai completamente extasiado em “ver de perto um cenário que só se ver em filmes de época”, corroborando com o conceito de *comportamento restaurado*, de Schechner.

A sala dos cavaleiros também exhibe uma coleção de heráldica. São brasões, símbolos de identificação usados na Idade Média. Insignia de uma família e de pessoas nobres.

A sala dos cavaleiros tem um pé direito bastante elevado. No alto, nas paredes tanto do lado esquerdo, quanto do lado direito, são exibidas diversas tapeçarias. As tapeçarias têm sua origem no Oriente e foram introduzidas na Europa através das viagens comerciais, sendo trazidas para a Itália, e difundida para toda a Europa. Inicialmente tinham a função de cobrir as janelas, para proteger a casa de intempéries, porém esses trabalhos foram ganhando um tratamento refinado que os elevou a peças de decoração, rivalizando até mesmo com quadros. Segundo o pesquisador Hugo Coelho Vieira, na coleção encontramos diversas manufaturas:

No museu de armas existem tapeçarias *Turcas; de Bruxelas e Flandres*; As francesas: *Aubusson* e *Gobelin*, que se destacaram pela beleza, riqueza de detalhes e requinte. Nas temáticas temos: cenas bíblicas, “*Jacó*” e “*Ester*”; o medieval, “*Consagração do Cavaleiro*” e a antiguidade, como a “*História de Alexandre*”.



Figura 36 - Sala dos Cavaleiros exhibe diversas tapeçarias e coleções de heráldicas.

(Foto: Acervo do Instituto RB)

Também podemos encontrar, no decorrer desse percurso etnográfico, como demonstra a imagem acima, diversos mobiliários, instrumentos musicais de época e peças decorativas, dentre eles, arcaz, *cadeira portuguesa*, em veludo bordado a fio de prata com escudo português e pregaria graúda, século XVII; *Cadeira Episcopal*; *Conjunto de Cadeiras e Mesa Hexagonal*, em estilo gótico, século XIX.; *Orgão de Flautas*, fabricado por Domenico Magino, peça italiana feita no final do século XVII em estilo Barroco, com trabalho em madeira talhada, pintada e dourada; *Retábulo (localizado embaixo dos vitrais ao fundo da grande sala)*, parte de altar da igreja do condado de York, Inglaterra.

O *Vitral*, da mesma localidade do retábulo, com passagens da vida de Santa Maria e de Jesus, incluindo sua imagem como o Pastor de homens. Ricardo Brennand adquiriu um par de *Colunas Salomônicas* que pertenceram a Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro, Brasil. Essa construção foi demolida no período do governo de Pereira Passos, que fez uma reforma urbanística no centro da cidade do Rio de Janeiro.

No que se refere às armas brancas, elas ficam exibidas em vitrines, nos dois lados do grande salão. À esquerda de quem entra está a *Coleção Rogers*, já citada anteriormente nessa dissertação. A manufatura inglesa, da cidade de Sheffield, foi fundada no século XVIII por Joseph Rogers e que funcionou até o final da primeira metade do século XX. Recebeu uma titulação dos reis da Inglaterra tornando-se uma manufatura real, tinha por slogan a seguinte frase “A Faca dos Reis e a Rainha das Facas”. Era uma cutelaria renomada, tendo participado de várias feiras na Europa, como já mencionado anteriormente. Suas armas são feitas de materiais de origem animal como o marfim, madrepérola, chifres de cervo, e o metal de liga de aço, considerado o “coração” de uma boa peça de cutelaria. Inicialmente, o aço era importado, mas depois começam a confeccionar seu próprio aço (1890), produzindo um novo tipo de aço que revolucionaria a indústria couteleira: o aço fundido (1894). Armas de exibição para as feiras nos dão uma ideia do refinamento dos trabalhos executados nessa fábrica;

Torre dos Canivetes: Segundo a coordenadora do educativo do Instituto RB, Ruth Gabino, a primeira pergunta que todos os visitantes fazem ao entrar no museu é: qual desses é o primeiro canivete, doado pelo tio? Ou, onde está o primeiro canivete que deu origem a essa coleção?

Para a infelicidade dos que visitam o museu, o canivete, o primeiro de todos, não está exposto. A relíquia pertence apenas a Dr. Ricardo e ele guarda para si.

A sala ou torre dos canivetes fica localizada na parte central do Castelo São João, quase que no “coração” do castelo, fazendo *jus* ao que os funcionários comumente dizem: esses canivetes foram a grande “mola propulsora” de todo vasto universo da Coleção Ricardo Brennand.

Os canivetes fazem parte de um tipo de colecionismo desinteressado, num período em que Ricardo Brennand ainda não tinha a intenção de se tornar colecionador. Essa coleção antecede a construção do Instituto Ricardo Brennand e é a grande base de todo o acervo. Contudo, por terem sido adquiridas ainda na sua adolescência, esse núcleo inicial da coleção foi inventariado pelo setor museológico com dificuldade por não estarem acompanhadas de muitas informações.

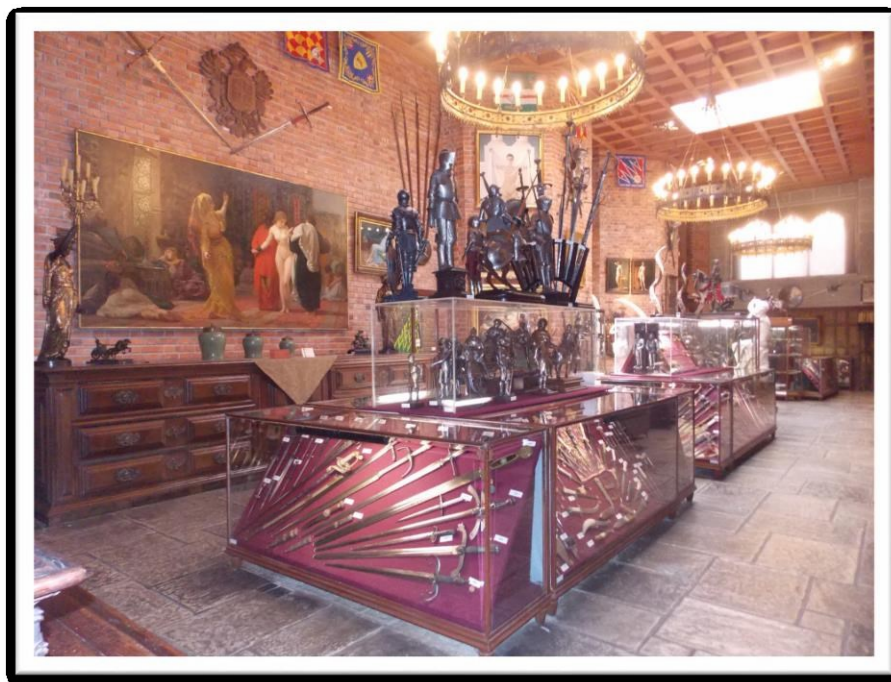


Figura 37 - Vista interna da Sala das Orientalistas – Museu de Armas Castelo São João.

(Foto: Acervo do Instituto RB)

Sala das Orientalistas: A sala recebe este nome devido ao movimento de pintura orientalista. Esse nome foi usado para denominar os artistas do movimento romântico que retratavam cenas que mostravam o Oriente e todo o seu exotismo, foi praticada durante o final do século XVIII e início do XIX.

Nesta sala, acessamos um pouco do imaginário de Ricardo Brennand em sua concepção curatorial, no qual ele mescla o mais frágil da mulher: o seu corpo nu, vulnerável, ao signo mais violento, representado pelas armas utilizadas por homens. O contraste é evidente e possibilita inúmeras discussões relativos às questões de gênero cujo discurso aparentemente “invisível” torna-se “visível” nesse contexto curatorial.

A primeira pintura que Ricardo Brennand adquire de orientalistas foi *O Comércio de Escrava Branca (1884)*. Esta obra pertenceu ao embaixador Ilmar Fonseca Marinho. Ricardo Brennand quando consultado sobre o porque de pinturas orientalistas ele responde que não é um especialista em obra de arte mas que gosta da fidelidade, de ver o real através da pintura. Isso demonstra o porque de adquirir em sua coleção obras realistas ou hiper-realistas (um método tradicional da academia que agradava o gosto burguês predominante no século XIX. (PAIVA, 2017)

Além das pinturas orientalistas a sala contempla um belíssimo quadro do pintor francês Bouguereau, um conjunto de chaves *Chamberlain*, que designa mais uma vez a nobreza similar aos brasões de família e destaca a vitrine de peças escocesas e a torre onde fica a espada do Rei Faruk. Sobre a montagem das armas brancas nos espaços Mazinho destaca:

Aos poucos começamos a colocar as peças aqui no museu. Dr. Ricardo ia tirando as coisas de casa. Interessante que ele era ciumento com as peças. Ele trazia aos poucos. Todos os dias trazia uma ou duas coisas. É como se ele não quisesse se desprender da casa. Até que um dia ele trouxe uma caixa com mais ou menos 50 facas. Era uma coleção de facas escocesas divididas em dois compartimentos. Ele abriu a caixa, pegou as facas, uma a uma, e colocou dentro da vitrine. Ele perguntou: ficou bonito? Respondi que ficou. Mas na verdade eu não entendia nada daquilo. Não sabia se isso era um museu, se era uma espécie de quarto dos fundos da casa ou o que era? Foi quando ele foi embora e, eu tirei as facas que ele tinha organizado, espalhei organizando novamente dentro da vitrine. Quando ele voltou tive o meu primeiro impacto, porque até então ele mal falava... era só bom dia e boa tarde. Nesse dia ele disse: “Mas, você??? O que você fez?” “Depois de um certo tempo de silêncio no ar, ele disse: “Até que ficou bom. Mas você não vai prender essas roupas (Kilt) aí não. Você não sabe costurar e vou chamar as meninas da casa para dar esses pontos e prender a roupa escocesa”. Depois desse dia, ele falava para eu colocar assim, fazer assim. A partir daí ele foi trazendo cada vez mais peças. (Mazinho em entrevista para esta dissertação / novembro de 2016)



Figura 38 - Primeira vitrine montada no Museu de Armas – conjunto de peças escocesas. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Uma das peças de maior destaque do castelo é a *Espada do Rei Faruk*, (1920 – 1965) último rei do Egito, de 1936 a 1956. Essas peças são consideradas as mais valiosas do museu: de ouro e brilhantes com detalhes em diamantes, provavelmente um trabalho inglês. Sobre a espada, Mazinho recorda de um episódio referente a um conjunto de objetos pessoais que deveria ser exibido junto da espada mas que “perdeu-se por um certo tempo” devido à maneira “caseira”, própria de ser de inúmeros colecionadores. A coleção foi sendo musealizada primeiramente no castelo. As peças se misturavam entre o privado e o público, saindo da residência para o castelo e vice-versa.



Figura 39 - Espada do Rei *Faruk* – Museu de Armas.

(Foto: Acervo do Instituto RB)

Tinha uma vitrine, exatamente onde estava a espada do Rei Faruk (vendida à Dr. Ricardo pelo argentino Samuel Setian) e que tinha junto da espada um conjunto que parecia uma *nécessaire*, com escova, pente e espelho, mas todas muito delicadas. Quem vendeu essa peça foi o antiquário francês, Patrice de Reboul e, numa das visitas à Dr. Ricardo ele perguntou onde estava o conjunto que deveria ficar ao lado da espada de Faruk. Dr. Ricardo disse que ele não tinha mandado esse conjunto. Patrice de Reboul disse que era uma peça importante pertencente à princesa Soraya, prima do rei Faruk”.

Daí, Dr. Ricardo em casa viu a peça com D. Graça, sua esposa e perguntou o que esse conjunto estava fazendo com ela. Ela por sua vez disse que foi um presente que ele mesmo tinha dado para ela. E, ele acabou tomando o presente de volta e levando a peça para o museu. (Mazinho em entrevista concedida em novembro/2016 para esta dissertação)

Segundo o pesquisador Hugo Coelho Vieira outras obras que aguçam a curiosidade do público são: o *Cinto de Castidade*, peça usada pelas mulheres como forma de proteção em viagens ou na ausência de uma figura masculina, também, muito associado ao imaginário, para manter a pureza das donzelas, e a *Máscara de Ferro*, instrumento de punição;

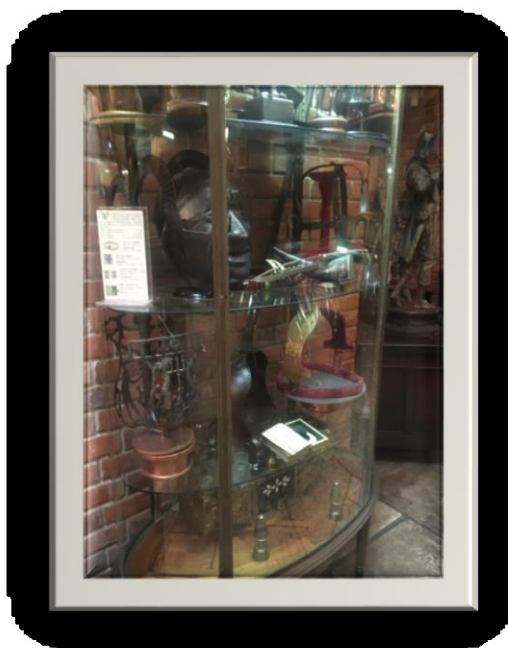


Figura 40 - Vitrine onde são exibidos os cintos de castidade e as máscaras de ferro.

Foto: (Acervo do Instituto RB)

Destaco os relatos de dois funcionários do museu: o de Ernando Gomes (da Oficina) e Paulo Coreano (da Elétrica) sobre a mania “copista” de Ricardo Brennand. Certa vez ele trouxe da Europa um lustre de diâmetro pequeno e levou na Oficina. Ele mostrou a Ernando o modelo e pediu que Ernando copiasse e fizesse três lustres iguais com diâmetros maiores para a sala das orientalistas, como demonstram as fotos.

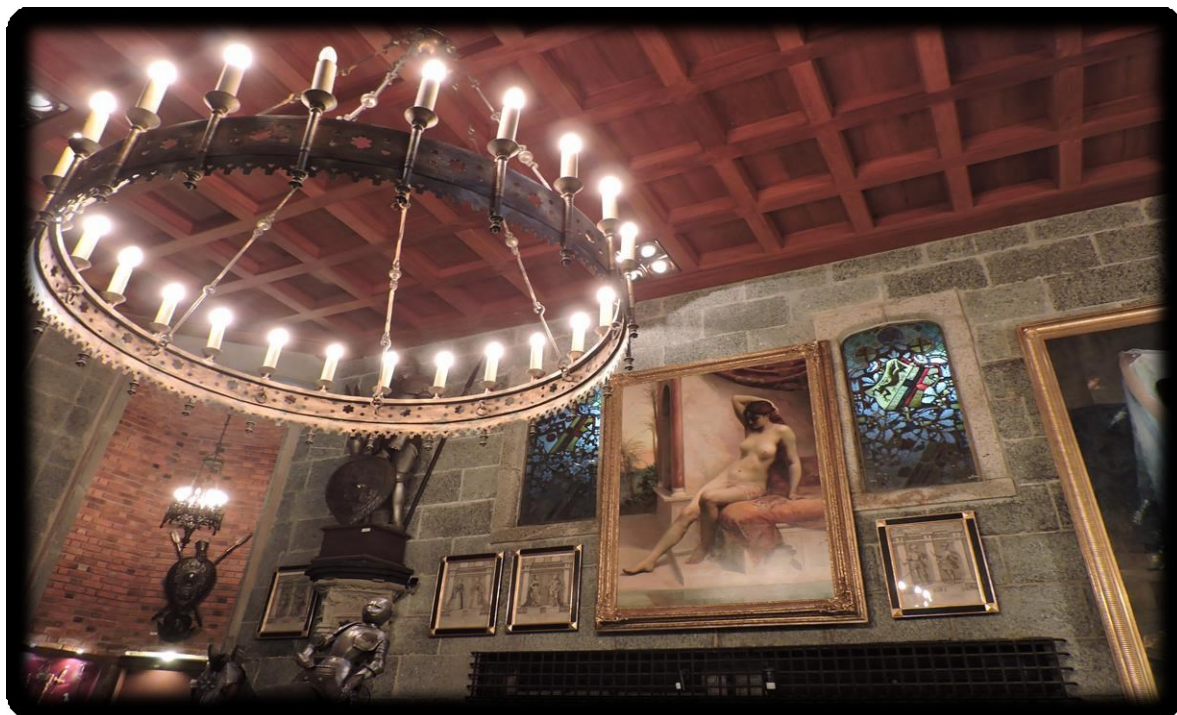


Figura 41 - Lustre feito, na oficina de Ricardo Brennand a partir de um original da Inglaterra.

(Foto: Acervo do Instituto RB)

Um dia ainda na construção do castelo, Dr. Ricardo chamou eu e Ernando e mostrou o lustre pequeno. Ele pegou esse papel e desenhou como queria os novos lustres, bem maiores. Eram três e ele gostou tanto que colocou no museu. Eu guardo essas plantas de Dr. Ricardo até hoje. Tudo que ele manda fazer, ele desenha e a gente entende. Fica mais fácil de entender o que ele quer. (Paulo Coreano, em entrevista realizada para esta dissertação em novembro de 2016)

Tudo isso é feito artesanalmente aqui nessa oficina. A oficina é um dos lugares preferidos dele. Ele vinha aqui todas as manhãs, logo cedo. Vinha dizer como queria as coisas e fiscalizar também. Dr. Ricardo é um homem impressionante. Ele não é só de mandar. Ele vem, diz como quer, desenha, olha a gente fazendo, se não gostar ele desmancha e começa tudo de novo. Se eu for dizer daqui do castelo e desse instituto tudo que foi feito aqui na oficina, eu diria que quase tudo. (Ernando, em entrevista realizada para esta dissertação em novembro de 2016)



Figura 42 - Vista interna da Sala das Armas Orientais – Museu de Armas Castelo São João. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Sala das Armas Orientais Nesta sala destacam-se *Espadas da Justiça*, armas usadas na cerimônia de decapitação de condenados; *Besta*, antiga arma usada na Idade Média; *Kandjar*, punhal de origem árabe; *Katar*, arma indiana usada também para matar tigres; *Capacetes*, possivelmente de origem indo-persa. Decorados com arabescos.

No hall central do Museu de Armas tem destaque *o Sarcófago Romano*, século II, em mármore, com um trabalho em alto relevo de uma cena de batalha e saque a uma cidade, talvez referente à pessoa enterrada. Esta é a peça mais antiga do museu. Em frente ao sarcófago foi colocada uma fonte, de origem indiana em mármore;

Por fim, sobre o castelo, após fazermos esse percurso etnográfico, gostaria de destacar algumas questões: primeiro, ressaltar que o castelo foi um lugar construído como cenário exclusivamente para abrigar a sua coleção de armas brancas. Essas obras como pudemos ver estavam em sua residência e foram adentrando o museu aos poucos. O processo de musealização foi sendo realizado lentamente, dia a dia, experimentando o desapego do que era pessoal, para se tornar público.

Mazinho é quem melhor entende como funciona a lógica do colecionador. As obras continuam sendo compradas por Ricardo Brennand e Mazinho as organiza. Elas chegam e vão

sendo colocadas diretamente no espaço expositivo. Mazinho, ora por coordenada do colecionador, ora por inspirações adquiridas pela convivência com Ricardo Brennand rearranja cada nova obra às “paredes e vitrines de sonhos”, de Ricardo Brennand. Mazinho em alguns dos seus relatos, diz que saiu do bruto da metalúrgica para o mais delicado das artes. Certamente tem sensibilidade. Ele diz que Ricardo Brennand quem o formou, porque, através do antiquário Peter Finer adquiriu vários conhecimentos sobre como manter a sua coleção. Mazinho até então mantém os ensinamentos do inglês à risca, sendo o guardião que preserva esta grande coleção.

4.2.2 Pinacoteca



Figura 43 - Pinacoteca do Instituto Ricardo Brennand (Foto: Acervo do Instituto RB)

Apesar de construída depois do Museu de Armas, a pinacoteca quem inaugurou o Instituto Ricardo Brennand, no dia 12 de setembro de 2012, motivado por uma negociação com o então vice-presidente da República, o pernambucano Marco Antônio Maciel. A bem da verdade, o ex vice-presidente estava tentando trazer para Pernambuco a exposição de Albert Eckhout que iria para Brasília e Rio de Janeiro. Ricardo Brennand garantiu que em um ano construiria uma pinacoteca, capaz de atender a todas as exigências internacionais da museologia e, cumpriu a sua promessa. No dia 12 de setembro de 2002 ele inaugura o seu Instituto com a abertura da exposição “Albert Eckhout volta ao Brasil 1644 – 2002”, contendo 24 obras do Museu Nacional de Copenhague, na Dinamarca.

A inauguração foi um verdadeiro acontecimento social e político para a cidade do Recife, com repercussão nacional. No jardim lateral à Pinacoteca foi armado um salão de festas para abrigar os mais de 3 mil convidados, entre eles, boa parte da elite pernambucana: políticos, empresários, intelectuais, artistas, arquitetos, jornalistas entre outros. O convidado mais solene, entretanto, foi o príncipe Frederick, da Dinamarca que veio prestigiar a exposição, cuja obras eram provenientes do seu país.



Figura 44 - Príncipe *Frederick*, da Dinamarca e Ricardo Brennand inauguram exposição de *Eckhout*, em 12 de setembro de 2012. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Os jornais noticiaram nas capas dos principais cadernos de cultura a inauguração do Instituto. Manchetes estampavam títulos com destaque: “Senhor do Castelo abre museu no Nordeste”, “Príncipe Frederick da Dinamarca inaugura exposição de Eckhout, no Instituto Ricardo Brennand”, “Brennand abre seu castelo com exposição do pintor Albert Eckhout”. O que essas manchetes representavam? De certo modo, um discurso daquilo que está por traz das construções de tijolos de sonhos de Ricardo Brennand: uma narrativa complexa, invisível, mas que reafirma aspectos de distinção e de perpetuação de um legado familiar através do patrimônio como dimensão da memória.

No Foyer da Pinacoteca estão expostas uma belíssima coleção de arte sacra. A Arte Sacra foi o termo utilizado para designar a arte encontrada nas igrejas e capelas, e teve no estilo Barroco sua maior expressão. Movimento que repercutiu na arquitetura, no mobiliário, na pintura, na escultura e na literatura.

Segundo a coordenadora do educativo do Instituto RB, Ruth Gabino o *foyer* salvaguarda algumas importantes obras barrocas:

Destaque para as obras, na sua maioria brasileiras, em estilo barroco, da coleção de Arte Sacra, como: *Anjo Cartela* do século XIX, em madeira dourada e policromada, obra atribuída a Mestre Valentim, expoente da arte no período do Brasil Colonial, assim como o foi Aleijadinho; A *Sagrada Família*, peça equatoriana em madeira dourada, prateada e policromada, com destaque para o *Menino Jesus* com cabelos humanos, século XVIII; *São Francisco de Paula*, em madeira policromada, de artista Francisco Xavier de Brito (séc. XVIII) representando o fundador da

Ordem dos Mínimos ou Franciscanos Reformados (Itália). Essa obra fez parte da exposição sobre Barroco Brasileiro, no Guggenheim de Nova York nos anos de 2000; o *Arcaz de Sacristia* (séc. XVIII), móvel de igreja para guarda de paramentos litúrgicos, com painel apresentando passagens da vida de Nossa Senhora; e o *Cadeiral*, assento usado por representantes do clero ou altas patentes da igreja. Ambos feito em madeira de jacarandá, e faziam parte do mobiliário da capela do Engenho Monjope, no Rio de Janeiro, pertencente ao pernambucano José Mariano Carneiro da Cunha Filho. Os *Anjos Tocheiros* em madeira dourada e policromada, proveniente de Minas Gerais, século XVIII, na qual a influência do estilo de Aleijadinho é perceptível; *Fragmentos de Talhas de Altar Mor*, madeira talhada, proveniente de São Paulo, com detalhes de folhagens de parreira e uvas; *Fragmento de Retábulo*, policromado e dourado, com cenas da vida de *São Sebastião* e *São Fabiano*, ambos festejados em 20 de janeiro (Entrevista concedida para esta dissertação em novembro/2016).

Além das peças de arte sacra, contemplando a diversidade, que é característica da Coleção do Ricardo Brennand, o *foyer* também expõe obras no estilo neoclássico. Destaque para *As Três Graças* (*Eufrosina, Tália e Aglaia*) que representa na mitologia grega. Esta obra está localizada na fonte de entrada da pinacoteca do Instituto RB e o público a transformou em “Fonte dos Desejos”, fazendo analogia com a Fontana de Trevi, fonte romana que possui “poderes mágicos”. O ritual comumente realizado pelos visitantes no Instituto é de pegar jogar uma moeda na fonte com a mão direita de costas. O visitante faz três pedidos antes de jogar a moeda como oferenda;

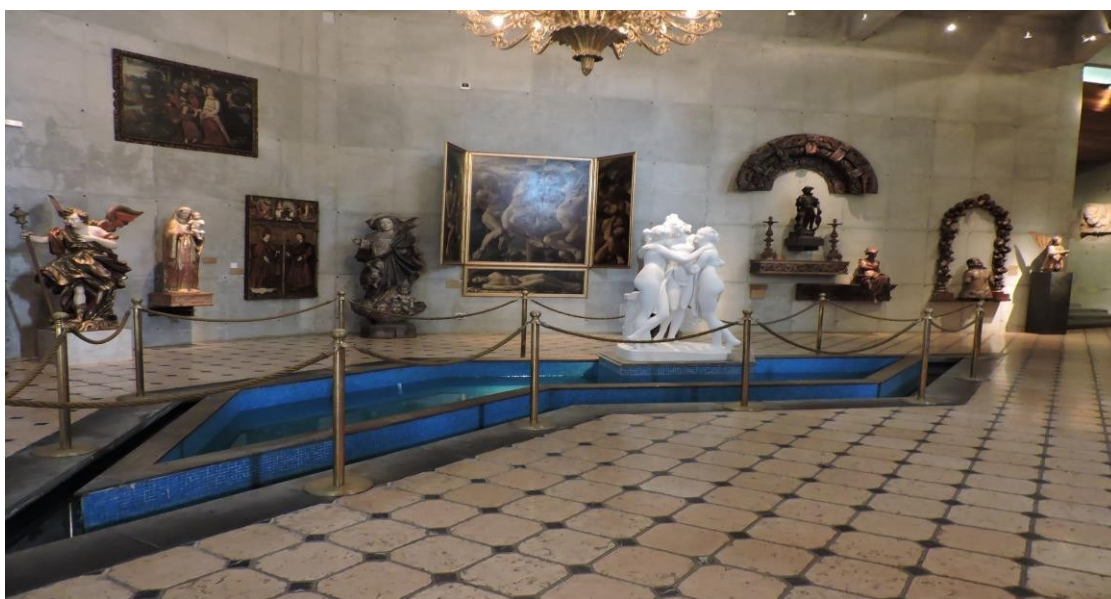


Figura 45 - Fonte dos desejos – *Foyer* do Instituto Ricardo Brennand.

(Foto: Acervo do Instituto RB)

Esses rituais, reapropriados pelo público, fazem parte da relação mística que se estabelece entre o colecionador e o outro: o público. O colecionador, através de toda uma concepção performativa e cenográfica, acaba por representar o imaginário dos diferentes

“outros” com suas mais eloquentes interpretações, que interagem com o museu das mais diferentes formas.

A Pinacoteca, que foi construída para abrigar exposições temporárias, hoje expõe quatro mostras permanentes: Frans Post e o Brasil Holandês; O Oitocentos Brasileiro; Coleção Janete Costa e Acácio Gil Borsoi e a sala de figuras de cera: o julgamento de Nicola Fouquet.

Segundo Hugo Vieira, ao entrar na Pinacoteca é possível observar um meio corpo e dois bustos: *Maurício de Nassau* (réplica do original que se encontra sobre o seu túmulo em Haia) e os bustos de *Ricardo Lacerda de Almeida Brennand* (pai de Francisco Brennand) e o colecionador *Ricardo Brennand*, o primeiro de autoria do pernambucano Abelardo da Hora e o segundo, do artista francês Jean Marc Laroche.

Após as portas de vidro, entramos na exposição Frans Post e o Brasil holandês. Nesta sala existem quatro tapeçarias da manufatura francesa *Gobelins* (séc.XVIII), que possuem composições que foram influenciadas por obras de artistas holandeses, entre eles: Albert Eckhout e Frans Post. Dentre as tapeçaria destaca-se *Le Deux Taureaux* (Os Dois Touros) que possui a inscrição dos nomes Desportes (cartunieu) e Le Blond (chefe dos tecelões), feitos em 1753.

Em frente às tapeçarias, pode-se observar reproduções em bronze do artista francês Auguste Rodin: *A Eterna Primavera*, *A Idade do Bronze* e *O Despertar* (séc. XIX). Ao lado dessas esculturas tem-se uma *Mesa de Celebração* em madeira policromada e dourada. Sobre a mesa estão dispostos pequenos *Sacros* com escritos de passagens bíblicas em latim, uma *Arca* cuja tampa possui a representação do Cordeiro de Deus, além de uma imagem de *São João Batista*. O Brasil Holandês vai se misturando a esculturas de Rodin bem como outros exemplares de cópias de esculturas neoclássicas.

Um dos pontos mais destacados da coleção é o conjunto Frans Post. De início já podemos verificar a mistura de objetos, de origens e temas os mais diversos. Frans Post é considerada como a maior coleção privada do mundo. Dentro deste recorte, o destaque é para uma tela das 07 restantes da série de 18 pintadas ainda no Brasil (*Forte Frederik Hendrik*), única no país.



Figura 46 - Exposição Frans Post e o Brasil Holandês. Ao lado uma obra de Canaletto, com séculos e procedências bem diferentes do período holandês. (Foto: Acervo do Instituto RB)

Além dos quadros encontram-se também coleções de livros, gravuras, objetos e pinturas relacionadas ao período da ocupação holandesa no Nordeste. Ali também há algumas obras raras de literatura holandesa sobre o período do Brasil Holandês, merecendo destaque especial dentre elas os livros: “*História Natural Brasileira (Historia Naturalis Brasiliae)*”, dos cientistas George Marcgraf e Willem Piso, primeiro livro dedicado exclusivamente ao estudo da fauna, flora, regiões e habitantes brasileiros, e o “*História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil e Noutras Partes Sob o Governo do Ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau etc.*”, vulgo, “*Livro do Barléu*”, que conta em narrativa os feitos realizados pelo Conde João Maurício de Nassau no período de seu governo no Brasil.

Na sala ao lado da coleção Frans Post, encontra-se a coleção oitocentos brasileiro. A exposição contempla dois tipos de artistas: o estrangeiro, que tenta captar no olhar e transmitir para a obra o exotismo dos lugares distantes; e os brasileiros, mostrando recantos que contam histórias de lugares do passado desses artistas. Como foi observado nos capítulos anteriores, Ricardo Brennand além de comprar as obras pelo impulso do gosto, atua da mesma forma no processo expositivo. É ele que cria a sua própria narrativa e os objetos expostos acabam se adaptando à sua vontade e imaginação. Deste modo, a pinacoteca congrega uma série de objetos e coleções que não dialogam necessariamente uns com os outros. Ao romper com a lógica da

linha do tempo, a disposição de objetos das mais variadas origens, estilo, épocas e procedência acabam se misturando e compondo novos arranjos estéticos.

Na pinacoteca, ao lado da coleção Frans Post se encontra em destaque um piano da marca Steinway que divide também o mesmo espaço com dois Canalletos. Na salas contíguas, uma profusão de objetos decorativos, de origens e épocas variadas, tentam estabelecer um diálogo impossível: consoles barrocos, renascentistas com douração, mobiliários império, góticos, adornos de porcelana chinesa, marfins asiáticos, um conjunto de bonecas de porcelanas trajadas com indumentária de época, baús de estilo colonial, miniaturas de papel mache, caixas de música (fonógrafos), globos *mundis*, esculturas neoclássicas, tapeçarias Gobelin, uma réplica do Navio Zupthen, peças arqueológica do Brasil holandês, entre outros exemplos.

Meio ao emaranhado de signos, o visitante antes de deixar o espaço da Pinacoteca vai passar por uma sala que abriga a coleção de vidros *art deco* da arquiteta Janete Costa, que reúne peças de René Lalique e de outras referências importantes na arte do vidro. Trata-se uma coleção doada pela arquiteta a Ricardo Brennand, de quem era amigo pessoal.

A pinacoteca, como os demais espaços expositivos, é marcada pela presença de Ricardo Brennand. É ele que impõe um paradigma de modelo curatorial no qual suas inspirações se colocam em permanente negociação com os processos técnicos do museu (inventário, legenda, disposição das obras, conservação etc), e, no final, mesmo que o corpo técnico do museu tenha argumentos (que de fato são pertinentes, mas “congelados” a discursos museológicos), sempre prevalecem a sua vontade.

Vou omitir, neste momento, a emblemática sala das figuras de cera, que trarei como ponto de análise mais na frente.

A Pinacoteca do Instituto não pode ser concebida sem levar em consideração toda a negociação para a vinda da exposição de Albert Eckhout. Talvez sem essa exposição Ricardo Brennand não tivesse construído a Pinacoteca. Os principais agentes deste processo foram Marco Maciel (já mencionado) e o dinamarquês Jens Olesen, presidente na época de uma agência de publicidade, a Macann-Erickson. Eram caminhões retirando as tralhas para a inauguração, outros caminhões chegando com as obras, outros tantos carregando peças de decoração. Segundo os relatos dos outros funcionários, e também um pouco da minha memória, a exposição mobilizou mais de 200 prestadores de serviços além de um seguro de obras calculado em torno de 300 milhões de dólares. (PAIVA, 2017)

4.2.3 Biblioteca

A Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand é especializada no período Brasil-holandês. Contém um acervo de mais de 40 mil itens entre livros, periódicos, partituras, discos, fotografias, álbuns iconográficos e obras raras.

Diferentemente do acervo museológico, a Biblioteca, preserva o nome dos seus colecionadores de origem a exemplo das coleções de José Antônio Gonsalves de Mello, pesquisador pernambucano do período Brasil-holandês e autor de “Tempo dos Flamengos”; de Edson Nery da Fonseca, professor, documentalista e escritor especialista em assuntos gilbertianos (Gilberto Freyre); e a de Pe. Jaime Cavalcanti Diniz, musicólogo, estudioso do período colonial. De acordo com a coordenadora da Biblioteca, Aruza de Holanda, Ricardo Brennand sempre adquiriu coleções de livros concomitantemente às aquisições de acervo museológico:

Quando eu fui convidada para trabalhar e organizar o acervo bibliográfico eu não tinha ideia do montante daquilo que eu ia encontrar. Eram verdadeiras coleções de colecionadores. A maior delas era a de José Antônio Gonsalves de Melo. Ficávamos num galpão e depois no subsolo do castelo. Foi uma loucura. Não tinha lugar para comportar os livros. Essa parte da biblioteca só foi construída depois da inauguração da exposição Eckhout. O acervo de lá para cá triplicou. Ele não para! Falar de Dr. Ricardo é difícil, porque ele se faz presente na vida de todos nós intensamente. Ele sempre comprou livros e coleções ao mesmo tempo em que comprava os quadros do Brasil-Holandês! (Aruza de Holanda em entrevista para esta dissertação).

4.2.4 Galeria



Figura 47 - Exposição da Coleção de Artistas Pernambucanos, em exibição na Galeria.

(Fotos: Acervo do Instituto RB)

Espaço construído para eventos e exposições temporárias, a Galeria possui em torno de mil metros quadrados (1000 m² – parte interna e externa). Inaugurada em julho de 2011, com a exposição *A Beleza na Escultura de Michelangelo*, que contou com 06 desenhos originais do pintor italiano expoente da Arte Renascentista, a galeria possui uma estrutura para abrigar exposições internacionais.

O espaço tem abrigado obras de arte de períodos e estilos distintos, esculturas (dentre essas “O Pensador” de Rodin), e grande diversidade de quadros, que variam do século XIX aos dias atuais. Podemos encontrar neste espaço algumas obras de artistas pernambucanos como: José Claudio, João Câmara Reynaldo Fonseca, Aluizio Magalhães, Francisco Brennand, Roberto Ploeg, entre outros. Dentre as obras dos artistas pernambucanos, destaca-se o *Mural* de autoria de Lula Cardoso Ayres na parte lateral da galeria.

4.2.5 Capela



Figura 48 - Imagens externas e internas da Capela Nossa Senhora das Graças.

(Fotos: Acervo de Leonardo Dantas)

A capela Nossa Senhora das Graças foi inaugurada em maio de 2014 pelo Arcebispo de Olinda e Recife, Dom Fernando Saburido e, segundo Ricardo Brennand, esta foi a sua última obra. Ela possui estilo gótico com projeto também de Augusto Reynaldo. Dispõe de 600 metros quadrados, 21 metros de altura, podendo receber até 300 pessoas. Está inserida em uma área cercada por vegetação de 10 mil metros quadrados. No altar principal está suspensa uma imagem central que representa a figura de Jesus Cristo, assinada por Elias Sultanum, em tamanho natural. Atualmente, o local celebra missas todos os primeiros e terceiros domingo do mês, para a população em geral e, tem sido o local preferido da elite pernambucana para realização de pomposos casamentos. A capela foi uma homenagem de Ricardo Brennand à sua esposa Graça Brennand.

4.2.6 Jardins

Nos jardins do Instituto RB podemos encontrar também outras obras neoclássicas inspiradas na Antiguidade Clássica. Muitas delas cópias de originais consagrados na história da arte: A mortal *Lêda* e seu amado, o deus *Zeus*; O *David*, reprodução da obra prima de Michelângelo, em mármore branco, medindo 5,14cm sob um pedestal de 2,30 cm. (conforme mencionado anteriormente); *O Gazebo*, estrutura arquitetônica octogonal usada em jardins;

Sempre contemplando a diversidade na Coleção do Instituto RB, trabalhos mais modernos também encontram-se expostos: *Moça a Cavalo*, de Fernando Botero, artista colombiano; Peças em bronze de artistas contemporâneos: Sônia Ebling, do Rio Grande do Sul, *Rinocerontes e Hipopótamo*;

4.2.7 A teatralização da história: o julgamento de Fouquet



Figura 49 - Sala que exhibe as figuras de cera. Cena do Julgamento de Nicola Fouquet.

(Foto: Acervo do Instituto RB)

Apesar da Sala de Fouquet está situada no prédio da Pinacoteca, por ser ponto chave de análise discursiva desta dissertação, faço um recorte textual e a reloquei para o final. Afinal, qual o sentido do julgamento de Nicolas Fouquet na coleção do Instituto Ricardo Brennand?

Trata-se de um conjunto de representações em cera que, em sua maioria, foram produzidas pelo artista francês Daniel Druet, na década de 1985, em comemoração aos quatrocentos anos da morte de Nicolas Fouquet para a exposição no Château Vaux-le-Vicomte antigo palácio do Superintendente das Finanças e que hoje funciona como museu.

Ricardo Brennand ao ver esses conjunto escultórico, sentiu imediatamente motivado em adquirir para seu acervo. Grosso modo, as figuras de cera retratam características das personalidades da sociedade francesa do século XVII, desde as vestimentas, jóias e adereços, até na constituição física. A exposição das figuras de cera, além de retratarem parte da sociedade francesa do século XVII, conta especialmente a história do julgamento de Nicolas Fouquet, Superintendente das Finanças do Rei Luís XIV, Rei Sol como era conhecido Luís XIV, pela sua riqueza, luxo e por no dia de seu nascimento os astros estarem voltados para o sol.

O conjunto escultórico, além de Nicolas Fouquet e Luís XIV, conta também com personagens conhecidos como: Ana Maria Maurícia de Habsburgo, mãe do Rei Luís XIV, Jean-Baptiste Poquelin (1622 - 1673), mais conhecido como Molière, importante dramaturgo da época e Jean-Baptiste de Lully, relevante compositor da corte de Luís XIV. O julgamento de Fouquet é tido como um dos maiores desvios de dinheiro público da França, porém não existe uma unanimidade entre os historiadores franceses sobre esse acontecimento, sendo Fouquet muitas vezes relacionado com a identidade do homem da Máscara de Ferro e conhecido também pela suntuosa festa para três mil pessoas no palácio de Vaux-le-Vicomte, em que parte dos homens receberam armas e cavalo e as mulheres jóias com ouro e brilhantes. O período em que Nicolas Fouquet vive na França é o momento das práticas mercantilistas do Cardeal Mazarin e da presença holandesa no Brasil. Inclusive, os quadros de Frans Post que existe no museu do Louvre foram presentes do Conde Maurício de Nassau Siegen para Luís XIV.

Há outros personagens feitos por outro artista desconhecido como: dois anões, retratando possivelmente bobos da corte na Idade Média; dois artífices, sendo um o mestre e o outro aprendiz, desbastando um bloco de pedra, também caracterizados para o medievo e um homem de longa barba trajando uma túnica, provável representação de Leonardo da Vinci, artista da Renascença que pintou a Mona Lisa. Esses outros personagens não compõem a cena e a história do julgamento de Nicolas Fouquet além de pertencerem a contextos diferentes, mas estão na mesma sala por serem figuras de cera.

As obras são constituídas por fibra de vidro e resina, compondo o corpo, pela necessidade de ser um material mais barato e leve, e composto de cera; utilizado na fabricação

da cabeça, colo e mãos. Um dos museus mais conhecidos no mundo que possui esse tipo de acervo é o Museu de Cera de Madame Tussaud, em Londres.

Essa narrativa tornou-se oficial e é contada de forma didática pela ação educativa do museu. Mas teria algum sentido associar a expansão do mercantilismo europeu, o contexto histórico do Cardeal Mazarin na França com a presença dos holandeses no Brasil? Certamente que do ponto de vista histórico esse conjunto de informações parecem distantes, mesmo que todos esses eventos estivessem integrado ao contexto histórico da época. Entretanto, existe um discurso que é produzido de maneira a criar conexões, como que numa tentativa de interligar a lógica colecionista de Ricardo Brennand a uma necessidade de justificar ou reforçar discursos que dêem uma certa lógica a disposição do acervo.

O que importa para o colecionador é o que os objetos podem proporcionar de prazer estético para si e para o seu espectador. Esse conjunto de figuras de cera é exemplar para sintetizar a concepção de colecionismo de Ricardo Brennand que integra os objetos não por meio de suas conexões históricas, mas pelo efeito estético e impulso de gosto em possuir determinado objeto. Como vimos nos exemplos anteriormente analisado, o que marca todos espaços musealizados do Instituto é o deslocamento temporal entre objetos os mais diversificados possível. Essa discronologização é um elemento intrínseco da própria maneira que Ricardo Brennand concebe sua expografia ou cenografia.

Certamente o conjunto de figuras referidas constitui um dos maiores atrativos do museu, menos pelo interesse histórico do que pelo atrativo cenográfico que o conjunto sugere. Dai porque a performance é também um elemento importante para a compreensão do gosto, não só para o colecionador como também do espectador.

Como observa Motta (2012) considerar o carácter performativo dos processo e narrativas museográficas nos ajuda a pensar também o papel exercido pela construção e atribuição de sentidos na história que muitas vezes não parece interessar a veracidade dos fatos ou eventos passados. No caso do Instituto Ricardo Brennand, o que prevalece é o imaginário histórico misturado com o presente de forma que as referências aos objetos se diluem no imaginário do visitante: é o castelo medieval e a cenografia que lhe dá o sentido da experiência. Assim, como na pinacoteca leva o visitante a percorrer um caminho, saindo do imaginário

medieval e entrando no renascimento e, posteriormente, chegando ao Novo Mundo, através de Frans Post e do oitocentismo brasileiro³⁴.

Ainda no mesmo percurso da Pinacoteca, o visitante vai entrar num mundo de referencias temporais e geográficas as mais diversas: China, Índia, Japão, África, América, através de objetos de países e civilizações distantes que não buscam situar o visitante numa linha de tempo, cabendo a ele recriar sua própria viagem meio a diversidade cultural que os objetos desta coleção sao capazes de lhe proporcionar.

Daí porque é importante se pensar como os espaços museais no caso aqui referido podem, através de suas exposições permanentes ou temporárias, ritualizarem ou performarem as relações entre os sujeitos sociais e as suas formas de apresentação do mundo, como bem sugere Motta, indo além de suas referencias locais e culturais, para penetrarem num mundo imaginário, porém, estranho, já que o universo de Ricardo Brennand não se restringe unicamente ao seu país de origem³⁵

Como bem assinalou Ricardo Brennand, seu desejo inicial não era apenas construir um abrigo para sua coleção, mas encontrar uma atmosfera adequada a, que mais lhe parecia fiel ao seu imaginário: um castelo e com ele um cenário ou atmosfera que acolhesse tanto a ele quanto ao visitante. Deste modo, como nos grandes espetáculos teatrais, a base do que Ricardo Brennand faz ao exhibir a sua coleção é a mesma de um diretor de teatro e um ator ao apresentar a sua peça. Ambos apresentam alguma coisa para alguém: neste caso, o público.

Dentro dessa perspectiva, poder-se-ia destacar algumas características polissêmicas do comportamento de Ricardo Brennand (que se firma quase como um personagem perante a sua coleção), considerando-as como ações *performativas* do colecionador.

34 Ver Motta (2012).

35 (idem p.)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A conservação de si através do tempo implica a interdição do esquecimento”.

Paul Ricoeur

ETERNIZAR PARA NÃO MORRER - Sem lembranças o indivíduo é aniquilado. A memória é a própria identidade em ação e assim também funcionam as memórias das instituições, sempre num embate entre o esquecer e o lembrar, o dizer e o silenciar, o visível e o invisível. Não satisfazer os caprichos da memória é expor-se ao risco do próprio esquecimento. Desta maneira, o Instituto Ricardo Brennand nasceu como interdição do esquecimento, ou mais precisamente do desejo de perpetuação da memória da coleção e do colecionador Ricardo Brennand para a posteridade.

A descoberta do diagnóstico de câncer do seu filho, Antônio Luiz de Almeida Brennand, fez com que ele se deslocasse do Recife para Nova Iorque em busca de tratamento para o filho. Na solidão hospitalar, enquanto acompanha o filho doente, como numa espécie fuga de pensamentos e como meio de abstrair a realidade que o afetava brutalmente, Ricardo se debruçou sobre papéis, rabiscos, croquis, isolando-se num estado de criação compulsiva. Os sonhos se mesclavam com a dor da anunciada perda, mas a força ou potência de eternizar a memória do filho começava a se delinear através de algo que pudesse estancar a finitude que, afinal, ia sendo desenhada sob a forma de museu.

A obsessão por materializar algo é uma de suas características. Entre angústia e desespero, Ricardo Brennand criava, assim, traçava um projeto, como um demiurgo, ou seja, aquele que deseja pôr ordem no caos através da materialização de uma obra. Após perceber que todo o dinheiro do mundo não era capaz de curar o seu filho, ele entrou numa espécie de estado liminar, como num rito de passagem, no limbo das sombras, quando se põe a desenhar e canalizar suas energias para a construção do museu. Ainda no hospital ele fez os primeiros croquis do que seria o Museu de Armas Castelo São João, a primeira edificação do complexo cultural.

O museu está impregnado de memórias afetivas do filho Antônio, porque foi construído em sua fase terminal. A construção do Museu também serviu de refúgio para a elaboração do luto e ausência do filho. Na sala dos cavaleiros, no museu de Armas, pode-se observar uma cena carregada de significados simbólicos: uma foto de Antônio Luiz ladeada pela foto de

Madre Teresa de Calcutá, numa imposição de respeito e homenagem ao filho, convivendo com outras obras de arte, em perfeita harmonia para o colecionador, embaixo de um quadro do artista carioca Meziat, que retrata, o pai Antônio ao lado do tio Ricardo, e na lateral esquerda o retrato do próprio Ricardo Brennand.

Na fenomenologia da memória proposta por Paul Ricoeur (2007), encontramos algumas indicações teóricas para enquadrar o cenário e as narrativas de Ricardo Brennand, partindo-se do referencial filosófico grego levantado pelo autor. O conceito de *eikon*, do ícone que possui a atribuição de tornar presente algo que é ausente, aciona o dispositivo de memória, enquanto algo que não está aqui, mas já que esteve no passado.

Associando a memória a *mimesis*, como a capacidade de produzir cópias das coisas, Ricoeur (2007), reconhece a diferenciação frágil entre a identidade de uma cópia original (*a eikon*) e a de uma cópia simulacro (*phantasma*). Estas afirmações corroboram o papel que o próprio colecionador se coloca, o de copista medieval, encarregado de preservar a memória da cultura ocidental.

Ricardo Brennand, ao trazer cópias de objetos consagrados para sua instituição, os quais são distribuídos segundo lógicas particulares em suas narrativas expográficas, assume um esforço de rememoração, *anamnesis*, que tenta vencer o esquecimento a gerenciar a evocação afetiva da memória, *mneme* (RICOEUR, 2007). É eternizar para não se deixar morrer.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- ALPERS, Svetlana. **O projeto de Rembrandt**: o ateliê e o mercado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Eduff, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- _____. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2011.
- BRENNAND FILHO, J. E. C. A. **Minhas Memórias**: (1959 a 1982). Recife: Editora Linceu, 2015.
- BRUNER, Edward M. Experience and its expressions. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Org.). **The Anthropology of experience**. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 3-30.
- BURKE, Janine. **Deuses de Freud**: a coleção de arte do pai da psicanálise. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CAMPOS, Cesar Cunha. **Arte e mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016.
- CASTILLO, Sônia Salcedo del. **Arte de expor**: curadoria como Expoesis. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.
- CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CONN, S. **Do museums still need objects?** Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2009.
- COSH, Nicole N. M. **Coleção de coleções**: antropologia do objeto museal no Instituto Ricardo Brennand. Recife: O Autor, 2010.
- COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de objetos**: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- COUTINHO, Paula Andrade, CERAVOLO, Suely Moraes. Notas de pesquisa no acervo do Instituto Ricardo Brennand: a coleção Sir Henry Lynch, In: SEMINÁRIO NACIONAL DE

MUSEOLOGIA, 2., 2015, Recife. **Anais...** Recife: Museu do Homem do Nordeste, 2015. P. 585-606.

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e Antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos chave de Museologia**. São Paulo: Armand Coli, 2013.

DOMENECH, Abel. **Facas de Exibição Joseph Rodgers & Sons Coleção Samuel Setian**. Santiago: Morgan Internacional, 1999.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

DURKHEIM, Èmile; MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classification contribution a l'étude des représentations collectives. In: DUVIGNAUD, Jean (Org.). **Journal Sociologique**. Paris: PUF, 1969.

FABIAN, Johannes. **Power and performance**. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

_____. **Time and the other**: how Anthropology makes its object. New York, NY: Columbia University Press, 1983.

GELL, Alfred. **Art and agency**: an Anthropology theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. Definição do problema: a necessidade de uma Antropologia da arte. **Revista Poiésis**, n 14, p. 245-261, dez. 2009.

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

GUTIERREZ, Angela. O olhar do colecionador. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL COLEÇÕES E COLECIONISMOS: práticas e narrativas na Contemporaneidade, 1., 2014, Recife. **Anais...** Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2014.

IBRAM. **Política Nacional de Museus**: relatório de gestão 2003/2010. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010.

KARP, I. et al. **Museum frictions**: public cultures/global transformations. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (Ed.). **Exhibiting cultures**: the poetics and politics of museum display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

- LAGO, Bia Correa (Org.). **Frans Post e o Brasil Holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand**: catálogo da exposição. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.
- LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria Ator-Rede. Bauru: EDUSC, 2013.
- LEITE, José R. T. **O Oitocentos Brasileiro na coleção Ricardo Brennand**. Recife: Caleidoscópio, 2015.
- LUKE, Timothy. **Museum politics**: power plays at the exhibition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Paris: Albert Skira Éditeur, 1942.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MORAIS, Frederico. **O Coleccionismo no sistema de arte**. Rio de Janeiro: Soraya Cals Escritório de Arte, 2003.
- MOTTA, Antônio. Da África em casa à África fora de casa: (notas sobre uma exposição em trânsito). In: DIAS, Juliana Braz; LOBO, Andréa de Souza (Org.). **África em movimento**. Brasília: ABA Publicações, 2012. p. 245-268.
- MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- NAKAGAWA, Rosely. **Memórias de afeto**: Ricardo Brennand. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2007.
- PAIVA, Diego Souza de. **O David de Brennand e o protagonismo das cópias na história da arte**: trajetórias e espaços expositivos de um objeto de arte particular. 2017. 295 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2017.
- POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- RAPOSO, Paulo. Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance. In: FERREIRA, Francirosy C. P.; MÜLLER, Regina Polo. **Performance, Arte e Antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCHA, Gilmar. A etnografia como categoria de pensamento na Antropologia moderna. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14-15, p. 99-114, 2006.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. O que é performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro, a. 11, n.12, p. 25-50, 2003.

SKEGGS, Beverley. Classe: desidentificação, selves singulares e valor da pessoa. In: SALLUM JÚNIOR, Brasília et. al. (Org.). **Identidades**. São Paulo: Edusp, 2016.

SOARES, Bruno Brulon. Entre o reflexo e a reflexão: por detrás das cortinas da performance museal. In: ENCONTRO REGIONAL ICOFOM LAM, 21., 2012, Petrópolis. **Trabalhos apresentados...**, Petrópolis, 2012, p.192-204.

STOCKING, G. **Objects and others: essays on museums and material culture**. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (Org.). **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA, 2012.

TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the Anthropology of experience. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Org.). **The Anthropology of experience**. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 33-44.

_____. **O Processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974a.

TRINDADE, Rafael. **Deleuze e o desejo**. [S.l., 2013]. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/02/08/deleuze-desejo/>>. Acesso em: ago. 2017.

VAN MENSCH, Peter; MEIJER-VAN MENSCH, Léontine. **New trends in Museology**. Celje: Museum of Recent History, 2011.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.