A ORIGINALIDADE DE UM COPISTA NATO: A COLEÇÃO DO INSTITUTO RICARDO BRENNAND COMO PRÁTICA DE REPRODUÇÃO

Diego Souza de Paiva / PPGAV – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO
As coleções particulares, ao acumularem e disporem as obras a partir de critérios diferentes daqueles normatizados pela História da Arte (através dos museus), nos oferecem possibilidades outras de vivenciar esses objetos e, assim, abrem um universo de outras possíveis questões sobre a arte e sua história. Esse é o caso da coleção do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, que, apesar de se constituir num museu, ainda é gerida por seu colecionador. Este ensaio se propõe a discutir alguns dos conjuntos dessa coleção sob a perspectiva indicada pelo próprio colecionador, que se define antes de tudo como um "copista". Diferentemente da História da Arte, que pressupõe a originalidade, aqui é a prática da reprodução a base para a compreensão da formação e arranjo singular dessa coleção.

PALAVRAS-CHAVE
coleções particulares; Instituto Ricardo Brennand; cópias.

ABSTRACT
The private art collections in their procedure of gathering together and presenting works of art based on criteria other than those normalized in History of Art (through museums), give the possibility to experience the objects in a different way and provokes an opening to different questions. This is the case of the private collection of Ricardo Brennand Institute, in the city of Recife. Even though it's a museum, the collection at the Institute is managed by it's owner. This essay intends to discus some of the sets in this art collection in a perspective assumed by it's own collector, who entitles himself as a "copista" (owner of copies). In a different way from History of Art, that takes for granted the central role of the originality, here it is the very practice of reproduction is the solid ground for this collections is singularity in its disposition.

KEYWORDS
private art collections; Ricardo Brennand Institute; copies.

Como muito bem coloca Georgel, no verdadeiro *ménage à trois* que envolve coleção, museu e história da arte, apesar desse objeto em comum chamado "arte", os objetivos, missões, critérios, ideias e intenções são diferentes, quando não contraditórios.[1] Se é possível traçar uma espécie de "sequência histórica" alinhando esses termos, definir as relações entre eles é sempre um desafio particular. É publico e notório: a maioria dos museus nasceu a partir de coleções particulares. É o caso da Itália, como podemos observar a partir da referencial obra de De Benedictis,[2] e também é o caso francês, como deixa bem claro Georgel.[3] Sem falar, claro, nos exemplos específicos mais recentes, como é o caso do *Metropolitan Museum* de Nova Yorque (coleção de J. Pierpoint Morgan), ou da National Gallery de Washington (coleção de Andrew Mellon).[4] Nascidos das coleções, os museus, por sua vez, se constituem na base para a elaboração de uma história da arte, antes de tudo porque é o museu que dá visibilidade às obras. Contudo, as coisas não são tão simples quando essa "sequência" supõe. E isso basicamente por duas razões: primeiro porque as ideias que definem o que é uma "coleção", um "museu" e uma "história da arte", mudam com o tempo, e segundo, porque a "evolução" desses três universos ocorre de forma simultânea e se dá – apesar dos limites que tentam definir uns em relação aos outros – através de relações de implicação mútua.

Como então entender os termos dessas relações? Uma alternativa é, nos distanciando das amplas generalizações, respeitar as singularidades de cada caso, as especificidades de cada experiência que envolva os integrantes do referido *ménage.* É nesse sentido que propomos, neste ensaio, uma incursão sobre a coleção do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, a partir da perspectiva sugerida pelo próprio colecionador, que se considera, antes de tudo, um "copista". Aqui, a singularidade de um museu que conserva o acervo de uma coleção particular ainda gerida por seu colecionador, nos oferece oportunidade de pensar uma história da arte pautada não na originalidade, mas na reprodução.

Pelo olhar do *Gigante*

O Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB) foi inaugurado em 2002, quando recebeu a exposição "Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002",[5] para a qual foi construído o prédio da Pinacoteca. O acervo da instituição adveio da coleção particular do

empresário Ricardo Coimbra de Almeida Brennad (1927), e teve início com seu conjunto de armas brancas e de armaduras, para o qual foi construído, em 1997, um castelo em estilo Gótico-Tudor, o Castelo de São João. Atualmente, além de mais de 3000 peças, entre espadas, facas e canivetes, e de um considerável conjunto de armaduras (em tamanho real e em miniatura), escudos, lanças e elmos, o Castelo abriga esculturas alegóricas em mármore e pinturas de temática orientalista. No final dos anos noventa e também em função da exposição de Eckhout, inicia-se a formação de um acervo sobre o "Brasil holandês", composto por livros, mapas, objetos variados, e no qual se destaca a maior coleção particular de quadros do paisagista holandês Frans Post (20 ao todo).[6] Esse acervo, que guarda uma estreita relação com a história do Estado de Pernambuco, é considerado o "carro chefe" da Instituição.[7] Além desses dois "núcleos", podemos destacar: o conjunto de "paisagistas brasileiros" (Facchinetti, Bernardelli, Castanheto, Calixto, Parreiras entre outros), em sua maior parte adquirida, em 2000, da coleção da "Cultura Inglesa;"[8] o conjunto de bonecos de cera que representam o julgamento de Nicolas Fouquet; e um conjunto diversificado de esculturas que estão dispostas por todos os espaço da Instituição, no Castelo, na Pinacoteca, na Galeria, nos corredores e nos vastos jardins. Entre essas últimas, se destacam bronzes de Rodin (entre eles uma réplica do *Pensador*), uma *Dama a Cavalo*, de Botero, e cópias de obras famosas como as *Três Graças* e *Apolo e Dafine*, de Bernini, em cópias de Antônio Frilli (século XIX), e o *Rapto das Sabinas*, de Giambologna, em reprodução de 1927, executada pela *Società Fiorentina di Scultura Artistica.*

Entre essas cópias, uma particularmente no interessa: aquela do *David de Michelangelo* (Figura 1), e isso por uma razão simples: porque foi a sua chegada, no final do ano de 2010, que nos chamou a atenção para uma parte da coleção aparentemente sem unidade, dispersa (as esculturas e entre essas as cópias), e que também nos colocou questões tanto sobre as relações entre objeto de arte e espaço expositivo, quanto sobre a própria categoria da "cópia" na Historia da Arte. O incômodo diante da presença do *Gigante* demandou uma pesquisa que busca entender o sentido dessa cópia no conjunto da coleção – o que se constitui no nosso projeto de tese. Por essa razão, é a partir de sua posição de destaque e das

possibilidades oferecidos pelo seu singular olhar de cópia, que direcionamos o nosso olhar para a coleção que ele passa a integrar.

Cópia do *David de Michelangelo* – Acesso principal (gramado circular em frente à galeria)
Acervo do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE
Fonte: acervo do autor

De forma mais específica, a cópia do *David*, considerada em sua trajetória particular, nos permitiu discutir, em outros trabalhos,[9] como a construção dos sentidos de uma obra passa pelas relações entre o objeto de arte e seu espaço expositivo. E é justamente esse raciocínio que fornece a base para que entendamos as coleções como espaços singulares de questões para história da arte, uma vez que envolvem relações específicas entre espaços, objetos e objetos entre si. Além disso, no caso específico do Instituto RB, também as questões que envolvem a categoria da cópia, da reprodução, pensadas a partir do *David*, acabaram, como veremos, por se mostrar estruturantes na formação da própria coleção.

A confissão: "[...] sou um obstinado e um copista nato."

Com a intenção de entender o sentido da cópia do *David de Michelangelo* na coleção, o que implica entender, de certa forma, a própria coleção, iniciamos o trabalho de pesquisa com o acervo, a partir dos inventários de obras e das entradas de peças na reserva técnica do museu.[10] Eis que surge, em uma das entrevistas concedidas por Ricardo Brennand a uma revista,[11] uma pergunta – ala *talk show* –,

que provavelmente não constaria em nenhum questionário acadêmico, mas que nos veio bem a calhar: “O senhor é empresário, engenheiro, colecionador. Mas de fato, quem é Ricardo Brennand?” [A resposta nos foi reveladora:] “Eu nem sei me definir. Posso afirmar que sou um obstinado e um copista nato. Tudo o que vejo, eu copio. O grosso do que tem aqui são cópias” (GLAUCI, 2013). Cópias. Nesse momento, algumas coisas começaram a se alinhar, começaram a ganhar um novo sentido. A atividade do empresário Ricardo Brennand, por exemplo, começou a se articular mais claramente com a prática do colecionador de armas e obras de arte, e a mistura, na coleção, de elementos variados, a conversa de materialidades distintas (como, por exemplo, armaduras e esculturas de mármore com pinturas orientalistas), que encontraria sentido apenas talvez em um suposto “gosto excêntrico” do colecionador, agora começava a revelar suas tramas. Uma luz se insinuava pelas passagens secretas do Castelo, por entre as armas, os mármores, as telas.

Segundo o próprio colecionador, o desejo pelo colecionismo teria nascido com um simples canivete, presente que ganhou de seu pai, aos 12 anos. Este seria, portanto, o “mito fundador” que explicaria a origem do núcleo primeiro de sua coleção, o de armas brancas, ao qual se seguiu o de armaria. Mas essa coleção tem outras origens. Engenheiro mecânico e civil, Ricardo Brennand é um nome de destaque no ramo empresarial, responsável pela idealização, construção e administração de inúmeras fábricas em variados segmentos, como cerâmica, porcelana, vidro, azulejo, aço, cimento e, mais recentemente, geração de energia, com hidroelétricas e parques eólicos. Esse vasto conglomerado industrial teve início quando, já casado, no final dos anos 40, fez sua primeira viagem à Europa (a princípio Inglaterra e Alemanha, países nos quais tinha fluência no idioma), com o propósito específico de importar equipamentos e de “copiar” ideias para as suas fábricas no Brasil. Em uma entrevista, nos diz:

> Todas as vinte fábricas que fiz começaram com o que eu vi lá fora. Por exemplo: nas minhas fábricas, do parafuso à máquina, tudo era comigo. Viajava para ver o que existia e então aproveitava as ideias de cada coisa. Eu tirava o que tinha de melhor delas, fazendo o que achava mais adequado. [...] As minhas visitas se limitavam a ver o que o mundo estava fazendo sobre o assunto que me interessava e como isso era feito para que eu pudesse copiar.” (GLAUCI, 2013)

Teria sido por ocasião dessa primeira viagem que o empresário se deparou, na Inglaterra, com coleções de armaduras, de elmos, armas e escudos. Aí teria começado de fato o interesse pela referência medieval. A propósito, nesse período, estava construindo a sua casa, que absorveu essa referência e que serviu de modelo para os futuros prédios do Instituto RB, como nos diz em um documentário.[12] Em outra de suas viagens, no início da década de 90, conheceu a pequena cidade inglesa de Leeds, onde havia se reunido um acervo real de armaria, jóias e outros objetos, para o qual foi, especialmente, construído um castelo.[13] Daí provavelmente nasceu a inspiração – ou o modelo a ser copiado – para o seu Castelo de São João, construído em 1997 para abrigar a sua coleção de armaria.

Vamos percebendo, assim, como a mesma lógica do empresário que importa o que é possível e que copia o que entende como referência de qualidade no exterior, se aplica ao colecionador, cuja coleção surge, inclusive, paralelamente à idealização e construção de suas fábricas, através de suas viagens. A atividade de industrial e a de colecionador respondem assim, não só ao mesmo ímpeto, mas também às mesmas referências. Contudo, para que essa relação se torne, de fato, perceptível, se faz necessário que lidemos propriamente, ainda que de forma preliminar e indicativa, com alguns objetos da coleção e com as relações entre eles. Aliás, será também essa lógica do "copista" que vai nos ajudar a entender não só a aquisição das peças, mas também como obras aparentemente distintas convivem, conversam nos espaços do museu.

Para uma fechadura medieval, uma chave oitocentista

Direcionemos nossa atenção por um momento para o Castelo de São João, ou o "Castelo das Armas", como é conhecido. Embora só tenha sido aberto ao público um ano após a inauguração do Instituto RB (que se deu com a exposição do Eckhout, em 2002), é ali que a coleção começa de fato.

Provavelmente inspirado no exemplo de Leeds, Ricardo Brennand idealizada o Castelo de São João[14] para abrigar a sua coleção de armas brancas e armaduras, explicando, em entrevista, que teria sido justamente o sonho de colecionar armaduras e armas, correlacionadas ao medieval, que o conduziu à ideia do castelo.

Convidou então o arquiteto Augusto Reynaldo que, com base nas referências européias concebeu o projeto,[15] ao qual foi incorporado um portal remanescente de um castelo francês do século XVI, no acesso principal, e um vitral de uma igreja inglesa do condado de Yorque, que compõe a "Sala dos Cavaleiros."

Todavia, embora o projeto arquitetônico do Castelo de São João nos ofereça um universo de possibilidades para pensarmos a coleção a partir do espaço que a abriga, com a qual, aliás, guarda uma relação íntima, vamos direcionar nossa atenção para o acervo que integra o "Castelo das Armas". De uma forma geral, esse acervo pode ser dividido nos seguintes conjuntos:[16] armas (brancas, em sua maior parte, mas também de fogo); armaduras (em tamanho real e em miniatura), pequenas esculturas em marfim; esculturas em mármore; quadros orientalistas (que respondem, inclusive pela denominação de uma das salas); e mobiliário (cadeiras, mesas, baús).

A princípio a mistura dessas materialidades distintas desorienta o observador e as tentativas de organização, que seguiriam padrões aprendidos e apreendidos na História da Arte, de linearidade temporal, de suporte material, de temas e de estilos, se vêem frustradas a cada passo. Contudo, o início da pesquisa em relação ao acervo, associado à orientação fornecida pelo próprio colecionador (de ser um "copista nato"), nos fornece algumas pistas, que podem ajudar a nos orientar melhor na coleção.

No catálogo de obras do castelo,[17] publicado em 2008, uma recorrência nos chama a atenção. Em relação às armaduras, percebemos que a referência ao medieval, passa, quase que invariavelmente, pelo século XIX. Tomemos como exemplo, na "Sala dos Cavaleiros", onde se encontra um conjunto de armaduras completas para cavaleiros e cavalos, a peça catalogada como "Armadura de campo no estilo gótico alemão de Lorenz Helmschmied, cerca de 1840-80" (Figura 2). Na introdução que antecede a sua descrição técnica temos:

> [...] O interesse pelo "Gótico" foi reavivado na Grã-Bretanha no final do século XVIII e no norte da Europa depois de 1815. Foi tal período denominado de 'Renascimento do Estilo Gótico' e despertou o interesse pelas autênticas armaduras do final da Idade Média, como

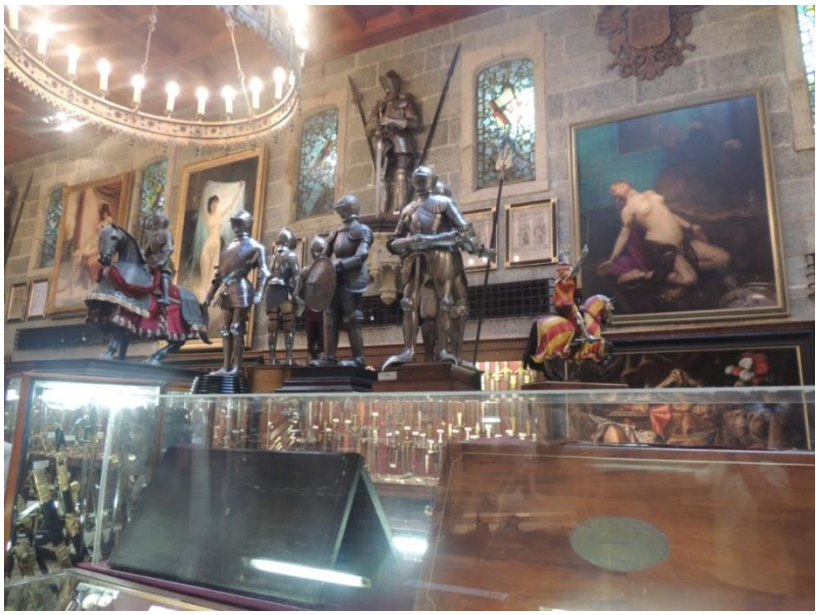
> peças decorativas dos recém-construídos quase góticos 'salões baroniais'. As mais belas armaduras alemãs se encontram em Hofjagd und Rüstkammer, Viena. Dentre essas peças, destacam-se as armaduras que pertenceram ao Imperador Maximiliano I e ao Arquiduque Sigismund do Tyrol, cada qual feita por Lorenz Helmschmied de Augsburg, em cerca de 1480-92, que fascinaram os renascentistas do século XIX. Por volta de 1830, para suprir a insaciável procura por armaduras 'góticas', os artesãos alemães e austríacos passaram a fabricar armaduras bem cuidadas, usando métodos tradicionais, mas pouco conhecidos dos armeiros do século XIX. Um desses mestres Joseph Hügel, vem a ser fotografado em Munique, em 1874, tendo ao seu lado uma armadura semelhante ao exemplar que temos nesta Coleção, possivelmente de sua autoria. (FINER, 2008, p.58)

Percebamos que estamos diante, de fato, de uma reprodução, uma vez que a referência medieval expressa nessa peça diz respeito a uma demanda decorativa tardia do século XIX. Isso, aliás, se expressa no caráter híbrido da própria descrição na peça no catálogo, na qual, embora a referência principal nos remeta ao "estilo gótico alemão de Lorenz Helmschmied", do século XV, a data de referência, remete à feitura da peça, na segunda metade do XIX, embora o possível autor oitocentista só seja sugerido no texto introdutório.

Imagem do grupo de armaduras para cavaleiros e cavalos – "Sala dos Cavaleiros" – Castelo de São João. Em primeiro plano, à esquerda, "armadura de campo no estilo gótico alemão". Acervo do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE
Fonte: acervo do autor

A recorrência do século XIX no que diz respeito à procedência das armaduras, se expressa ainda de forma mais clara no texto introdutório à coleção de pequenas esculturas de marfim (típicas do século XIX), na qual as armaduras são descritas como objetos que refletem o "interesse do século XIX por noções românticas" do passado medieval.[18] Por fim, as "armaduras-modelos" (Figura 4), assim como as esculturas de marfim, reforçam ainda mais a orientação oitocentista.

> O crescimento do interesse pelo passado veio a estimular a produção de armaduras-modelo e de réplicas de tamanho original, para uso no teatro, na decoração das casas de industriais novos-ricos, para as diversas exibições públicas que esse interesse provocava. (FINER, 2008)



Pequeno conjunto de armaduras em miniatura – Sala Orientalista – Castelo de São João.
Acervo do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE
Fonte: acervo do autor

A pesquisa preliminar em relação às armaduras, portanto, nos forneceu uma importante pista, uma chave. Assim, à medida que agora olhamos para a referência medieval pela lente das reproduções decorativas do século XIX, a presença de outros objetos ganha novo significado. Pensemos nas esculturas, por exemplo. A princípio, armaduras medievais não conversam com esculturas em mármore com temas alegóricos, contudo, essa conversa começa a se tornar possível se levamos em conta que ambos os objetos respondem a demandas decorativas, de certa forma, de uma mesma "época", embora de países diferentes – as armaduras em sua

maioria são provenientes da Alemanha, Áustria e Inglaterra, e as esculturas, basicamente, da França e da Itália.

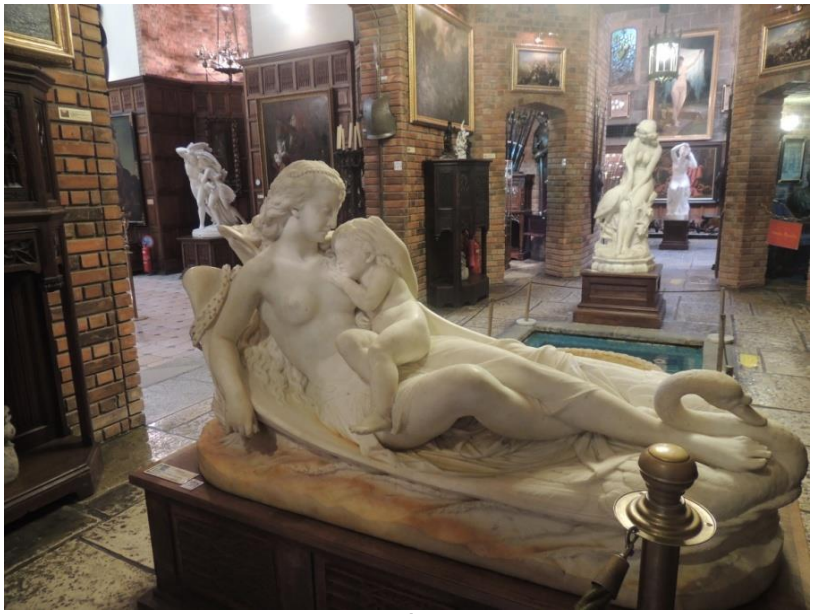


Imagem das esculturas em mármore – Castelo de São João
Acervo do Instituto Ricardo Brennand – Reicfe/PE
Fonte: acervo do autor

Na imagem acima (Figura 4), nos vemos diante do espaço central do Castelo de São João, de uma perspectiva da qual temos uma noção da disposição de algumas das principais esculturas. Em primeiro plano, temos uma escultura francesa do século XIX, de autoria de F.G. Fuller, sem título; em segundo plano à direita, temos obra intitulada "Ninfa e Heron", de G. Gannabaz, Itália, 1880; ao fundo, sempre à direita (na "Sala orientalista"), temos "Alegoria da Beleza", de Henri Louis Levasseaur, França, século XIX, por fim, à esquerda, na "Sala dos Cavaleiros", temos "Fuga de Pompéia", de Giovanni Maria Benzoni, Itália, cerca de 1868.[19] Percebamos assim como a referência das reproduções que nos conduziu ao século XIX, nos possibilita entender as relações entre objetos aparentemente não conciliáveis. Isso se aplica às armaduras em relação às esculturas e também a ambas em relação às pinturas que, como dissemos, se constituem basicamente de telas com temas orientalistas. Na conhecida "Sala orientalista", destacamos três telas que podem ser vistas na parede ao fundo da "Figura 3",[20] da esquerda para a direita: "A Bela no Banho", de Emmanuel de Diedonné, 1886; "Nu com véu", 1888, de Albert Aublet; e "Dançarina de Harém", sem data, de Gaston Guédy (1874–1955).

As cópias e suas cópias

Contudo, a perspectiva do "copista" se expressa obviamente de forma mais clara nas cópias, numerosas e que se distribuem por todos os espaços do museu, a começar por aquela que nos recepciona no acesso principal do Instituto RB, o anfitrião *David de Michelangelo* (Figura 1), em mármore de carrara, proveniente do *Studio Cervietti Franco e Cia* (Pietrasanta/Itália), datado de 2000.[21] Em seguida temos outra cópia de referência, que decora o fosso do Castelo de São João, o *Rapto das Sabinas* (Figura 5), datada de 1927 e executada pela *Società Fiorentina di Scultura Artistica*, sob direção do escultor português Francisco Serra.[22]

Imagem da cópia do *Rapto das Sabinas* – Fosso do Castelo de São João
Acervo do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE
Fonte: acervo do autor

Outra cópia que sem dúvida se destaca é a do *Pensador* de Rodin, que se localiza na torre da Galeria, proveniente do Museu Rodin, oitava de uma série de 23. Além desses três gigantes, o acervo ainda conta com cópias do *Discóbolo*, do *Pancrácio* e das *Três Graças*, de Canova. O ponto que nos interessa aqui é que, ao assumirem papel de destaque e posição de "obras de arte" na coleção do museu, as cópias nos colocam questões sobre o pressuposto da originalidade na História da Arte. Isto é,

questões sobre o que define uma obra de arte através da relação que comumente opõe original e cópia. Se, a princípio, na História da Arte, as cópias são destituídas de valor artístico, isso é colocado em questão na coleção do Instituto RB, não só quando cópias são colocadas em pé de igualdade com peças "originais", mas quando, ao mesmo tempo, somos confrontadas com reproduções cuja definição dos originais é embaraçosa (como o *Pensador* de Rodin, reproduzido por molde), ou quando o modelo já é uma cópia (como é o caso do *Discóbolo* ou do *Pancrácio*, cujos "originais" são cópias em gesso ou em mármore romanas de bronzes gregos perdidos). Assim, a situação – ação situada – particular dessas peças na coleção (e da própria coleção), nos coloca diante de questões sobre os pressupostos da própria História da Arte, que dificilmente enfrentaríamos num museu tradicional.

Em reforço à perspectiva do "copista", aliás, temos observado que as obras têm se reproduzido dentro da própria coleção, como é o caso do *Pancrácio*, presente no corredor das esculturas e na Pinacoteca; as *Três* Graças, em mármore branco e tamanho real no *foyer,* e em mármore rosa e tamanho reduzido no jardim à frente da Galeria (vista em segundo plano na Figura 1) e do *Rapto das Sabinas*, que tem se reproduzido em diferentes escalas (Figura 6).

Imagem de miniaturas em bronze e resina do *Rapto das Sabinas* – Castelo de São João
Acervo do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE
Fonte: acervo do autor

"Tudo termina com começos"

Chegando ao final dessa nossa breve incursão pela coleção do Instituto RB, é possível perceber o quando a perspectiva do estudo de caso pode nos indicar possibilidades (abrir "começos") para a compressão das relações que pautam esse *menáge* que envolve coleção particular, museu e historia da arte. Aqui, a singularidade de um museu que ainda é a coleção particular de um "copista nato", não só nos aponta caminhos para a compreensão da própria coleção, mas, ao mesmo tempo, nos coloca questões sobre os pressupostos e as categorias que estruturam a própria História da Arte.

De fato, a coleção do Instituto RB nos fala de outra possível história da arte. Uma história da arte que leva as cópias em consideração, ao lhes colocar em pé de igualdade com peças "originais" e ao lhes conferir o estatuto de "arte". Uma história da arte que compõe temporalidades mais complexas, como aquela que, no Castelo de São João, faz conviver o neoclassicismo das esculturas em mármore, com o romantismo das réplicas de armaduras medievais e com os quadros de gosto orientalista. Uma história da arte que, por fim, ao contrário do isolamento e busca retroativa da originalidade, define sua própria originalidade pelo avançar das reproduções.

Notas

[1] GEORGEL, 2015, p. 278.

[2] DE BENEDICTIS, 2005.

[3] *Ibidem*, 2015, p. 277.

[4] COSTA, 2007, p. 36.

[5] A exposição que apresentou pela primeira vez ao público Brasileiro o conjunto de pinturas de Eckhout proveniente do Museu Nacional da Dinamarca, também foi montada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Conjunto Cultural da Caixa, de Brasília, e no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Ver: ALBERT Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002. Apresentação de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Introdução de Elly de Vries. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010.

[6] Ver: LAGO, Bia Corrêa do (Org.). *Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennan:* catálogo da exposição permanente. Apresentação de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Tradução de Julio Bandeira, Beatriz Caldas; Introdução de Pedro Corrêa do Lago. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010

[7] O tema do "Brasil holandês" responde por parte substancial do acervo da Biblioteca do Instituto RB, de obras raras do século XVII a produções contemporâneas, e tem se constituído no principal de tema de publicações a partir do acervo, entre elas: Instituto Ricardo Brennand; MARIA REGINA BATISTA E SILVA (Coord.). *Viajando*

com Eckhout: roteiros para viajantes-professores. Recife: O Instituto, 2002; BOXER, C. R. *Os holandeses no Brasil: 1624-1654*. Organização e estudo introdutório de Leonardo Dantas Silva; Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto; Apresentação de Dorany Sampaio. Recife: CEPE, 2004; SILVA, Leonardo Dantas; TOSTES, Vera. *O Renascimento nos Trópicos: João Maurício de Nassau-Siegen = The Renaissance in the tropics : Johan Maurítius of Nassau-Siegen:* 1604-2004. Recife; SILVA, Leonardo Dantas. *Holandeses em Pernambuco 1630-1654.* Prefácio de José Roberto Teixeira Leite; Apresentação de João Alfredo dos Anjos. Recife: Do autor, 2005; LAGO, Bia Corrêa do (Org.). *Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennan:* catálogo da exposição permanente. Apresentação de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Tradução de Julio Bandeira, Beatriz Caldas; Introdução de Pedro Corrêa do Lago. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010.; VIEIRA, Hugo Coêlho; GALVAO, Nara Neres Pires; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). *Brasil Holandês: história, memória e patrimônio compartilhado.* São Paulo: Alameda: Instituto Ricardo Brennand, 2012.; LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte & arquitetura no Brasil holandês.* Recife: CEPE: Instituto Ricardo Brennand, 2014.

[8] A conhecida como Coleção da Cultura Inglesa, foi adquirida por compra à Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, cujo acervo havia sido doado por Sir. Henry Joseph Lynch (1878-1958).

[9] PAIVA, Diego Souza de. *O David do Brennand: astúcias da pedra.* In: VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver-Sentir-Narrar, 2012, Teresina. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar, 2012; _____. *Cópias para quê te quero: notas ecossistêmicas sobre a (bio) grafia do David de Michelângelo.* In: 22º encontro nacional da associação de pesquisadores em artes plásticas: ECOSSISTEMAS ESTÉTICOS:, 2013, Belém. ANAIS DO 22º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA, 2013; _____. *Quando a pedra caminha: notas sobre a errância de um gigante.* In: XXIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2014, Belo Horizonte. Anais do XXIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. p. 1648-1664.

[10] Utilizamos aqui informações do primeiro inventário realizado pelo setor de museologia do Instituto RB, feito em 2001, e as relações de entradas de peças na reserva técnica de 1999 até 2012.

[11] GLAUCE, 2013.

[12] RAMOS, 2007.

[13] RIQUE, 2002.

[14] O nome do castelo é uma homenagem a terra onda hoje se situa a propriedade do empresário e o Instituto RB, que abrigara o Engenho de São João.

[15] RAMOS, 2007.

[16] Essa divisão não esgota a variedade dos objetos (que ainda incluí bandeiras, tapeçaria entre outros) e é meramente prática para fins de nossa discussão, não respondendo à tipologia museológica definida pela instituição.

[17] FINER, 2008.

[18] *Ibidem*, 2008, p. 202.

[19] *Ibidem*, 2008.

[20] Optamos por não apresentar as imagens individualmente, porque o nosso interesse específico aqui não é pensá-las em separado, mas no arranjo, nas relações que estabelecem com o espaço e com outro os outros objetos.

[21] Inventário de Entrada de Obras, 2010.

[22] A cópia do *Rapto* nos fornece elementos para um ensaio que envolveu sou processo de restauro. PAIVA, Diego Souza de. *Entre a obra e o monstro: o processo de restauro de uma cópia do Rapto das Sabinas.* In: Congresso Viollet-Le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e Prática do restauro no espaço ibero-americano, 2014, Lisboa. Livro Atas. Lisboa: LNEC, 2014. p. 439-446.

Fontes

Inventário e Registro Museológico da Coleção de Arte do Instituto Ricardo Brennand, Recife, Outubro de 2003.

Registro de Entrada das Obras, 1999-2012.

Referências

COSTA, Nicole do Nascimento Medeiros. *Coleção de coleções: antropologia do objeto museal no Instituto Ricardo Brennand*. Orientação de Antonio Motta. Recife: Do autor, 2010.

COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia dos objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin.* São Paulo: Iluminuras, 2007.

DE BENEDICTIS, Cristina. *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti.* Firenze: Ponte alle Grazie, 2005.

FINER, Peter (Org.). *Coleção Brennand de armas no Castelo São João.* Instituto Ricardo Brennand. Prefácil de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Apresentação de Marco Maciel. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2008.

GEORGEL, Chantal. *O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?* Museologia & interdisciplinaridade. Vol.III, n. 6, março/abril de 2015.p. 277-286.

GLAUCE, Meire. Ricardo Brennand: grande entrevista: o meu critério é o gosto. Império Villas&Golfe: Brazil Edition, São Paulo, n. 1, p.20-28, Dez./Jan. 2013.

MEMÓRIAS de afeto: *Ricardo Brennand: 80 anos.* Prefácio de Vivianne Falcão; Joaquim Falcão. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2007. 205 p., il.

RAMOS, Juliana; SÁ, Marília; WALTER, Paula. *O senhor do castelo:* Ricardo Brennand. Recife: [s.n], 2007.n.p, il., color (DVD).

RIQUE, Ricardo. *O senhor do castelo: Ricardo Brennand.* Revista Portfólio da Ampla, Recife, v. 4, n. 6, n. p., 2002.

Diego Souza de Paiva
Doutorando em História e Teoria da Arte na Escola de Belas Artes/UFRJ. Colaborador do Núcleo de Pesquisa e Documentação do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE, e integrante do Grupo de Pesquisa "História da arte: modos de ver, exibir e compreender." Desenvolve no momento tese centrada da trajetória de uma cópia do *David de Michelangelo* na sua relação com o acervo do Instituto Ricardo Brennand. Membro fundador do Grupo do Guaraná http://praticamenteteorico.net/. Áreas de interesse: cópias; coleções; história dos objetos de arte; teoria da arte.