



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

PAULA ANDRADE COUTINHO

**DO PALACETE AO CASTELO: ESTUDO DA TRAJETÓRIA
DO COLECIONADOR HENRY JOSEPH LYNCH**

Salvador
2017

PAULA ANDRADE COUTINHO

**DO PALACETE AO CASTELO: ESTUDO DA TRAJETÓRIA
DO COLECIONADOR HENRY JOSEPH LYNCH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientadora: Profa. Dra. Suely Moraes Ceravolo

Salvador
2017

C871 Coutinho, Paula Andrade
Do palacete ao castelo: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch /
Paula Andrade Coutinho. - 2017.
151 f.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Suely Moraes Ceravolo
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, Salvador, 2017.

1. Lynch, Henry Joseph, 1878-1958 (Colecionador). 2. Cultura Inglesa.
3. Museologia. 4. Instituto Ricardo Brennand. I. Ceravolo, Suely Moraes.
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

CDD: 069.05

PAULA ANDRADE COUTINHO

**DO PALACETE AO CASTELO: ESTUDO DA TRAJETÓRIA
DO COLECIONADOR HENRY JOSEPH LYNCH**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Museologia ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Suely Moraes Ceravolo

PhD em Museologia/História dos Museus pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo,
USP, Brasil - Orientadora
Universidade Federal da Bahia

Clovis Carvalho Britto

PhD em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil –
Banca Interna
Universidade Federal da Bahia

Sabrina Damasceno Silva

Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ,
Brasil – Banca Externa
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a muitas pessoas que me ajudaram nessa caminhada, caso eu esqueça de alguém, peço perdão, mas foram tantas as pessoas que essas páginas parecem poucas e a memória falha. Primeiramente a Deus, que por intermédio de seu filho Jesus Cristo, atendeu às minhas orações, além de ter me dado forças para aguentar a corrida e puxada rotina de um mestrado em Salvador e um trabalho em Recife, conseguindo da melhor forma conciliar os dois.

Agradecer a meus pais, Rita de Cássia e Paulo Braz, primeiramente por me amarem e sempre apoiarem minhas decisões, mesmo que às vezes não entendessem. Por eles terem dado o que podiam de melhor para proporcionar a mim e minha irmã uma excelente vida, permitindo a ambas acesso à educação. À minha irmã Lais Coutinho e meu cunhado Cidclei de Carvalho por terem me ajudado com as diversas caronas ao aeroporto, conversas e boas orientações espirituais. À minha sobrinha Yohanna Coutinho, que só pelo fato de existir e de sorrir, já me estimula a querer sempre seguir em frente. À minha vó Sophia Actis que é uma das luzes do meu viver, experiência maior de como viver em alegria e por sempre me amar e me dar broncas do jeito que só ela sabe fazer. A meu avô Elísio Andrade que sempre me recebe com um caloroso abraço e palavras confortáveis de carinho e ajuda, e que do seu jeito esteve presente nos principais momentos de minha trajetória. E sem sombra de dúvida à minha família, a melhor, paterna e materna: tios, tias, primos e primas, que sempre me acompanharam e ajudaram ao longo da vida, me estimulando ou dando bronca, mas ajudando a viver em constante evolução e reavaliação.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA e aos seus professores que muito me ensinaram e aconselharam, principalmente, nas discussões e indicações bibliográficas das disciplinas. Ajuda essa que vem desde a graduação, o que me permite afirmar que cada resultado profissional e acadêmico meu tem um pedaço de vocês.

De forma especial, gostaria de ressaltar enorme admiração e o agradecimento à minha orientadora Suely Ceravolo, que pacientemente soube entender minhas limitações de tempo, devido à distância entre Recife e Salvador. Soube maravilhosamente bem cobrar quando necessário, mas também deixar seguir alguns passos e descobertas sozinha, para que eu aprendesse com os erros e acertos. A ti, Suely devo muito mais que uma orientação, devo bons conselhos e troca de experiências que enriqueceram meu trabalho acadêmico e profissional, além de minha vida pessoal. Posso dizer com toda sinceridade: eu te amo.

À banca examinadora agradeço a contribuição valorosa, atenção e orientações que sugerem, são importantes para a construção desse trabalho: Marcelo Cunha, Clovis Britto e Sabrina Damasceno Silva.

Ao Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB), por me possibilitar maravilhosa experiência profissional e intelectual, ensinando-me a realidade museológica. A Ricardo Brennand, pelo contato e aprendizado, pois sem dúvida ele enquanto colecionador, com suas aquisições, foi um dos motivadores desta pesquisa, além de ter concebido essa grandiosa e magnífica instituição e coleção. À família Brennand como um todo, por me possibilitar, além da experiência profissional, o contato próximo a uma realidade e meio colecionista que muito provável não iria conhecer se não fossem eles.

Dentro do Instituto RB, aos que lá estão ou os que passaram, quero agradecer a todos(as) os(as) funcionários(as), pois sempre me ajudaram, como Nara Galvão, coordenadora geral, por acreditar em meu potencial e em meu trabalho, e por me apoiar nessa empreitada de ponte aérea semanal e as boas conversas. A Welmanci Cloves (Mazinho) pelas conversas sobre a trajetória da coleção dentro do museu, também pelas aulas de vida e pela amizade. Verônica Gomes e Rosana Sales que também me afortunaram com seus relatos, além das constantes conversas, amizade e aprendizado profissional. A Luana Lopes pela ajuda para produção da tabela das obras. Aos meus bibliotecários favoritos: Aruza de Holanda, Thiago Leite e Juliana Santiago pela paciência e orientações nas minhas pesquisas e referências bibliográficas. O setor de Pesquisa nas pessoas: de Eduardo Germínio pela ajuda com as traduções e pesquisas sobre os brasões; a Hugo Coelho pelos conselhos sobre pesquisas documentais e Leonardo Dantas Silva pelas ricas conversas e histórias sobre o museu e coleção.

A Ruth Gabino, que é uma amiga e irmã, ajudou-me com as traduções, e por passar noites e noites ouvindo sobre minha produção e me aturando em todos os momentos, buscando sempre me compreender. A Patrícia Pereira minha eterna irmã e companheira, que me ajudou com as transcrições, com as broncas, com o ombro solidário e com os conselhos. A Marcelo Silveira pelo apoio na pesquisa na hemeroteca e pelas palhaçadas.

A Wheldson Marques, meu grande amigo, que sem ele eu não conseguiria dar muitos dos passos necessários para chegar à conclusão deste trabalho, obrigada pelos conselhos e correções, pelas horas de conversa, pelo companheirismo, paciência e pela verdadeira amizade. Dedico a você muito desse trabalho e minha eterna amizade.

Aos meus demais amigos que se transformaram em minha segunda família, por me acompanharem, aturarem e por estarem ao meu lado sempre. A vocês agradeço pelos sorrisos,

brincas, abraços, orações, apoio: Victor Oliveira, Paulo Roberto, Rodrigo Dourado, Jéssica Menezes, Tatiana Almeida, Abissal, Joacy Ferreira, André Hélio, Silvia Aragão, Michel Correa, Marcio Plácido, Edson Aguiar, Adriana, Bruno Mota, Daniel Fernandes, Jairson Alves.

A Henrique Cruz que tanto me apoiou desde a produção da proposta de pesquisa até a defesa, que esteve ao meu lado, em tantos altos e baixos, a ti ofereço além de meu agradecimento e carinho, minha eterna amizade, para o que der e vier. A Maria Nasaré que é uma pessoa maravilhosa e a quem eu amo muito, tanto me ajudou e apoiou. A Diego Paiva pelas conversas e trocas de experiências, e a primeira pessoa a ler os rascunhos do primeiro artigo, obrigada pelas indicações.

As instituições e pessoas que me ajudaram com conteúdos e informações, que na jornada dei a sorte de encontrar, me proporcionando atenção, respeito, auxílio, compreensão entre outros adjetivos que só contribuíram ao meu trabalho: a família Lynch, nos especiais nomes de Kennety Light e Francisca Thereza Lynch; Max e Ivan Perlingeiro; Roberto Padilla; Carlos Martins; Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Nacional, Livraria Rio Antigo.

Esse trabalho possui a influência e carinho de todos aqui citados.

COUTINHO, Paula Andrade. **Do palacete ao castelo**: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch. 151 p. 2017. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

A presente dissertação objetiva apresentar a trajetória do colecionador carioca Henry Joseph Lynch por meio de seu colecionismo. Procuramos compreender o processo de fabricação de sua imagem a partir das estratégias que mobilizou para consagrar-se socialmente. A construção do seu *autorretrato social* encontrou amparo em sua *coleção-imagem*, veículo de distinção social e aquisição de poder simbólico. Lynch procurou legitimar-se em vida e perpetuar o seu nome, imortalizar-se. Para isso, garantiu a preservação de seu legado ao doar, via testamento, o conjunto à Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SBCI). Esta instituição distingue o conjunto em duas coleções: a *Coleção Cultura Inglesa*, correspondente à pinacoteca, e a *Coleção Sir Henry Lynch*, constituída por sua biblioteca. Posteriormente, há o desmembramento das duas coleções. No ano de 2000, a *Coleção Cultura Inglesa* é adquirida pelo colecionador pernambucano Ricardo Brennand para compor o acervo do Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB). Na trajetória da coleção, novos significados são construídos. Na SBCI verificamos a manutenção da memória do colecionador, ao passo em que a instituição promovia sua própria imagem. No Instituto RB a coleção adquire novas configurações e, conseqüentemente, diversificam-se os significados, que passam a remeter, então, mais ao colecionismo de Ricardo Brennand do que ao de Henry Lynch. Na condição atual do conjunto custodiado pelo Instituto RB, refletimos, em paralelo, sobre as possibilidades de construção de novas narrativas, com base na documentação, lançando luz às procedências, a partir das quais os guardiões ganham visibilidade.

Palavras-chave: Colecionismo, trajetória, Henry Joseph Lynch, Coleção Cultura Inglesa, Instituto Ricardo Brennand.

COUTINHO, Paula Andrade. **Do palacete ao castelo**: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch. 151 p. 2017. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to present the trajectory of Rio-based collector Henry Joseph Lynch through his collectionism. Using the strategies, he assembled in order to establish himself socially as our starting point, we try to understand the process through which he created his public image. The elaboration of his social self-portrait found support in his collection, the means through which he distinguished himself socially and acquired symbolic power. Lynch sought to legitimize himself while alive and to perpetuate his name, or rather, to immortalize himself. It was with this intent that he secured his legacy, by donating the entirety of his collection to the Brazilian Society of English Culture (SBCI). This institution organized said collection into two segments: the *English Culture Collection*, which corresponds to the art gallery, and *the Sir Henry Lynch Collection*, which corresponds to his library. Subsequently, the two collections were separated. In 2000, the *English Culture Collection* was acquired by Pernambuco collector Ricardo Brennand, who incorporated it to the permanent collection of the Ricardo Brennand Institute (IRB). New meanings are acquired throughout the trajectory of the collection. On SBCI, we verify the preservation of the memory of the collector, as the institution promoted its own image alongside it. On the IRB, the collection is reorganized, and consequently it acquires new meanings, which relate more to the collectionism of Ricardo Brennand than to that of Henry Lynch. According to the present condition of the collection currently held by the IRB, we reflect upon the possibility of the elaboration of new narratives based on the related documentation, shedding a light on the provenance of the art works therein, and according to which its guardians become more visible.

Keywords: Collectionism, trajectory, Henry Joseph Lynch, English Culture Collection, Ricardo Brennand Institute

LISTA DE SIGLAS

CP	Colecionismo Patológico
Instituto RB	Instituto Ricardo Brennand
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
SBCI	Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Brasão da Família Lynch.....	51
FIGURA 2. Castelo Lynch.....	52
FIGURA 3. Família Lynch: primeiro plano, da esquerda para a direita: Edward Lynch e Adèle Gosling. Segundo plano: Edmund, Henry e Cyril Lynch.....	54
FIGURA 4. Da esquerda para a direita, Henry Lynch, sua mãe Adèle Gosling e uma de suas sobrinhas.....	55
FIGURA 5. Ambiente do <i>Palacete Lynch</i>	56
FIGURA 6. Henry Joseph Lynch.....	58
FIGURA 7. Portão de Entrada do <i>Palacete Lynch</i>	60
FIGURA 8. Jardim e escadaria do <i>Palacete Lynch</i>	61
FIGURA 9. Ao fundo duas palmeiras do <i>Palacete Lynch</i>	62
FIGURA 10. Correspondência de Henry Lynch a Gilberto Ferrez.....	63
FIGURA 11. Fazenda Boa Fé.....	64
FIGURA 12. Igreja construída por Henry Lynch.....	66
FIGURA 13. Brasão de Armas de Henry Lynch.....	69
FIGURA 14. Henry Lynch mostrando a flora da fazenda Boa Fé.....	74
FIGURA 15. Lynch com familiares e amigos em seu orquidário.....	75
FIGURA 16. <i>Ex libris</i> de Henry Joseph Lynch.....	82
FIGURA 17. Placa de impressão em bronze do <i>Ex Libris</i>	83
FIGURA 18. <i>Palacete Lynch</i>	85
FIGURA 19. <i>Interior de floresta em Teresópolis, 1896, Antônio Parreiras</i>	86
FIGURA 20. <i>Rochedo da Boa Vista de Niterói, c. 1885, Joaquim José da França Junior</i>	88
FIGURA 21. <i>Palacete Lynch – vê-se ao fundo as gravuras de Johann Moritz Rugendas (1826-1835)</i>	90
FIGURA 22. <i>Casa de fazenda e engenho (Pernambuco), 1660, Frans Post</i>	91
FIGURA 23. Hall de entrada do <i>Palacete Lynch</i>	93
FIGURA 24. <i>Palacete Lynch</i>	93
FIGURA 25. Escultura legada por Henry Lynch a Francisca Lynch.....	97
FIGURA 26. Estantes da biblioteca principal da SBCI, Copacabana, Rio de Janeiro.....	101
FIGURA 27. Exposição da <i>Brasiliana</i> , em 1963, durante a visita do Lord Mountbatten.....	103

FIGURA 28. Em 1971, ao fundo, é possível identificar as pinturas da <i>Coleção Cultural Inglesa</i> doada por Henry Lynch.....	104
FIGURA 29. Prédio sede da Pinakothek Cultural no período da exposição temporária <i>Iconografia e Paisagem: Coleção Cultural Inglesa</i>	107
FIGURA 30. Obras de Johann Moritz Rugendas, no segmento <i>Iconografia</i> da exposição temporária <i>Iconografia e Paisagem: Coleção Cultural Inglesa</i>	108
FIGURA 31. Obra de José Maria de Medeiros ladeada por obras de Nicolao Facchinetti e Antonio Firmino Monteiro, no segmento <i>Paisagem</i> da exposição temporária <i>Iconografia e Paisagem: Coleção Cultural Inglesa</i>	109
FIGURA 32. Posto de venda de publicações da exposição temporária <i>Iconografia e Paisagem: Coleção Cultural Inglesa</i>	110
FIGURA 33. Áreas das atividades da exposição <i>Iconografia e Paisagem: Coleção Cultural Inglesa</i>	111
FIGURA 34. Sala de Vídeo.....	111
FIGURA 35. Carimbo da Biblioteca da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, contendo o número de registro e ano de entrada.....	115
FIGURA 36. Castelo de Armas São João.....	117
FIGURA 37. Pinacoteca, 2006.....	118
FIGURA 38. Biblioteca.....	119
FIGURA 39. Galeria	120
FIGURA 40. Capela Nossa Senhora das Graças.....	120
FIGURA 41. Representação de Ricardo Brennand e Antônio Brennand, 1999, Renato Meziat.....	122
FIGURA 42. Brasão Brennand, Vitral da Galeria.....	123
FIGURA 43. Sala expositiva <i>Frans Post</i>	128
FIGURA 44. <i>Vilarejo de Serinhaem</i> , 1660, Frans Post.....	129
FIGURA 45. Exposição <i>Paisagens Brasileiras</i>	130
FIGURA 46. Exposição <i>Paisagens Brasileiras</i>	130
FIGURA 47. Exposição <i>Paisagens Brasileiras</i> , 2008.....	131
FIGURA 48. Exposição <i>O Oitocentos Brasileiro</i> , 2015.....	132
FIGURA 49. Exposição <i>O Oitocentos Brasileiro</i> , 2016.....	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – A TEIA ENTRE COLECIONISMO E COLEÇÃO	23
1.1 COLECIONISMO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL: A COLEÇÃO COMO PROJEÇÃO DA INTERAÇÃO ENTRE INDIVÍDUO E SOCIEDADE.....	23
1.2 A <i>COLEÇÃO-IMAGEM</i> , O DISCURSO NARRATIVO A PARTIR DOS OBJETOS E OS SEUS SIGNIFICADOS.....	30
1.3 A CONSTRUÇÃO DO <i>AUTORRETRATO SOCIAL</i> DO COLECIONADOR: IDENTIDADE, MEMÓRIA E ESTRATÉGIAS DE CONSAGRAÇÃO.....	34
1.4 DAR E RECEBER EM BENEFÍCIO DO <i>AUTORRETRATO SOCIAL</i> : TRANSFERÊNCIA E AQUISIÇÃO DE (NOVOS) SENTIDOS PARA UMA <i>COLEÇÃO-IMAGEM</i>	42
CAPÍTULO 2 – DO CASTELO AO PALACETE: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE HENRY LYNCH	49
2.1 DO CASTELO: GÊNESE, FORMAÇÃO E HERANÇA SIMBÓLICA DA FAMÍLIA LYNCH.....	49
2.1.1 Família Lynch no Brasil.....	53
2.2 ENTRE RESIDÊNCIAS: A CONSTRUÇÃO DO <i>AUTORRETRATO SOCIAL</i> ANGLO-BRASILEIRO DE HENRY LYNCH.....	54
2.2.1 <i>Palacete Lynch</i>	54
2.2.2 Boa Fé: um espírito tenaz.....	63
2.2.3 Genealogia: posição e reconhecimento.....	67
2.3 O <i>AUTORRETRATO SOCIAL</i> : A IMAGEM DO MÚLTIPLO COLECIONADOR.....	69
2.4 ORQUÍDEAS: DA NATUREZA AOS OLHOS DO COLECIONADOR.....	72
2.5 ESTANTES, RESIDÊNCIA DE UM AMOR.....	75
2.5.1 Colecionador: influências, seleção de gênero, bibliografia e 1º edição.....	78
2.5.2 <i>Ex libris</i>	81
2.6 PINACOTECA: PERIPÉCIAS DE UM COLECIONADOR.....	84
2.7 DOAÇÃO: DA EXISTÊNCIA PARA A IMORTALIDADE.....	94
CAPÍTULO 3 - DA CULTURA INGLESA AO CASTELO: A TRAJETÓRIA DE UMA COLEÇÃO	96
3.1 OBJETOS PARA LEMBRAR.....	97

3.2 SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA: A NOVA GUARDIÃ DA IMAGEM DE HENRY LYNCH.....	98
3.2.1 <i>Coleção Sir Henry Lynch: à consulta e ao olhar</i>	101
3.2.2 <i>Coleção Cultura Inglesa: um legado</i>	103
3.3 OUTRA ESFERA: A SEGMENTAÇÃO DAS COLEÇÕES.....	113
3.4 DA CULTURA INGLESA AO INSTITUTO RICARDO BRENNAND: CONHECENDO O NOVO GUARDIÃO.....	116
3.4.1 Do Palacete ao Castelo: entre colecionadores.....	121
3.4.2 Trajeto da <i>Coleção Cultura Inglesa</i> até o <i>Castelo Brennand</i>	124
3.5 DO CASTELO PARA A PINACOTECA.....	126
3.5.1 <i>Frans Post e o Brasil Holandês</i>	127
3.5.2 <i>O Oitocentos Brasileiro</i>	130
3.6 A DOCUMENTAÇÃO COMO MEIO DE REPRESENTAÇÃO DAS MEMÓRIAS E INSTRUMENTO DE PESQUISA.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS – O CICLO DE UMA TRAJETÓRIA: CONVERGÊNCIA.....	138
FONTES DOCUMENTAIS E REFERÊNCIAS.....	141
APÊNDICE.....	148

INTRODUÇÃO

A trajetória de uma pesquisa é um caminho que pode ser descrito a partir do primeiro contato com o objeto, mesmo que ainda não saibamos dessa escolha. Apresentamos o nosso objeto ao comentar as inquietações que estimularam o desenvolvimento deste estudo sobre o processo de fabricação, no sentido de construção intencional, e preservação da imagem de um colecionador por meio de estratégias sociais e pelos sentidos que uma coleção permite construir para esse indivíduo. De forma específica, a pesquisa toma como objeto de investigação o personagem Henry Joseph Lynch, que formou a coleção de pinturas e estampas identificadas, devido à sua procedência, com o título *Sir Henry Joseph Lynch – Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa*. A coleção está salvaguardada no Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB).

O Instituto RB, localizado no bairro da Várzea, cidade do Recife, é uma instituição museológica privada, sem fins lucrativos. Foi idealizado pelo colecionador e empresário pernambucano Ricardo Coimbra Brennand¹, com o intuito de disseminar a arte e preservar a história por meio de seu acervo e de ações educativas e culturais. Ricardo Brennand doou parte significativa de sua coleção particular, iniciada nos anos 1940, para a criação da instituição, em 2001².

O acervo museológico da instituição tem sua gestão sob os cuidados do setor de Museologia, pelo qual sou responsável³. O cargo de coordenadora me colocou em contato diário e intensivo com os objetos, tanto pela necessidade de atualização do Inventário Museológico e inserção dos dados no sistema informatizado, quanto em função da organização dos documentos e demais providências acerca dos diversos processos museográficos. O desenvolvimento desses procedimentos é amparado pelo levantamento documental, no sentido da averiguação dos modos de entrada das obras⁴ na instituição, da existência (ou não) de documentos relativos à sua aquisição e assim por diante. Faz parte das tarefas do setor de Museologia ampliar, com o máximo de informações possíveis, as fichas de registro das obras, tarefa que demanda pesquisas. O objetivo é formar um repertório de informações documentadas, com referências que sirvam para investigações e amparem os demais serviços museais.

¹ O Instituto RB leva o seu nome em homenagem ao seu tio, homônimo, Ricardo de Almeida Brennand.

² O Instituto RB foi aberto à visitação pública em setembro de 2002. Muitos dos objetos expostos na instituição foram adquiridos já em conjunto e reunidos em coleções pelo colecionador Ricardo Brennand (ver o 3º capítulo desta dissertação).

³ Iniciei como museóloga e coordenadora do setor de Museologia do Instituto RB em julho de 2011.

⁴ As formas mais comuns de entrada (aquisição) das obras no museu: coleta, compra, permuta, empréstimo, doação e legado (CAMARGO-MORO, 1986).

Com as mencionadas tarefas a cumprir, iniciamos os procedimentos museológicos – nos quais se inclui a documentação – com as obras bidimensionais, em particular as pinturas e estampas. Ao lidar com os modos de entrada dessas obras, constatamos a importância de conhecer as procedências das coleções, ou mesmo dos objetos adquiridos individualmente. Estar a par das trajetórias anteriores à custódia do Instituto RB alinha-se ao objetivo de pensar a coleção para além da documentação e dos dados armazenados, no sentido de considerar os diversos contextos como condição para a produção dos conteúdos. Assim, conhecer mais ampla e profundamente uma coleção, mais do que simplesmente o nome do proprietário anterior, por exemplo, se torna etapa fundamental para a compreensão de um acervo museológico.

Diante dessas demandas, uma série de questões começou a instigar nosso pensamento: como se origina uma coleção? Que motivos mobilizam um colecionador a formar certo conjunto e como se dá o direcionamento temático, ou de outro cariz, que acaba por caracterizá-lo e a coleção formada? Quais as relações de contexto e época que influiriam ou não em suas escolhas?

Um conjunto específico atraiu bastante a nossa atenção e estimulou nosso interesse: a *Coleção Sir Henry Joseph Lynch – Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa*. Ela pertenceu inicialmente ao colecionador e empresário carioca Henry Joseph Lynch. Ficou em sua posse até 1958, quando este doa o conjunto, via testamento e junto com a sua biblioteca, para a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SBCI). A coleção é posteriormente adquirida, em 2000, por Ricardo Brennand, para a instituição que estava criando.

A *Coleção Sir Henry Joseph Lynch – Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa* está formada no Instituto RB por um conjunto de 95 obras, produzidas por trinta e três artistas⁵: um artista do século XVII; vinte e cinco artistas do século XIX; e oito do século XX (vide Apêndice). As obras foram produzidas tanto por brasileiros quanto por viajantes estrangeiros, de formação acadêmica europeia ou oriundos da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ou ainda artistas por vocação, formando um conjunto representativo de produções artísticas brasileiras, dos séculos XVII, XIX e início do XX.

O registro da coleção com o título complementar, *Cultura Inglesa*, é sugestivo: abre outro leque de indagações sobre a trajetória do colecionador e os sentidos da coleção. Os dois adendos – “cultura” e “inglesa” – sugerem pensar inclusive o oposto de uma coleção formada por produções que retratam paisagens brasileiras. A partir dessas questões começamos a

⁵ Constam na coleção 4 obras de artistas não identificados.

pesquisa no sentido de tentar compreender, com mais detalhes, o colecionismo e a própria coleção, ao envolver um personagem que, por algum motivo, investiu energia na formação de sua coleção.

O conjunto de Henry Lynch, ao ser incorporado ao acervo do Instituto RB, passou a integrar novos contextos. Até 2014, o Instituto RB apresentou a exposição de longa duração *Paisagens Brasileiras*, na qual estava inserida parte da coleção de Lynch, juntamente com outras obras de mesma temática. Com o objetivo de exibir mais obras na exposição, foram acrescentadas pinturas e estampas que estavam armazenadas na Reserva Técnica – até aquele momento ainda não expostas. Ocorreu, na oportunidade, o repensar a exposição em paralelo à conclusão dos estudos iconográficos e artísticos dessas obras, realizados por José Roberto Teixeira Leite, o que culminou na reabertura da mostra e na publicação do livro institucional (LEITE, 2015), ambos intitulados *Oitocentos Brasileiro na Coleção Ricardo Brennand*.

No processo de reformulação expográfica houve novo e maior contato com a coleção formada por Henry Lynch e com a documentação então disponível. A ocasião nos estimulou a elaborar a proposta de projeto para a seleção do Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA, com o objetivo inicial de estudar o conjunto do ponto de vista biográfico, já que recebe o nome dos guardiões pretéritos.

Com a fase de prospecção das fontes percebemos que não se trataria de um estudo da coleção item a item, o que levaria a uma “biografia das coisas”, como apresenta Igor Kopytoff (2008). Mas, sim, um estudo das estratégias de consagração mobilizadas por Henry Lynch a partir da sua trajetória de vida, bem como dos sentidos construídos e atribuídos à coleção após sua morte. Essa abordagem nos levou a traçar a pesquisa pelo viés do colecionismo, do colecionador e da coleção. Assim, forma-se um tripé interligado, que interage entre si. Nessa perspectiva, Henry Lynch se sobressai enquanto eixo de investigação no processo de construção de seu *autorretrato social*⁶, designado, entre outros, no seu papel de colecionador. Nesse sentido, cabe questionar como essa imagem foi transmitida através do percurso do conjunto e pensá-lo enquanto uma *coleção-imagem*⁷. Esse é o caminho que estrutura a dissertação que apresentamos.

⁶ Propomos o uso do termo *autorretrato social* como categoria que decorre do acionamento de estratégias de distinção na sociedade, em nosso caso através do colecionismo, para a construção intencional de uma imagem de referência. Como tal, trata-se de uma construção coletiva.

⁷ A *coleção-imagem* é um termo que propomos no intuito de pensar a coleção não somente como um conjunto de objetos amealhados por um indivíduo e sim como a construção de um conjunto por um colecionador, inserido em um meio social específico, com o objetivo de ter sua imagem (seu eu) referenciada e perpetuada por esta coleção, exercendo para tal, estratégias para legitimar a si e a coleção.

Todavia, ao trabalhar com o colecionador Henry Lynch, o objetivo não é destacar exclusivamente sua história pessoal. Ainda que essa dimensão esteja presente, ao se estudar sua trajetória, observa-se a vinculação com o tempo vivido. Em outras palavras, procuramos compreender o indivíduo e as possíveis disposições simbólicas que interferem nas escolhas e nos resultados dessas escolhas, ou seja, na própria coleção. Em certo sentido, uma coleção também representa um empreendimento coletivo. Não se trata, pois, de desenvolver uma pesquisa biográfica. Em diálogo com as fontes pretendemos destacar elementos da prática colecionista individual e da trajetória de sua coleção, ao averiguar os sentidos edificados e, por extensão, as possibilidades quanto ao colecionismo de época, o que certamente abre novas reflexões e perguntas para futuras investigações.

Procuramos, ao longo da pesquisa, manter-nos conscientes da impossibilidade de reconstruir a totalidade da experiência da vida do indivíduo pesquisado. Vale, nesse sentido, a advertência de Luciana Heymann (2005, p. 46) ao se debruçar sobre as fontes relativas a Darcy Ribeiro. Podemos aplicá-la à presente pesquisa, pois se refere ao engano “de imaginar o arquivo como espelho da trajetória de seu titular, já que nem sempre existe uma equivalência entre história de vida e arquivo pessoal”. Um alerta para ponderar, posto que, embora as fontes e a coleção reflitam em alguma medida o personagem, não se tratam, porém, de testemunhos fidedignos nesse sentido. As próprias escolhas realizadas e os critérios construídos pelo indivíduo podem mudar ao longo de sua vida. Para a historiadora Ângela Gomes (1998, p. 125-126) é preciso manter atenção para não cair nas “malhas do feitiço” quando se trata de arquivos pessoais.

Assim, as fontes ajudaram a redefinir as perguntas iniciais. Procuramos ressaltar a construção intencional, ou com certo grau de inconsciência, de uma imagem do indivíduo colecionador e como sua criação, a coleção, é utilizada como meio de consagração de seu *autorretrato social* e, ao mesmo tempo, forma de distinção social e aquisição de poder simbólico (BOURDIEU, 2014), o que auxilia nas intenções de legitimidade e imortalização (ABREU, 1996) de seu próprio nome. Tudo se passa como se a *coleção-imagem* garantisse a permanência do indivíduo e, portanto, sua perenidade.

As estratégias de consagração de um indivíduo não se apresentam como caminhos certos e fechados, com regras delimitadas e coesas. São meios encontrados ou até apreendidos por determinados indivíduos pertencentes a um grupo social, por manobras, como forma de se sobressair e consolidar sua posição em um certo “patamar social” e, quiçá, perpetuar-se na memória coletiva. Esses mecanismos não são construções apenas individuais. São coletivas, seja na edificação, como na consolidação e preservação da imagem apresentada.

Uma coleção é composta por objetivos variados, desde aqueles ligados à paixão até os que decorrem de interesses autobiográficos. Consequentemente, a coleção pode fabricar a imagem do indivíduo que coleciona a partir das escolhas realizadas, o que inclui os procedimentos de aquisição – e a definição do que adquirir –, deixando-se uma brecha que permite visualizar também o que não foi escolhido. As escolhas são, assim, uma diretriz para a compreensão da própria coleção. Todavia, a composição da coleção sofre influências externas, a partir de membros da família, amigos e agentes outros da sociedade. A fabricação de uma imagem do colecionador através da coleção não é feita somente por ele, mas por outros indivíduos que o motivam e influenciam, perspectiva que vai ao encontro da ideia de construção coletiva dessa coleção, mesmo que de forma simbólica ou até encoberta.

A construção de um *autorretrato social* através das *coleções-imagens* ou de outras ações seria um meio do indivíduo deixar sua marca na terra, registrando sua passagem na sociedade. Para isso, procura resguardar sua individualidade na memória de outros agentes, recolhendo, armazenando e até mesmo produzindo testemunhos que evoquem e enalteçam suas práticas e as perspectivas relevantes de sua personalidade. Esforça-se para, em certo sentido, superar a mortalidade, pois, quando não mais existir em matéria, “ficam na memória dos outros indivíduos suas obras e realizações” (ABREU, 1996, p. 100).

O valor simbólico e material da coleção recolhida por Henry Lynch, em paralelo às atitudes de conceber um *autorretrato social*, prenuncia o interesse em selecionar um local expressivo para abrigar “perpetuamente” sua coleção, após sua morte, com ou sem herdeiro direto. O local deveria personificá-lo, caso do grupo ao qual pertencia. Seu legado é deixado por testamento para a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa⁸.

Henry Lynch não amealhou unicamente a coleção de pinturas e estampas, importante para o cenário da produção artística nacional e internacional sobre o oitocentos brasileiro. Pode-se dizer que foi um colecionador abrangente, pois era também bibliófilo e orquidófilo. Da biblioteca destaca-se a *Brasiliana*, traço que, aliás, também define a coleção de pinturas e estampas.

A SBCI, receptora de parcela do legado das obras, converte-se na instituição detentora – a nova casa, “presenteada” pelo colecionador. A nova guardiã agrega notoriedade ao colecionador e à agremiação de ingleses no Brasil. Lynch e a SBCI tornam-se o que Regina Abreu (1996, p. 30) chama de “parceiros de uma troca de presentes”: ambos os lados saem

⁸ O tema será aprofundado nos próximos capítulos desta dissertação.

ganhando através das trocas e lucros simbólicos⁹. Se formam camadas de interesses e, por extensão, camadas sobrepostas de significados. Com a posse das coleções, a mesma Sociedade pode legitimar a preservação dos conjuntos na razão direta do discurso adotado e dar continuidade ao empreendimento de imortalização do colecionador.

Na trajetória de parte da coleção – pinturas e estampas – algumas instituições figuraram como guardiãs: a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa; a Pinakothek Cultural; a Pinacoteca de São Paulo; e, por último, o Instituto RB. Em cada uma delas, de forma distinta, foram acrescentados valores simbólicos ao colecionador. Esta é uma das óticas abordadas ao longo do trabalho.

Outros agentes, além do doador e da instituição, estão envoltos nessa relação. Tratam-se dos agentes que engrenam, ou não, o mecanismo dessas associações – do colecionador interligando-se à coleção. Nessa relação associativa se inclui o discurso institucional expositivo, mediador cultural com o público nas diversas instituições da trajetória dessa coleção.

Sou duplamente incluída entre esses agentes: como museóloga da atual “casa”, que custodia parcela da coleção, o Instituto RB, e como pesquisadora pelo PPGMUSEU/UFBA, contribuindo, de certa forma, para a continuidade da “imortalização” desse colecionador por meio de sua coleção. A dissertação *Do Palacete ao Castelo: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch* pretende discutir o contexto colecionista de Henry Lynch e a perpetuação de sua imagem na memória social por meio da coleção. No que diz respeito à Museologia, o trabalho pretende contribuir para o estudo sobre colecionismo, sobre a relação colecionador-coleção, bem como a respeito da própria coleção no Instituto RB. As contribuições, ademais, vão para além da informação pontual da procedência. Ao compor a história de uma coleção museológica, buscamos fornecer meios para se compreender a formação do acervo do Instituto RB e, de forma geral, como as coleções se constituem e se transformam, ao se integrarem a elas novos sentidos e narrativas.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, *A teia entre o colecionismo e coleção*, apresentamos o referencial teórico, consultado e articulado no intuito de dar aporte e alicerce conceitual reflexivo para a proposta de pesquisa. Os temas abordados permeiam a prática colecionista, o sujeito e os objetos, através do *autorretrato social* e da *coleção-imagem*. Estudamos ainda o processo de criação da coleção, enquanto

⁹ Regina Abreu parte do trabalho referencial de Marcel Mauss, “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. O autor discute a partir de uma perspectiva etnográfica as trocas e contratos realizados, em diversas sociedades, em forma de presente, nos quais dar implica a obrigação de retribuir. Retomaremos esse ponto no Capítulo I deste trabalho. Cf. MAUSS, 2003, p. 183-314.

empreendimento coletivo, a partir da relação e influência exercida pelo indivíduo colecionador sobre o seu lugar na sociedade.

Os conceitos utilizados ajudam a entender o colecionador, suas motivações e escolhas, aqui interpretadas como gestos conscientes de construção de sua imagem a partir da coleção. Compreendemos a coleção como receptáculo de representações simbólicas produzidas pelo guardião. Assim, constitui testemunho da representação de um indivíduo – Henry Lynch –, que a constrói no intuito de perpetuar-se no plano do coletivo, por meio do ato de doar a instituição cultural.

Do Castelo ao Palacete: a construção de uma imagem é o título do segundo capítulo, desenvolvido com o objetivo de abordar a trajetória de Henry Joseph Lynch. O intuito é identificar seu papel e representação na sociedade, seu colecionismo e suas características: processos de coleta, tipologias colecionistas, aspirações e motivos. Essa contextualização pretende associar o colecionismo de Henry Lynch com a construção do *autorretrato social*, intencionalmente concebido através da sua *coleção-imagem*, pensando na unidade do conjunto aos olhos do colecionador, apesar de sua vastidão e diversidade. Essa construção parece ter-se ampliado com a doação testamentária de parte da sua coleção.

Com atenção à perspectiva de imortalização por meio da coleção, no terceiro capítulo, *Do Palacete ao Castelo: trajetória e narrativas de uma coleção*, procuramos acompanhar o percurso da coleção após a morte de Henry Lynch, para averiguar se sua imagem foi preservada no discurso institucional e quais significados simbólicos foram acrescidos a essa imagem. Por último, nas Considerações Finais, realizamos um balanço das abordagens levantadas ao longo da pesquisa e enfatizamos possibilidades para a construção de narrativas a partir do resgate das procedências nos espaços expositivos.

Para desenvolver a pesquisa apresentada nesses capítulos recorreremos a fontes documentais diversas: relatórios, cartas, jornais, materiais bibliográficos, catálogos, entre outras. A organização das informações foi realizada de maneira sistematizada. Construimos um inventário cronológico das fontes recolhidas em arquivos institucionais e coleções privadas (com ênfase nos membros da família Lynch – Kennety Light e Francisca Thereza Lynch), sobre a trajetória do colecionador, bem como aspectos da trajetória da coleção. O período abarcado define-se entre 1890 e 2017, por envolver traços do percurso de Henry Lynch, a rota de construção, dispersão e o novo agrupamento da coleção de pinturas e gravuras no Instituto RB.

As instituições, fontes de pesquisa e locais de coleta, foram: o Instituto Ricardo Brennand, no Recife, e, no Rio de Janeiro, a Pinakothek Cultural, a Fundação Biblioteca

Nacional (incluindo a Hemeroteca Digital), a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Arquivo Nacional (Coleção Família Ferrez). Entre as instituições, incluímos ainda o contato com a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, mas o retorno não foi tão favorável; nos informaram que não tinham documentos sobre a coleção e que os que existiam sobre Henry Lynch não estavam disponíveis para consulta. Argumentaram que se trata de documentação privada e não autorizada para pesquisa.

Conduzimos o diálogo com as fontes, considerando temas que se entrelaçam, para averiguar a relação entre colecionismo, colecionador, *coleção-imagem* e o *autorretrato social*: Henry Lynch, agente de si e da coleção; o legado e as agências guardiãs – a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e as posteriores instituições até a chegada ao Instituto Ricardo Brennand.

Apresentamos, a seguir, o enquadramento teórico, considerando-o, como dito anteriormente, o alicerce para as discussões propostas no desenvolvimento dos capítulos que integram o trabalho.

CAPÍTULO 1

A TEIA ENTRE COLECIONISMO E COLEÇÃO

“Quem recua no tempo, avança no conhecimento”.

(Régis Debray, 1993, p. 21)

1.1 COLECIONISMO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL: A COLEÇÃO COMO PROJEÇÃO DA INTERAÇÃO ENTRE INDIVÍDUO E SOCIEDADE

A coleção das 95 obras (pinturas e estampas) que se encontra no acervo do Instituto Ricardo Brennand, na condição de documentos, foi o ponto de partida para compreender seu primeiro colecionador, Henry Joseph Lynch (1878-1958). Observou-se algumas das obras para além do aspecto iconográfico no intuito de chegar às pistas e motivos que levam o indivíduo a dedicar anos de sua vida, seu tempo, dinheiro e conhecimento ao empreendimento colecionista. Mesmo que fosse unicamente pela paixão, ela só já guarda um leque de perguntas interessantes, pois esse sentimento precisa de inspiração que o construa e alimente. Para seguir o colecionador Henry Lynch foi preciso trilhar sua origem, as relações profissionais e pessoais, gostos e apreender o que está dito para tentar observar as brechas capazes de relevar o que está esquecido.

A coleção de pinturas e estampas forma um importante conjunto documental. Aliadas a outras fontes, valem como arcabouço para uma análise sustentada pelo aporte teórico e metodológico. Assim, norteiam o caminho a ser percorrido diante da necessidade de “recuar no tempo” em alguns aspectos para entender o empenho colecionista de Henry Lynch. Os conceitos de coleção e colecionismo são basilares para o objetivo de abordar mais diretamente o tema da pesquisa.

Um aspecto a ser explorado no que diz respeito ao colecionismo relaciona-se com a motivação pessoal: o impulso que leva o sujeito a se dedicar à busca contínua de itens para sua coleção. Na bibliografia consultada é recorrente o argumento de que a ação de juntar objetos a partir de critérios pessoais, de forma racional ou em camadas variadas de consciência, é tão antiga quanto a própria espécie humana (POMIAN, 1984; RIBEIRO, 2008; LOPES, 2010). José Lopes indica que o estímulo para colecionar centra-se na busca do “sentido de permanência”, manifestando a presença do sujeito por meio dos objetos em determinados locais ou criando relações com fenômenos ou afeições produtoras de “bem-estar físico e espiritual”. Lopes (2010, p. 378) defende que, na busca dessa permanência, objetos

semelhantes, com características similares, a construir certas relações entre si – relações estas que são julgadas pelo indivíduo –, passaram a ser recolhidos e integrados uns aos outros, o que levou às primeiras formas do que hoje compreendemos por coleção.

Mas, o que vem a ser uma coleção? Para Krzysztof Pomian trata-se de “[...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades económicas, sujeitos a uma protecção especial [...], e expostos ao olhar do público”. Para o mesmo autor, o objeto tem seu “valor de troca” ativado esporadicamente mediante sua inserção no mercado das atividades econômicas. Contudo, ao ingressar no âmbito das coleções o valor econômico estaria subtraído, mas não excluído. Agregam-se a este, outros valores – simbólicos – de sentidos e significados (POMIAN, 1984, p. 53-54).

Observe-se que, segundo o conceito de Pomian, não importa o tipo de objeto reunido, mas sim o que decorre do seu deslocamento, a sua separação do cotidiano e a sua exibição. Apresentá-lo, mostrar ao outro ao invés de guardar para si mesmo, parece, então, um fator expressivo no sentido de dar significado à coleção. Importa, assim, o conjunto a ser exposto. Mas exposto para quem? E com qual objetivo?

A primeira inferência é que a coleção, por mais personalizada e centrada no indivíduo, se faz sempre em *relação ao outro*. É, portanto, *um suporte de interação*. Ainda que o colecionador paroxisticamente tente restringir o desfrute de sua coleção por outros beneficiários que não sua própria e exclusiva pessoa, o que se tem é a reiteração de que a coleção está vocacionada para o ‘espaço público’. O esforço de manter em segredo a coleção é apenas uma tentativa de anular ou neutralizar sua natureza visceral de enunciado, suprimindo pela violência as redes de interação (MENESES, 1998, p. 97, grifos nossos).

A formação de uma coleção seria então uma ação construída para o próximo, como forma de relacionar-se em certo grupo, responder a determinados anseios e cobranças sociais. Pois a prática colecionista emerge da articulação entre dois pontos: de um lado, a dedicação insistente a escolhas determinadas para formar uma coleção e, do outro, o deslocamento, no sentido proposto por Pomian, como procedimento metódico com um objetivo específico. Ambos resultantes de uma relação social: a coleção tanto é condição quanto produto desse meio, agindo sobre o indivíduo. Apesar do empenho empregado pelo indivíduo ao constituí-la, frequentemente é pensada como *hobby*. Essa prática cultural enraizada na trajetória humana é, no entanto, sinônimo de legitimação e poder em certas esferas sociais.

As ações colecionistas e a própria coleção implicam no estabelecimento de hierarquias em âmbito econômico, social e mesmo político. Contudo, ao pensarmos o colecionismo como prática que se desenvolve a partir da relação entre indivíduo e sociedade, consideramos, mediante os autores citados, a questão do hábito a partir da experiência e interação humana

como forma de conhecer o mundo, externalizando estímulos e anseios pessoais e sociais através de objetos ou na seleção dos mesmos. Os contextos e situações contribuem para moldar esse processo. Em diálogo com aspectos da trajetória do indivíduo a coleção pode ser fonte profícua para compreender as dinâmicas e agências mobilizadas pelo colecionista em seu meio social.

Apresentada uma conceituação de “coleção” e algumas implicações resultantes da relação do indivíduo com a sociedade, nos vale refletir sobre a prática em si. Paulo Costa, em seu estudo sobre a colecionadora Ema Klabin, apresenta uma definição de colecionismo adequada ao nosso estudo:

[...] 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 dotado de significados a ele atribuídos pelo indivíduo ou pela sociedade em determinado contexto cultural (COSTA, 2007, p. 20).

Essa aproximação compreende o ato colecionista como processo que se desenvolve com o tempo, colocado em prática por um indivíduo que, motivado pela paixão e por interesses sociais, procura e seleciona objetos para compor sua coleção, ao mesmo tempo fruto de um desejo e veículo de afirmação – ligados a visibilidade e representatividade.

Ao colecionar, os objetos são destacados de seu uso e contexto iniciais¹⁰ sem necessariamente perder suas funções utilitárias e sentidos empregados, principalmente nos casos específicos das coleções particulares. Ao passarem a integrar o cenário privado do universo colecionista, os objetos recolhidos adquirem novos significados, formando um “híbrido composto” motivado, por um lado, pelas esferas pessoais e, por outro, por aspectos históricos e culturais (COSTA, 2007, p. 20). Todavia, a carga de significados anteriormente adquirida não fica desprezada. Pelo contrário: esses significados, muitas vezes, são estímulo para o colecionador e contribuem para a formação do desejo pelo objeto em questão. O filósofo Walter Benjamin, no texto *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*, ressalta:

O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, tonar-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, neste campo restrito,

¹⁰ Sobre os contextos em que os objetos foram inseridos, Marcelo Rede ressalta dois tipos: o *contexto conceitual*, “que remete ao universo mental do criador (à manipulação tecnológica de materiais; às escolhas de produção)”, e um *contexto físico*, “que se refere a uma nova ordem espacial e temporal em que o objeto se associa a outros objetos e a um mundo social” (REDE, 1996, p. 269).

pode-se presumir como os grandes fisiognomonistas – e os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos – se tornam interpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos (BENJAMIN, 2000, p. 228).

O objeto, então integrado a uma coleção, adquire outros valores, constituídos na relação com o novo contexto. Em diálogo com esse novo ambiente, que diz respeito ao universo colecionista, confere-se um certo grau de protagonismo ao objeto em sua relação com o colecionador. É como se o objeto, da mesma maneira que a coleção em geral, passasse a representar o indivíduo. Mas representa-o não tal como ele é, e sim, a partir de um conjunto de características – as suas supostas qualidades – que devem compor a personalidade apresentada desse colecionador. Tais características permitem, assim, criar a condição para definir a individualidade desse colecionador relacionada com os valores sociais, formando, ao menos aparentemente, uma unidade que o distingue: trata-se da construção de uma imagem. É possível, então, perceber o objeto como recurso para a fabricação de uma imagem – nesse caso, a imagem de quem coleciona.

Coleções inseridas em conjunturas específicas, com certo grau de representatividade, são resultado de uma “tradição social” que influencia e define sua grandeza e prestígio. Ao mesmo tempo, as ações do colecionador conduzem para tais definições, legitimando-as como “expressão de poder e inserção social” (COSTA, 2007, p. 21). Não são constituídas em ilhas que as isolam; estão em constante comunicação (diálogo) com outras coleções, anteriores e contemporâneas, também julgadas importantes. A coleção não se limita, então, ao perímetro de sua representação particular. Em tal perspectiva, é fruto e efeito de uma influência precedente e, ao mesmo tempo, atual.

Se mencionada a influência social na condução da prática colecionista, um aspecto mais restrito pode agir como motivação. Trata-se do próprio meio social em que ocorrem as relações privadas do qual o colecionador participa. Desde familiares a amigos, presentes ao longo da formação do sujeito, podem participar do caminho que norteia a constituição de uma coleção.

A prática de colecionar é significativa para a preservação da memória do colecionador, bem como do ciclo social com que se relaciona e interage, pois, nesse caso, o objeto guardado é tratado como receptáculo de lembranças. Portanto, o guardado evoca para a posteridade a memória do indivíduo-colecionador e, além disso, intermedia diálogos entre o real e o imaginário (sentimentos/recordações). Nessa condição, nos permite rememorar e construir – no presente e para o futuro – momentos, contextos e a própria imagem do colecionador. Seria

então uma *presença ausente*, quando a imagem ou o seu sentido imaginário é representado por meio desse objeto. O autor José Lopes compara as imagens figuradas, por analogia, a álbuns de fotografia. Ambos se assemelham por registrarem lembranças em uma espécie de coleção de momentos que demonstra o lado psicológico do coletar/coleccionar (LOPES, 2010, p. 378-379).

Esses aspectos reverberam na atribuição de outros significados para os objetos da coleção. Agregam, assim, mais elementos que alimentam o “valor” desses objetos aos olhos do colecionador, visto que podem remeter a um conjunto significativo de valores – um saber fazer, uma técnica, um tempo passado, um estilo, um contexto, uma figura ilustre, um artista renomado – que lhes acrescentam nexos sociais. Podem, com isso, proporcionar ao indivíduo colecionador atributos valoráveis na sociedade, como reputação intelectual e econômica, moldando juízos sociais a respeito de quem coleciona. No campo do simbólico, esses atributos podem se converter, por sua vez, em poder e prestígio. Valores enaltecidos pelo grupo indicam como as coleções podem se configurar com base em quem estão evidenciando. A ação colocada em prática pelo indivíduo não é totalmente alheia, voluntária e independente. Assim, estão em jogo projeções simbólicas e materiais.

Os colecionadores são “criadores de gosto”, escreve Edmund de Waal (2011, p. 55) ao narrar a busca pela procedência da coleção que recebera de herança. Um jogo se estabelece: na prática colecionista, a sociedade define as normas e o colecionador desenvolve “manobras” através do gosto. Para José Lopes, quando o indivíduo as incorpora em sua personalidade, é como se o gosto fosse independente, atualizando suas motivações e critérios de seleção. O gosto particularizado distingue e faz sobressair as coleções que assumem formatos distintos e respondem pela seleção de categorias diferentes. Contudo, por mais que essa diversidade sobrepuje os padrões culturais estabelecidos, as coleções são vistas e interpretadas como processo “de adaptação, ou integração, aos modelos perceptivos condicionados pelo coletivo”. Se o modelo é advindo do coletivo, percebe-se que essa prática se torna categoria estabelecida e legitimada pela sociedade e, portanto, produto de um meio (LOPES, 2010, p. 383).

Segundo Lopes, partindo dos estudos de psicologia de Jean Piaget¹¹, o intelecto humano atua por estágios que valorizam como nós somos, vemos e nos posicionamos perante o mundo que nos circunda. Para tanto, sofremos a interferência da *assimilação e acomodação*: a primeira rege a interação entre o sujeito consigo mesmo e com o seu entorno; e a segunda a adaptação às realidades da vida (LOPES, 2010, p. 387-388, grifo nosso). Seriam essas

¹¹ O suíço Jean William Fritz Piaget (1896-1980) foi um dos principais pensadores do século XX. Atuou como biólogo, psicólogo e epistemólogo.

interferências os processos de reconhecimento e adaptação de si e com o todo no meio físico, e a conjuntura na qual o indivíduo se encontra e atua, levando-o à interação com o mundo. A formação do “eu” colecionador seria regida a partir dos objetivos internos (intelectual e sensitivo) decorrentes da integração com o sistema social e a coleção a projeção dessa interação, pois retrata perspectivas dessas relações.

Entende-se, assim, que os gostos individuais e as normas coletivas que incorporam o colecionismo são flexíveis, mutáveis e regidas por instituições social e simbolicamente estabelecidas, como o mercado de arte (relação de oferta e procura), a historiografia da arte, as exposições e as redes de colecionadores, entre outras. São essas instituições consagradas que, nesse campo, selecionam e enaltecem os objetos. Estes, por sua vez, só se tornam desejáveis pelo colecionador se vistos, conhecidos e reconhecidos por ele e pelo ambiente social com o qual se relaciona. O contato é efetivado por meio de exposições, leilões, catálogos, produções midiáticas, no âmbito de instituições culturais e nas redes de colecionadores¹².

Se alguns objetos são regidos pelos mecanismos do campo da arte (e do mercado), em paralelo podem conferir ao colecionador atributos e *status* em razão da carga simbólica que lhes atribuem. Os próprios objetos são dotados de funções e significados e emitem mensagens diversas, que podem explicitar muito desse universo. Isso ocorre, por exemplo, nos casos das *obras raras*. Estas podem incluir primeiras edições ou produções de artistas consagrados que se tornam procuradas e até disputadas entre os colecionadores que chegam a desembolsar quantias consideráveis para possuí-las. O motivo aqui é o mais variado: valor artístico, valor histórico ou como forma de investimento econômico que carrega o valor simbólico.

Francisco Marshall (2005) vai ressaltar a dimensão comunicativa do colecionismo através de abordagem epistemológica, considerando os aspectos culturais construídos ao longo da história dessa prática. Para tanto, procura nas experiências da linguagem, amparado pela filologia clássica e indo-europeia, a busca do termo originário para o colecionar. Explicamos:

Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz **leg*, de alta relevância em todos os falares indo-europeus – e mesmo antes, pois esta raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau “o”, produz o morfema *log*, avizinado, em seu grau “e”, de *leg*, ambos repletos de derivados. Nesta família linguística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr em ordem – raciocinar – (*logein*) e discursar (*legein*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz com discurso. O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar. Nesta

¹² Evidentemente, neste contexto explanamos sobre algumas coleções e objetos com o cuidado de não generalizar a abordagem para toda prática colecionista.

complementaridade semântica, podemos ver um traço claríssimo da semiologia originária: a fala é coleção (MARSHALL, 2005, p. 15).

A partir de Marshall podemos refletir sobre as potencialidades de uma coleção para além da condição de *hobby*, ponderando a dimensão comunicativa de uma coleção aliada à intenção do colecionador em querer dizer algo. Compartilhando dessa abordagem destacamos o elo entre as coisas colecionadas e a intenção de comunicar, o que nos conduz a reiterar que, ao investigar a formação de uma coleção, aproximamo-nos do colecionador e, assim, dos efeitos e propósitos da prática colecionista e desta para com a sociedade.

Marshall também nos diz, como mencionado por outros autores, que “coleccionar é poder” (MARSHALL, 2005, p. 19). O conceito de poder nos faz retornar à Pierre Bourdieu (2014). Para o sociólogo francês, o poder é dotado de uma dimensão simbólica que pode ser convertida ou associada às formas de dominação no campo econômico, político, intelectual e cultural. O poder não vem unicamente da riqueza e acúmulo material e monetário, mas da capacidade que as formas de dominação têm em transformá-lo em capital social e simbólico¹³. Se coleções servem de indício de gosto e *status* social, pode-se conceber a figura do colecionador como um indivíduo social dotado de autoridade para impor categorias de percepção. Um colecionador, quando pertencente a certa camada econômica e que, do ponto de vista simbólico, possua autoridade cultural e social, terá os meios suficientes para estabelecer os seus valores e gostos à sua esfera de atuação, ou melhor, ao seu campo. Pode, assim, estabelecer categorias colecionistas ou atribuir valorização simbólica a um objeto.

Com o objetivo de interpretar uma dimensão desse universo e seus desígnios, abre-se a possibilidade de relacionar o colecionador com seu meio social e, em paralelo, de tentar apreender as razões para as escolhas que realizou, o que nos conduz a considerar questões ocultas ou silenciadas na esfera das intenções colecionistas¹⁴. As escolhas do colecionador não dizem respeito apenas à sua subjetividade. Constroem-se, também, na relação do indivíduo com o grupo no qual está inserido.

Compreender aspectos da vida do colecionador – Henry Lynch, no caso específico –, para refletir sobre os possíveis estímulos que o impulsionaram, pode ser um caminho para perceber particularidades intencionalmente silenciadas de sua trajetória. Ao se acompanhar o

¹³ Bourdieu articula um conjunto de noções para refletir acerca das estratégias de distinção e reprodução social colocadas em prática pelos grupos dominantes, para que possam manter e transmitir os privilégios que detêm. Estes buscam legitimar o seu poder (capital econômico) através da produção simbólica (capital cultural). Os bens culturais, em seu valor simbólico, se traduzem em forma de distinção social e a sua apreensão e posse é possibilitada apenas “por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los”. Entre as práticas culturais que exigem essa “disposição cultivada”, há, por exemplo, a frequência ao teatro, ao cinema de arte, a concertos e a museus, bens simbólicos que constituem, do ponto de vista das classes dominantes, a cultura “legítima” (BOURDIEU, 2007, p. 297, 299, 302 e 312).

¹⁴ Essa relação é resultante de complexas estratégias, não dependendo apenas das questões materiais e simbólicas de ambas as partes, mas de uma habilidade do indivíduo em ser “digno de seu status” (BOURDIEU, 2014, p. 201).

curso da vida deste colecionador percebe-se silenciamentos. Uma probabilidade seria a de, através da coleção, construir a imagem ideal de si mesmo, e não necessariamente real, aspecto que procuramos desvendar na presente reflexão.

A criação da imagem ideal é para o olhar do outro, um olhar externo. Essa concepção se dá em vida, num processo em andamento, pois é também para a sua vida que o indivíduo quer construir uma identificação própria, resolvida e unificada – mesmo que só aparentemente –, com o propósito de se perpetuar no amanhã, no futuro. Os meios para a edificação e legitimação dessa imagem podem ser concebidos através das mais variadas estratégias. O colecionismo e a própria coleção podem ser algumas delas.

1.2 A COLEÇÃO-IMAGEM, O DISCURSO NARRATIVO A PARTIR DOS OBJETOS E OS SEUS SIGNIFICADOS

Tanto na infância quanto na fase adulta, a prática de colecionar coisas é considerada comportamento normal. É comum ver adultos e crianças que colecionam objetos relativos a temas de interesse particular, como bonecas, livros, mobiliário, carrinhos, caixinhas de fósforos, obras de arte. Esses padrões comportamentais não são prejudiciais ao funcionamento ou formação global do indivíduo, pois exercem a “função de entretenimento, socialização e convívio entre pessoas com interesses em comum” (OLIVEIRA; WIELENSKA, 2008, p. 27).

De acordo com Paulo Costa (2007, p. 22), as primeiras motivações colecionistas surgem ainda na infância, de forma primária, por volta dos setes anos de idade. Nessa fase, o indivíduo busca praticar seu domínio sobre o mundo externo, através da coleta, manejo e organização de objetos com tipos variados, integrados à sua realidade, como brinquedos, gudes, moedas, conchas, selos e bonecas. Normalmente, o colecionismo ressurge na fase adulta, por volta dos 40 anos de idade, quando se caracteriza por maior complexidade, estimulado por sentimentos e aspirações mais ávidos de satisfação, controle e reconhecimento.

Muitas vezes essas coleções criadas são fruto de paixão e obstinação (BLOM, 2003). São esses sentimentos que fazem da busca por novas peças uma mobilização quase incontrolável e com resultados gratificantes para o colecionador. A paixão, o gosto e o interesse, sentimentos presentes no colecionador, contribuem para moldar seus critérios de seleção. O termo “interesse” vem do latim, “entre esse” (FERREIRA, 2004, p. 1072), o que nos leva a pensar na forte ligação desses dois elos complementares: o colecionador e a coleção. Essa ligação implica em outro termo para a discussão: trata-se aqui, também, da questão da posse.

Para Walter Benjamin a posse é intimista: o colecionador vive dentro das coisas colecionadas e não o contrário. Os colecionadores possuem uma relação emblemática com a propriedade de seus objetos; preocupam-se menos com a função ou utilidade, mas concebem e despendem seus sentimentos “como o palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 2000, p. 235-228).

A partir dessa carga de significações atribuídas à propriedade desses objetos, pensaríamos que a imagem do indivíduo colecionador pode aparentemente se estabilizar e solidificar a partir do significado social que a posse desses objetos gera. Os objetos poderiam na verdade conservar características diversas desse indivíduo. Pode-se interpretá-los ainda como “antídoto ou alívio” das inquietações do colecionador, como remédio para as suas fraquezas. De acordo com Paulo Costa, essa consideração possibilita a conversão das emoções negativas em estímulos e triunfos, revestindo a coleção da habilidade de satisfazer os desejos e anseios, “reduzir tensões e restabelecer um sentimento de assertividade” (COSTA, 2007, p. 22).

As coleções formam quase um livro biográfico dos colecionadores por permitirem a esses representados a possibilidade de articular e manobrar simbolicamente a composição dessas coleções, de tal forma que pareçam ser o “reflexo” de seus possuidores. Os objetos reunidos podem transmitir atributos de erudição, intelecto, serenidade, responsabilidade, devoção. É como se a coleção tivesse o poder de ajudar a definir o colecionador e, por outro lado, o colecionador e a sociedade, por meio de suas práticas, definem o discurso sobre a coleção. A coleção age como um dos mecanismos de consolidação do *status* adquirido por esse indivíduo.

A coleção aparentemente consolida a construção da imagem que o indivíduo edifica para si – estabilizando e objetificando seu *eu* – e possibilita transparecer uma personalidade específica por “ele” construída. Trata-se da representação para o outro, momento em que características “positivas” seriam enaltecidas e, outras, ocultas ou apagadas em razão do coletivo do qual, ao fim, o indivíduo faz parte e se apresenta. Como nos afirmam as autoras Mónica Oliveira e Regina Wielenska, “coleccionar é, geralmente, um comportamento *socialmente reforçado*” (OLIVEIRA; WIELENSKA, 2008, p. 28, grifo nosso).

A busca sagaz por objetos raros e até únicos, aos olhos do colecionador, é forma de se fazer representar por meio deles. A escolha das tipologias e categorias colecionadas muito nos diz sobre os colecionadores e suas intencionalidades. Os objetos e as formas de apresentá-los, os próprios espaços e o uso que deles se faz no âmbito social ou doméstico, dizem muito sobre a personalidade e a projeção que o colecionador quer fazer de si mesmo, para o externo.

A prática colecionista, retratada pelos objetos, ganha uma aura mágica ao criar um fetiche em sua volta. É afirmada pelo discurso então produzido, caracterizando-se como forma de manipulação da imagem do colecionador (CARVALHO, 2008).

A construção desse discurso pode ser parcialmente percebida pelas pistas deixadas no processo de triagem daquilo que é preservado e exposto ao olhar. A seleção não é realizada aleatoriamente, mas mediante a realidade do colecionador. A existência desse indivíduo se apresenta, efetivamente, de forma manipulada. Ora há omissão, ora se procura dar destaque a certos acontecimentos, nos quais as narrativas são ordenadas e criadas de tal forma a dar coerência à trajetória de vida.

Aos olhos dos outros, os observadores externos – apesar de haver um sentido lógico no que toca à representação social do indivíduo através de sua coleção –, o conjunto de objetos colecionados não necessariamente apresenta coerência, do ponto de vista da tipologia. Por outro lado, na ótica do colecionador, geralmente está definido um sentido claro e coeso de sua coleção. Apesar disso, na visão do promotor da coleção sempre faltará uma peça a ser adquirida. Isso ocorre, entre outras coisas, por que:

Qualquer que seja a coleção, sua verdadeira história nunca é linear; sua narrativa é sempre resultado tanto do desígnio quanto do acidente, da abrangência e da lacuna, permanência e impermanência, único e redundante; e nela o significado profundo é muitas vezes forçado a co-existir com o banal (COSTA, 2007, p. 24).

A formação de uma coleção, assim como a trajetória de seus promotores, é suscetível a infortúnios variados. O processo seletivo, as influências, as mais distintas conjunturas às quais o indivíduo está sujeito tornam a história de ambos plural. Contudo, a partir do processo seletivo do que será ou não apresentado à sociedade, o colecionador tenta construir um sentido narrativo, se não linear, ao menos coerente.

O colecionismo se assemelha assim a um jogo de quebra-cabeça, onde cada peça (objeto) compõe o cenário da “vida” (imagem) do representado. O quebra-cabeça é montado no desenrolar das escolhas e arquivamentos dos objetos, também documentos, selecionados para a construção da imagem a ser projetada socialmente por meio de estratégias¹⁵ de apresentação. Nesse contexto, considerando os aspectos comentados sobre o colecionismo de

¹⁵ Assinalamos a noção de estratégia conforme utiliza Pierre Bourdieu. O sociólogo aciona o termo ao pensar sobre como os grupos se produzem e reproduzem, no sentido da “perpetuação de sua posição no espaço social”. Bourdieu pensa, por exemplo, “nas estratégias educativas como estratégias de investimento cultural ou nas estratégias econômicas, investimento, poupança, etc.” através das quais os grupos buscam “reproduzir as propriedades que lhe permitem conservar sua posição, sua situação no universo social considerado” (BOURDIEU, 2004, p. 87 e 94). Por exemplo, ao tratar do sistema escolar e sua função de legitimação para a perpetuação de uma “ordem social”, o autor faz menção aos “investimentos aplicados na carreira escolar dos filhos [que] viriam integrar-se no sistema das estratégias de reprodução, que são estratégias mais ou menos compatíveis e mais ou menos rentáveis conforme o tipo de capital a transmitir, e pelas quais cada geração esforça-se para transmitir à seguinte os privilégios que detém”. (BOURDIEU, 2007, p. 311-312).

objetos têm-se a *coleção-imagem*, correspondendo ao conjunto de estratégias colocadas em prática pelo indivíduo com o fim de enaltecer-se e se representar por meio de sua coleção¹⁶. A *coleção-imagem* tende a transparecer coerência e lógica aos olhos dos externos, pois sua montagem, tal como o quebra-cabeça, se caracteriza pelo jogo consciente, de habilidade e estratégias de ordenação, onde cada elemento fica disposto no local exato para criar uma “imagem” (discurso) uniforme e coerente para a sociedade.

A preservação e divulgação da *coleção-imagem* pauta-se através das ações do colecionador em utilizá-la como recurso na construção de sua imagem individual. O promotor a apresenta aos olhos dos outros, não quaisquer “outros”, visto que são indivíduos que, em tese, podem alimentar e propagar sua imagem, consolidando-a no campo de interesse.

A *coleção-imagem* age, portanto, como uma representação do indivíduo, na qual tudo – particularidades, estilos, procedência, autoria, época, contexto histórico – constitui um conjunto de características a acrescentar mais validade para essa imagem.

Assim como o personagem representado, cada objeto (representante) tem sua história, função e significado, desde o ato de criação até o desenrolar de sua trajetória, quando outras funções e sentidos lhe são atribuídos. Em uma coleção, o significado também pode estar na relação com outros objetos que, juntos, produzem e reproduzem um discurso. São “sujeitos” que possuem trajetórias e, para tal, devem ser investigados e historicizados, assim como as pessoas. O estudo desses objetos a partir das referências que integram seu contexto, e não somente do objeto único e isolado – ao considerar, portanto, a trajetória coletiva –, nos permite compreender melhor os motivos do indivíduo que coleciona, bem como entender o próprio objeto recolhido em relação à sua representação na sociedade, em consonância com as intenções do colecionador, ao conceber o conjunto para projetar sua imagem, convertendo-se na *coleção-imagem* desse mesmo colecionador. Os objetos funcionam não somente como representantes materiais dos percursos individuais, mas, também, como condutores para a estruturação e compreensão da subjetividade do colecionador. Tal referencial impõe a necessidade de considerar o seu “contexto performático” (MENESES, 1998, p. 96).

A coleção possibilita ao colecionador construir a sua imagem no presente, para o seu tempo, e também para a posteridade, uma vez que resulta de complexa rede de relações que ultrapassa seus aspectos particulares¹⁷. De todo modo, o promotor de uma coleção teria assim a possibilidade de construir intencionalmente sua imagem, “[...] porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ele, o vivo apreende o morto”

¹⁶ O colecionador fica, assim, reconhecido socialmente através de sua *coleção-imagem*.

¹⁷ Lopes considera que as pessoas colecionam para civilizar-se no processo de formação (LOPES, 2010, p. 381).

(DEBRAY, 1993, p. 26). E por que não pensar que essa apreensão do morto, através da imagem figurada, poderia ser associada à construção intencional e criativa de uma “imagem” personificada desse indivíduo que objetiva se imortalizar por meio da *coleção-imagem*?

1.3 A CONSTRUÇÃO DO *AUTORRETRATO SOCIAL* DO COLECIONADOR: IDENTIDADE, MEMÓRIA E ESTRATÉGIAS DE CONSAGRAÇÃO

A *coleção-imagem* se encontra imersa em um jogo maior de interesses que conduzem a um ponto singular: a emersão social de uma auto-representação do indivíduo através de sua imagem idealizada.

Se a *coleção-imagem* é um composto de elementos concebidos através do colecionamento para a criação de uma imagem do seu promotor, poderia ser comparada a um espelho que reflete as mais variadas facetas do colecionador. Contudo, tal comparação carrega dois equívocos. Primeiro, ao pressupor a postura passiva do colecionador frente aos objetos coletados. Depois, quanto à sua verdadeira imagem refletida. Antes de mais nada, uma *coleção-imagem* dessa natureza resulta da criação do colecionador, que faz suas escolhas mesmo que, nesse processo, haja certo grau de seleção inconsciente. Essas seleções permitem construir uma representação do indivíduo para a sociedade. É uma auto-representação que implica também a ação coletiva que a aceita e consagra, além de ajudar a delinear a própria construção colecionista.

Não se trata de uma imagem “real” do indivíduo “refletida”, mas de uma imagem ideal, almejada, que agrega múltiplos *eus* e identidades. Entretanto, como afirma Castells, “[...] essa pluralidade é fonte de tensão e contradição [...]” (CASTELLS, 1999, p. 22). Assim, transparecem os elementos “positivos” para desenhar essa imagem que responde ao intuito do colecionador no presente para se estabelecer no campo ao qual pertence e perdurar na memória coletiva e, quiçá, na eternidade, assim imortalizando-se.

Sobre a construção da identidade, processo no qual o indivíduo procura externar a imagem idealizada de si, conforme afirma Calhoun (apud CASTELLS, 1999, p. 22), compreendemos que funciona como “forma de distinção entre o eu e o outro”, na qual está sempre presente, de alguma maneira, a “necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros”.

A consideração do papel do outro no processo de construção das identidades é um dos aspectos discutidos pelo sociólogo e teórico cultural Stuart Hall (2000; 2005). Diz o autor que é por meio da diferença, daquilo que falta, da exterioridade, que as identidades se constroem, ainda que esse “outro” seja silenciado, não mobilizado (HALL, 2000, p. 110).

Essa divisão do “eu” em relação ao “outro” se efetua, sempre, no domínio das representações. Como representação de si, a identidade corresponde à posição que o sujeito assume para consigo e que implica, necessariamente, a alteridade (HALL, 2000, p. 112). A discussão realizada por Hall parte das contribuições do campo da psicanálise, a partir, por exemplo, de Sigmund Freud e Jacques Lacan, fundamentais para refletir sobre a formação dessa representação – dessa imagem do “eu” que se pretende unificado e inteiro:

A identidade surge não tanto na plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 2005, p. 39, grifo do autor).

O interesse na forma como somos vistos pelo outro sugere, também, relações de poder ou, como argumenta Laclau (apud HALL, 2000, p. 110), corresponde a “um ato de poder”. O indivíduo assume um discurso de si, uma imagem discursiva – e não essencializada –, que se projeta a partir de um lugar social, de uma historicidade, e de maneira até certo ponto estratégica e posicional (HALL, 2000, p. 108).

A unicidade pretendida, fantasia do sujeito certo de que é pleno, indivisível (HALL, 2005, p. 12-13, 38), é emergente de um jogo de poder que é um jogo de diferenciação e mesmo de exclusão. Esse processo não é natural, mas “naturalizado”, ou seja, inventado para ser natural. O fechamento do sujeito em uma identidade coesa, coerente é, antes de mais nada, um processo agenciado socialmente (HALL, 2000, p. 109-111)¹⁸.

É preciso considerar a identidade em sua “concepção ‘interativa’ com a sociedade¹⁹, visto que se forma a partir da necessidade de alinhamento dos “sentimentos subjetivos” do indivíduo com os “lugares objetivos do mundo social e cultural”. Sem um núcleo essencial, é no “diálogo contínuo com os mundos culturais” que o sujeito é formado e modificado. As identidades não são permanentes nem definidas biologicamente, mas culturais, definidas historicamente e em constante deslocamento: são, assim, uma “celebração móvel” (HALL, 2005, p. 11-13)²⁰.

As identidades são constituídas ainda em caráter de multiplicidade e diversificação: “[...] elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos,

¹⁸ Para uma compreensão histórica do sujeito e da construção das identidades, Hall propõe uma divisão do assunto em três grandes concepções: a do “sujeito do Iluminismo”, que corresponde ao indivíduo autocentrado e racional; a do “sujeito sociológico”, que se constitui sobretudo na relação com o outro, na mediação entre o eu e a sociedade; e a do “sujeito pós-moderno”, inserida no processo de deslocamento e fragmentação das identidades na modernidade tardia (HALL, 2005, p. 10-13).

¹⁹ Segundo Hall, foram George Herbert Mead, Charles Horton Cooley, filósofo e sociólogo estadunidenses, e os interacionistas simbólicos os responsáveis por elaborar a concepção interativa da identidade e do eu (HALL, 2005, p. 11).

²⁰ Para Stuart Hall, seria mais apropriado falar em “identificação” ao invés de “identidade” (HALL, 2005, p. 39).

práticas e posições [...]” (HALL, 2000, p. 108). Contudo, o sentimento com relação a uma identidade unificada decorre do fato de “construirmos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2005, p. 12-13), visto que buscar a identidade é uma constante na qual construímos “biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade” (HALL, 2005, p. 38-39).

Constitui-se, assim, um conjunto de características, qualidades em maioria, para compor a personalidade do indivíduo. O sujeito utiliza sua identidade para reafirmá-la. A imagem fabricada pelo indivíduo e a sua própria identidade não devem ser dissociadas do objetivo de reconhecimento pelo outro. Tornam-se, assim, fonte de significado e narrativas desse indivíduo. Sobre esse processo de construção da identidade, Manuel Castells acrescenta:

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para quê isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço (CASTELLS, 1999, p. 23).

A fabricação da imagem ideal pode ser até certo ponto comparada à da identidade, pois ambas se configuram, em graus distintos, pelo mesmo processo de edificação. São resultantes do processo de mediação e interação sociais no qual o indivíduo se forma e de como ele as interpreta e assimila para a formação de seu eu.

Conceber uma imagem de si, que é uma imagem idealizada em resposta ao outro, à sociedade, é um processo que tem semelhança e relação com um outro termo: “autorretrato”. Retomemos, então, a discussão com base no campo do colecionismo para discutir adiante o conceito de *autorretrato social*.

O autor Paulo Costa fez uma analogia bastante apropriada entre “coleção” e “autorretrato”: o colecionador, de forma “fragmentada e incompleta”, concebe a sua imagem desejada para o outro “como imagem de si mesmo” (COSTA, 2007, p. 24-25).

Ao criar esse autorretrato, o colecionador, assim como um apto artista, utiliza sua experiência para esboçar em “pinceladas” a imagem de si mesmo, concebendo-a a partir de suas ambições e das estratégias acionadas. Contudo sua criação não é totalmente livre, pois carrega influência adquirida ao longo de sua formação e está submetida a uma “pressão” social, à qual necessita responder e atender: uma adequação ao meio pertencente. Elabora-se, então,

um “trabalho” – uma imagem – adaptado à sua realidade e às necessidades pessoais e sociais, uma produção realizada pelo indivíduo de si mesmo. Nasce assim o que intitulamos de *autorretrato social*. Com essa concepção objetivamos pensar para além da ideia de uma coleção como um autorretrato do colecionador. Desejamos perceber o indivíduo que deseja construir uma imagem de si para a sociedade e que utiliza, para esse objetivo, manobras variadas: são acionados mecanismos sociais, como a *coleção-imagem*.

Assim como a *coleção-imagem* é concebida para a projeção de seu promotor, que almeja visibilidade, o *autorretrato social* corresponde então, ao conjunto das estratégias por ele adotadas para adquirir distinção na sociedade não somente enquanto colecionador, mas como indivíduo social. Dessa maneira, o colecionador constrói, ele próprio, a sua imagem, ao enaltecer aspectos positivos e glorificantes e ocultar informações e aspectos frágeis, ou o que possa considerar negativo em relação à sua individualidade, ao seu ser. No processo, encontra subsídio em seu meio social, que legitima e possibilita consolidar seu discurso.

O *autorretrato-social* se ampara em um conjunto de estratégias para se consolidar e construir. Mecanismos são acionados para seu desenvolvimento em diversas esferas e de diferentes maneiras: relações sociais (pessoais, profissionais), participação em campos legitimadores (a exemplo dos culturais e econômicos), autopromoção e divulgação, manutenção da estabilidade social.

Podemos imaginar enquanto estratégia, por exemplo, um anfitrião que concebe uma recepção repleta de requinte e opulência para seletos convidados. Os jornais noticiam o evento antes, durante e depois. Difundem e alargam o *status* de quem o promove em uma esfera ampla de alcance midiático. A maioria dos “consumidores” da informação não participa da festa, mas uma boa parte passa a ter conhecimento dela e de seu promotor, de forma a “reconhecer” sua condição social. Nesse caso, a notícia exerce a função de descrever e anunciar ao público a posição do anfitrião. Mas não apenas isso: age como instância legitimadora dessa posição, haja vista, por exemplo, o espaço dedicado nos jornais às colunas sociais, destinadas, geralmente, a divulgar notas sobre empresários (esfera econômica, material) e celebridades do campo do entretenimento (esfera cultural, simbólica).

Pode-se dizer que o *autorretrato social* não se firma socialmente de forma simples, como um marco na trajetória do indivíduo, mas é construído dinamicamente por meio de variadas estratégias mobilizadas, num processo, ao longo de sua trajetória. Enquanto construção processual, o *autorretrato social* é organizado pelo indivíduo, a partir de sua experiência, para a edificação de sua representação social desejada.

Outro importante mecanismo de legitimação do *autorretrato social* do indivíduo, a ser estabelecido no presente e perpetuado no futuro, relaciona-se à construção de uma *coleção-imagem* amparada por outros artifícios (simbólicos e sociais) para a sua consolidação. Podemos citar como exemplo a doação dessa *coleção-imagem* para instituições culturais. Nesse caso, estaria então a imagem do indivíduo vinculada aos locais de preservação da memória.

Como a *coleção-imagem* é produzida e conservada? Mesmo que nossas vidas sejam uma sucessão constante de acontecimentos efêmeros, conservam-se memórias. É mediante a ordenação aparentemente estável desses eventos que é possível a formação de nossas representações sociais. Através dos vestígios materiais as memórias são acionadas e, assim, se reconstruem partes desses episódios. Essa imaginária organização acontece por meio da seleção ou descarte dos indícios materiais e documentais que se valem para a formação da *coleção-imagem*. A triagem serve não apenas para a construção da *coleção-imagem*, mas de maneira ampla, ampara as estratégias de concepção do *autorretrato social*. Através de pinturas, estampas, esculturas, livros, mobiliário, cartas, diários, *souvenires*, entre outros objetos escolhidos ao longo do tempo – muitos de cunho afetivo –, busca-se conservar e acionar seletas recordações, já que a preservação total de nossas trajetórias é impraticável.

O historiador Philippe Artières²¹, ao refletir sobre o tema no texto *Arquivar a própria vida*, escreveu: “não conservamos senão uma parte ínfima de todos esses vestígios” (ARTIÈRES, 1998, p. 10). Esses vestígios são marcados por alguma dimensão de importância na vida de cada indivíduo, ora por fazer lembrar um momento, ora por ter pertencido a alguém significativo na história individual, ou por representar seus gostos e sua personalidade. Conforme Artières, desde pequenos lidamos com condições de arquivamento de nossa vida, a partir de registros de identidade, certidões de vacina, cartas, fotos. No entanto, não se consegue guardar todos os momentos de um dado recorte da vida, tampouco dela inteira. O autor explica:

Por quê? Primeiro, porque a perda é induzida por certas práticas (a correspondência, por exemplo, é por natureza uma escrita perdida). Depois, porque dessa vida de todo dia, retemos apenas alguns elementos (um diário íntimo, por exemplo, é por definição uma seleção e não é jamais exaustivo). Enfim, porque fazemos triagens nos nossos papeis: guardamos alguns, jogamos fora outros; damos arrumações quando nos mudamos, antes de sairmos de férias. E quando não o fazemos, outros se encarregam de limpar as gavetas para nós. Essas triagens são guiadas por intenções sucessivas e às vezes contraditórias (ARTIÈRES, 1998, p. 10).

Conclui-se que os vestígios selecionados nos constantes processos de escolha e descarte que fazemos ao longo da vida são aqueles considerados por sua importância significativa, que

²¹ O autor utiliza majoritariamente referências de vestígios escritos. Às suas citações acrescentaremos outros vestígios materiais, como já citados anteriormente, em particular as coleções.

remetem a determinados momentos e/ou carregam valores materiais e simbólicos. Nessa condição de escolha, os objetos associados às memórias tendem a passar por processos semelhantes de triagem, para serem guardados e exibidos: é o caso de uma *coleção-imagem*.

Arquivar a própria vida, assim como o colecionismo, parece ser uma prática inerente à espécie humana, que em maior ou menor grau a exercita. Ao associarmos a perspectiva de arquivamento da vida ao colecionismo, podemos perceber que o indivíduo colecionador põe em prática o arquivamento através de estratégias para a construção de sua imagem²². Arquiva-se aspectos da vida por meio dos objetos que compõem a *coleção-imagem*. A triagem é feita de forma a construir um discurso sobre o promotor. A aquisição de objetos ocorre ao longo da trajetória. Por vezes, com consciência do investimento no *autorretrato social*, construído a partir de características positivas, na intenção de que não transpareçam as fraquezas e defeitos do colecionador e, se transparecerem, que sejam para validar mais sua imagem.

Ao investigar os vestígios da vida desse colecionador, a busca se dá por meio das coisas habituais, do “infra-ordinário”, para dar sentido à arrumação de seu caminho e elucidar seus propósitos (ARTIÈRES, 1998, p. 10), mas também ocorre por meio de pistas não tão lógicas, que podem auxiliar na percepção e construção desse discurso. A escolha dos objetos, por exemplo, – válida para documentos –, a partir da qual irá inscrever sua representação, não é aleatória, armazenada de qualquer jeito, exposta de qualquer forma ou em qualquer lugar. Pelo contrário, cada procedimento visa dar sentido e importância à existência do indivíduo no presente e promover meios para que este seja lembrado no futuro.

Manipula-se a existência de tal forma que as estratégias possam operar pela omissão, rasura e riscos de alguns fatos, características tênues ou, ao inverso, para que se sublinhem passagens relevantes (ARTIÈRES, 1998, p. 10-11). O *autorretrato social* é produzido em consonância com determinada realidade. Assim, a seleção não é casual: intencional, pretende representar importantes acontecimentos. Essa ordenação narrativa fabricada determina a valoração de certos fragmentos na trajetória individual.

Quanto à seleção do que será “arquivado” da vida, Pierre Bourdieu alerta para a impossibilidade de tudo guardar. Ao referir-se à escrita, ressalta a ilusão do relato biográfico, para ele “ilusão retórica”:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que

²² Segundo Artières, os arquivos também servem para recordar e aprender com o passado, para ordenar o futuro, “mas sobretudo para existir no cotidiano” (ARTIÈRES, 1998, p. 14).

toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Nesse sentido reforçamos o sentido apresentado por Bourdieu ao reconhecermos a existência e importância dos estudos e trabalhos biográficos, conscientes da impossibilidade de exaustão e completude: esses trabalhos produzem e apresentam aspectos e direcionamentos específicos da trajetória do indivíduo. Devemos escapar da crença de que a pesquisa trará à tona a plenitude da vida ou da ação autobiográfica do colecionador por meio da *coleção-imagem* ou de suas estratégias para a construção do *autorretrato-social*.

Tentar traçar uma biografia completa se torna, no fim das contas, uma busca utópica, pois se persegue, nesse caso, horizonte inacessível. Contudo, por outro lado, indica caminhos e abre novas pistas. François Dosse evidencia a tensão entre a busca pela verdade e a narração perpassada pela ficção. Para o autor, na biografia se interpõem a “ficção e a realidade histórica”. Caracteriza esse tipo de relato como “ficção verdadeira” (DOSSE, 2009, p. 12), na qual transparecem escolhas e dissimulações, quer no decurso de produção da imagem a ser biografada, quer na escrita desse processo.

Nossa intenção, por exemplo, no *autorretrato social* de Henry Lynch busca evidenciar a construção de sua imagem ao analisar as fontes e as pistas deixadas, como sua *coleção-imagem*. Vamos além: também no discurso dos próprios descendentes (sobrinhos e sobrinhos-netos), examinado nos próximos capítulos. Observa-se a preocupação em testemunhar o “eu”, que Lynch pretendeu transmitir e validar durante a vida e além dela, e como queria ser visto e aceito pelo coletivo, objetivando despertar, ao mesmo tempo, o interesse do grupo do qual fazia parte, de forma a evidenciar sua contribuição e importância, bem como sua significância como indivíduo digno de ser lembrado nas memórias ou nos espaços que as conservem.

Nesse aspecto, pode-se ler as fontes como chave para dimensionar sua imagem pretendida: a ideal. Quanto ao esforço de aproximação entre a imagem do arquivo – a leitura que o pesquisador fará – e a própria trajetória, recorreremos novamente a Philippe Artières ao afirmar que, quando se arquiva a vida, pensa-se em um leitor futuro: uma atribuição de caráter público para sobreviver ao “tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p. 32). Esse leitor faz outro processo de triagem ao selecionar o que se adequa, ou não, ao discurso sobre essa trajetória que deseja adotar.

Acrescentamos aqui duas dimensões do indivíduo que dialogam entre si: a do indivíduo colecionador, que constrói um *autorretrato social* por meio de várias estratégias, como a *coleção-imagem*, e a do pesquisador, que aciona, também por interesses próprios, vestígios para “remontar” esse *autorretrato social*. Este indivíduo pesquisador, no entanto, não apenas

remonta o autorretrato. Ele, de certa forma, cria-o, ao selecionar e conduzir as fontes para o discurso que deseja desenvolver sobre o sujeito estudado, considerando que as perspectivas de interpretação do mesmo podem variar.

Existem olhares distintos para perspectivas variadas, sobre um mesmo indivíduo. Há múltiplos *eus* e identidades possíveis de existir em uma única pessoa²³ e processos de adaptação à realidade e aos campos e meios sociais aos quais podem se inserir. Em cada contexto determinadas características podem ser acentuadas ou ocultadas, mas é no *autorretrato social* que o sujeito investe seus principais esforços em construir-se com unicidade e coerência, uma espécie de identidades múltiplas em uma só imagem.

Essa construção se dá a partir das necessidades de adaptação à realidade na qual o indivíduo deseja promover-se. A autopromoção decorre de variadas ações, estrategicamente pensadas para ocupar permanentemente determinado espaço social. Essa permanência pode ser a longo ou curto prazo, pois resulta de constantes ações em função de sua manutenção e estabilidade. Se essa manutenção já se faz necessária em vida, é para ela que mecanismos são acionados, para uma “garantia” de existência pós-morte.

Ações para permanência na memória são conhecidas: José Mindlin, ao doar em vida sua *Brasileira* para a USP; Ema e Eva Klabin, ao construírem instituições museais para suas coleções; e o próprio sujeito desta pesquisa. Henry Lynch doou em vida registros fotográficos de seu palacete à Biblioteca Nacional e construiu uma instituição – a SBCI – à sua imagem ideal: lugar de relação e referência pedagógica e cultural entre o Brasil e a Inglaterra. Esse lugar posteriormente viria a custodiar importantes vestígios de seu *autorretrato social*. Lynch criou a casa que o abrigou para a “eternidade” através de sua *coleção-imagem*. Construiu, simbolicamente, mecanismos para ocupar espaços na memória, mas também procurou concretizar esse simbolismo ao edificar um lugar, enquanto espaço físico – a SBCI – para abrigar sua *coleção-imagem* e assim acionar e preservar sua imagem na sociedade.

Edificar um lugar para sua memória e criar subsídios para que este espaço se mantenha propagando a *coleção-imagem*, associada diretamente ao seu dono, são também estratégias adotadas para a imortalização de um *autorretrato social*. Como em toda trajetória, o percurso nunca é linear. Com coleções dessa natureza não seria diferente: novos significados são

²³ Concordamos, assim, com Castells, segundo o qual, “Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas” (CASTELLS, 1999, p. 22). Para Stuart Hall, “Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são [sic] são, nunca, singulares, mas múltiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar [sic] ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2000, p. 108).

atribuídos e narrativas inseridas nos deslocamentos do ambiente privado para o âmbito público.

1.4 DAR E RECEBER EM BENEFÍCIO DO *AUTORRETRATO SOCIAL*: TRANSFERÊNCIA E AQUISIÇÃO DE (NOVOS) SENTIDOS PARA UMA *COLEÇÃO-IMAGEM*

O desejo de prolongar a vida surge, entre outras coisas, do receio que o indivíduo tem de enfrentar a morte. Cada vez mais busca, assim, mecanismos para a longevidade. Contudo, se a perenidade física não lhe é possível, a permanência póstuma ganha atenção no rol das preocupações, principalmente dos indivíduos dotados de “soberbas riquezas”. Nas palavras de Regina Abreu: “Cada homem transforma-se potencialmente num criador. Suas obras e realizações passam a significar a marca de sua passagem pela Terra” (ABREU, 1996, p. 100).

A construção do *autorretrato social* se dá por meio dos atos e produções realizadas, indícios da existência do indivíduo. Este cria efetivamente um discurso de si e do que deixará para os outros verem. A decisão de se dedicar a esse empreendimento transparece o alto investimento feito, tanto simbólico, quanto material, econômico. Esse investimento, na perspectiva do indivíduo, deve e merece ser perpetuado. Mas como garantir essa perpetuação quando não mais estiver vivo? Primeiramente, sua existência precisa estar atrelada a vestígios que rememorem sua imagem e suas realizações, que o transmutem no tempo, o que o torna, então, uma presença ausente.

Transmitir esses vestígios para o outro torna-se a principal forma do sujeito perpetuar-se. Presentear e doar são maneiras possíveis de garantir a permanência e reconhecimento de seu “esforço”. Ofertar lembranças a entes queridos é ter sua imagem recordada eventualmente. Em maior amplitude podemos pensar na doação, não somente no âmbito das relações pessoais, mas nas institucionais, onde é comum existir um nível de especialização na salvaguarda de memórias, pois seriam elas uma forma do indivíduo ter sua imagem difundida e imortalizada.

Doação não é simplesmente um ato de bondade desinteressada. Estão em jogo permutas. A propósito dessa questão, a autora Regina Abreu discorre em seu trabalho sobre o ritual de “troca de presentes” efetivado com a doação de uma coleção para uma instituição²⁴: “[...] Possuir implicava a obrigação de dar, e a obrigação de dar, a de receber [...]” (ABREU,

²⁴ Regina Abreu, na obra *A fabricação do imortal*, analisa as formas e estratégias de fabricação da imortalidade do político Miguel Calmon. A fabricação inicia na escolha e doação da sua coleção, selecionada pela sua esposa, Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida, para o Museu Histórico Nacional, então dirigido por Gustavo Barroso, sendo essa negociação intermediada pelo sobrinho do casal, Pedro Calmon.

1996, p. 32). Há nesse processo trocas simbólicas, onde ambos os lados ganham mutuamente²⁵.

Não se pode negar a permanência dos ritos que expressam negociações, acordos e alianças – ou ao menos o interesse com relação à construção de vínculos reciprocamente benéficos – nas diversas esferas sociais. Em certo sentido, dar ainda implica a obrigação de receber, estando ou não a necessidade de contraprestação expressa, colocada ou sugerida no processo.

De maneira semelhante ao que ocorreu no caso descrito por Regina Abreu – sobre a doação da coleção de Miguel Calmon por sua esposa, Alice de Porciúncula, ao Museu Histórico Nacional –, Henry Lynch protagonizou um ato no qual dar implicava a obrigação de receber²⁶. Nesse caso, a doação em seu caráter material foi efetivamente unilateral. A contrapartida, no entanto, se faria nos termos de certas obrigações, as quais a entidade donatária, a SBCI, deveria cumprir. A permuta se dá no campo simbólico. Tanto a imagem de Lynch, e por extensão sua família, como a instituição que recebeu a coleção, sairiam ganhando quanto a valorização e representação social.

Doar para uma instituição – ou, mais especificamente, para um museu – é um ato pelo qual a morte do indivíduo se vê transcendida. Solange Lima e Vânia Carvalho reforçam o papel do museu na condição de “lugar social” que pode conservar a memória do doador (2005, p. 85), assertiva válida ao pensar a coleção como evidência de um *autorretrato social* concebido conscientemente pelo colecionador, principalmente se este ambiciona a esfera pública para seu conjunto.

Se a coleção doada tem por objetivo figurar simbolicamente a imagem e as realizações de seu promotor, de forma a acioná-las, podemos considerá-la uma *coleção-imagem*, já que assim foi concebida e doada. Pois, mesmo com o processo de deslocamento, não se perdem por completo os significados anteriormente atribuídos pelo colecionador primeiro, mesmo que essas atribuições sejam negligenciadas ou silenciadas após a doação.

²⁵ Abreu, ao pensar nas trocas de presentes e na obrigação de dar e de receber, parte das reflexões de Marcel Mauss. O autor buscou apresentar uma discussão a partir de diversos registros etnográficos sobre “[...] as trocas e os contratos [que] se fazem sob a forma de presentes, em teoria voluntários, [mas] na verdade obrigatoriamente dados e retribuídos”. O eixo de sua abordagem corresponde ao “caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito e no entanto obrigatório e interessado, dessas prestações”. As trocas não se dão a partir de objetos apenas utilitários, de bens “úteis economicamente”: “São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente”. Ao transpor a discussão para o que considera as “nossas sociedades”, ou seja, as sociedades modernas ocidentais, Mauss conclui que nossa moral e nossa vida em boa parte experimentam a condição em que “dádiva, obrigação e liberdade se misturam”. (MAUSS, 2003, pp. 187, 188, 190-191 e 294). É importante salientar ainda que a primeira publicação de seu texto data de 1925, o que permite localizar o seu discurso com o cuidado de não cometer anacronismos com relação à sua análise.

²⁶ Os detalhes acerca da doação da coleção de Henry Lynch encontram-se no Capítulo 3 desta dissertação.

Na nova esfera – pública²⁷ – há produção de outros sentidos e discursos, atribuídos e acionados à coleção. Sua gestão dentro do novo guardião passa por processos de oscilação. Ora pode remeter ao promotor primeiro, ora à imagem da nova instituição, ou a aspectos históricos e artísticos. São estes objetos um conjunto infundável de possibilidades, a partir do olhar metodológico de quem discursa.

O novo guardião da coleção possibilita a percepção do papel mediador nas trocas simbólicas entre a instituição – especialmente as museais²⁸ – e o colecionador, bem como o seu “significado social”, pois a escolha desse espaço de guarda indica interesses e objetivos bem determinados quanto à preservação da imagem concebida pelo indivíduo. O colecionador não escolhe qualquer local para receber e preservar a sua coleção. Há, portanto, um jogo de interesses entre o público e o privado:

Os museus e arquivos, ao abrigar artefatos de toda ordem, tornaram-se poderosos colecionadores. Colecionismo institucional e privado compartilham procedimentos que orientam a produção de sentidos em torno da definição biográfica de seu titular. Em outras palavras, a coleção alimenta e molda formas de identidade as mais diversas, desde aquelas de estrutura nacional até outras, de natureza individual e afetiva. O colecionismo é, por isso, uma plataforma estratégica quando se trata de entender aspectos de reprodução das relações sociais. Para tanto é preciso historicizar as práticas da curadoria que estão na origem de coleções privadas tornadas institucionais (LIMA; CARVALHO, 2005, p. 86-87).

O indivíduo atribui à sua coleção significados particulares ao longo de sua vida. A assimilação desses significados se relaciona, por sua vez, com os atributos e características intencionalmente construídos sobre o próprio coletor. De fato, a doação para uma instituição rende importância e prestígio e é convertida em legitimação social, pelo valor artístico, econômico ou mesmo simbólico dos objetos que compõem a *coleção-imagem*, igualmente para o *autorretrato social* do promotor.

O colecionador encontra nessas instituições culturais espaços de legitimação da memória individual e coletiva, por abrigarem fisicamente sua *coleção-imagem* e, subjetivamente, um “eu” imortalizado, vinculado a uma memória social. O museu, por exemplo, para Lima e Carvalho, “permite às memórias individuais e familiares encerrar um ciclo oferecendo-se como lugar de memórias coletivas” (LIMA; CARVALHO, op. cit., p. 91).

²⁷ Ao tratarmos da esfera pública nos referimos a instituições culturais de acesso público em geral, inclusive as de caráter privado.

²⁸ O museal é considerado adjetivo e substantivo, segundo Desvallées; Mairesse: “(1) O adjetivo ‘museal’ serve para qualificar tudo aquilo que é relativo ao museu, fazendo a distinção entre outros domínios [...] (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. Esse campo de referência se caracteriza pela especificidade de sua abordagem e determina um ponto de vista sobre a realidade [...]” (2013, p. 54).

Quando feita uma oferta de doação, em vida ou por testamento, para instituições culturais – inclui-se às museais –, o colecionador objetiva se apropriar fisicamente desse espaço e acrescenta novo valor à coleção, mantendo, em alguns casos – e conforme sua relevância enquanto colecionador –, os significados construídos por ele mesmo, ao conceber esses objetos como representativos de sua imagem.

Ao ocupar o espaço público, através de sua *coleção-imagem*, o colecionador passa a ter sua imagem individual preservada nesse ambiente, bem como no “imaginário social”. Legitimada por uma instituição possuidora de mérito e representação social, ganha, assim, notoriedade. Ao tempo em que esta *coleção-imagem* aciona o *autorretrato social* do doador, aciona o meio no qual ele estava inserido, pois esse indivíduo não representa apenas a si próprio, mas também uma dimensão social.

Ao comentar os aspectos que envolvem o *autorretrato social* do colecionador e o deslocamento do espaço privado para o público, procuramos destacar a definição dos objetos colecionados como instrumentos auxiliares para a construção da subjetividade do indivíduo. Portanto, o conjunto recolhido e selecionado para compor a *coleção-imagem*, num processo que acontece sempre de maneira parcial, deixa entrever a subjetividade do colecionador. Além disso, opera como mediador entre o indivíduo e a sociedade. Por essa razão, a coleção também carrega em si o coletivo, o grupo social que compartilha. No plano individual, as escolhas conformam a imagem que o colecionador quer projetar de si mesmo e para a posteridade, dando ao conjunto um ordenamento narrativo particular. Ao ser doado para uma instituição, esboça a projeção para a imortalidade.

Essa *coleção-imagem* funciona como vetor para ampliar a compreensão a respeito da história da instituição guardiã, do colecionismo privado e de uma série de aspectos de caráter histórico, artístico e técnico acerca dos objetos, de seus produtores e dos contextos sociais em que se inserem, inclusive com relação à trajetória da coleção. Os objetos de uma *coleção-imagem* compartilham em comum seus proprietários e os sentidos produzidos em torno e a partir deles. Em suas trajetórias comuns se alimentam de significados e nutrem imagens, seja no plano individual ou institucional.

Esse conjunto de significados atribuídos aos objetos de uma *coleção-imagem*, desde o processo de sua produção até o seu colecionamento e exposição, é o que forma os vários interesses que podem estimular desde o indivíduo que adquire (coleccionador) ao que recebe por meio de doação (novo guardião).

Apresentamos aspectos da coleção quando de posse do indivíduo colecionador, e sua rememoração, como principal estímulo para o ato de doar. Procuramos agora refletir alguns

aspectos sobre os processos posteriores à doação, pois são esses processos que nos nortearão a propósito das possibilidades de consagração e imortalização do *autorretrato social* do colecionador atreladas à sua *coleção-imagem*.

Os objetos, assim como a *coleção-imagem*, estão propícios às mudanças de toda natureza em suas funções e significados durante suas trajetórias. Na transição da esfera privada para a pública, por meio da doação, o contexto e o ambiente se alteram, o que por si só já faz modificar os significados. A coleção não mais permanece disposta nos ambientes da residência de seu promotor. Os olhares e os discursos já não são mais os mesmos. O colecionador não mais pode falar sobre “sua” coleção. Os cuidados domésticos não mais se adequam. Novos espaços são reservados especialmente para a coleção. Os discursos são elaborados e estudados por profissionais em ações educativas. Os olhares dos visitantes se modificam com as novas disposições e tratamentos. Procedimentos técnicos especializados para a documentação e preservação física da obra são acionados.

No novo guardião a *coleção-imagem* é historicizada e integrada a um acervo. Passa a dialogar com outros objetos e coleções. Sua contribuição não se limita à preservação da imagem do colecionador e de sua própria trajetória. Relaciona-se com pessoas e outros objetos. Enreda-se na história da própria instituição. São explorados seus aspectos sociais enquanto vestígios da história. Os significados acumulados conectam-se, então, à instituição.

A carreira da coleção, até à chegada a nova guardiã, não fica desprezada. Ao menos não deveria ficar. A procedência (processo de concepção e produção, seus colecionadores passados, alguns sentidos atribuídos nesse percurso) pode nos indicar os contextos que os objetos percorreram, envolvendo redes variadas de relações entre o colecionismo e a sociedade, bem como o próprio processo de doação. Essa proveniência pode ser rastreada inicialmente por meio de registros e documentações ligados à coleção quando do processo de doação²⁹. Contudo, às vezes muitas coleções dão entrada nas instituições sem documentação alguma. Em ambos os casos o processo de pesquisa alimenta e fundamenta as informações disponíveis, lançando luz aos donos pretéritos. A preservação da coleção também se dá pela salvaguarda de sua documentação, pois ambas são fontes importantes de informações.

A discussão sobre doação e transferência de uma coleção da escala pessoal para a pública traz à baila, no âmbito museológico, por um lado, a questão do processo de musealização³⁰. No museu os itens da coleção passam por uma série de procedimentos

²⁹ Dessa documentação podemos citar contratos, certidões, recibos, catálogos de leilões, correspondências, publicações, jornais entre outros.

³⁰ Segundo André Desvallées e François Mairesse (2013, p. 56-57), o termo musealização, de um ponto de vista museológico, significa a “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa do seu meio natural ou cultural de origem,

técnicos (registros de entrada, classificação, documentação, pesquisa, exposições, preservação, entre outros). Por outro lado, há modificação do “estatuto do objeto”, que assume uma realidade cultural específica, o papel de evidência material ou imaterial da relação do homem com seu meio, e fonte de pesquisa e exibição (DESVALLÉS & MAIRRESE, 2013, p. 56-57).

O *status* desses objetos no museu fica conectado às suas histórias e às de seus colecionadores, mas tais objetos recebem uma classificação museológica específica e, às vezes, distinta da original. Assim, podem ou não ficar categorizados, isolados de seu conjunto original e reordenados a fim de apresentar outras relações e discursos. Os objetos e suas finalidades após a musealização não se congelam ao juntar-se ao acervo do museu. Pois, o museu não é uma instituição estática e sim dinâmica. Os objetos passam a participar dos mais diversos contextos e narrativas, de estudos e pesquisas, ponto inicial ou estimulador de práticas educativas e museológicas.

Ao adentrar em lugares de memória, à coleção acrescentam-se valores e significados. A associação ao colecionador anterior pode passar por oscilações, segundo os mais diversificados contextos e momentos da instituição, pode ser esquecida e posteriormente redescoberta, ou nunca referida, ou salientada constantemente. Estabelece-se um quadro de significados, que demonstra o quanto os objetos dessa coleção não ficam estagnados quando de sua entrada em instituições desse caráter. Ao contrário, a sua incorporação pode significar um ganho considerável, tanto para a coleção e o doador, quanto para a guardiã. Os envolvidos lucram simbolicamente.

Na transição da coleção – efetivada pela “troca de presentes” –, do colecionador pretérito ao novo guardião, muito importa “o controle dos significados” implicados nessa transferência – bem como a carga simbólica do *autorretrato social* do colecionador que a *coleção-imagem* acaba por carregar –, o que assegura que a mudança do “valor de uso para o valor cognitivo” seja preservada nesse deslocamento (MENESES, 1998, p. 98).

Devemos, nesse aspecto, considerar que, como em toda relação de troca de presentes – entre pessoas ou de um colecionador para uma instituição –, a doação institui uma reciprocidade entre benfeitor e beneficiário. A responsabilidade de guarda e preservação passa a ser da instituição detentora, contudo o doador continua a possuir propriedade simbólica. A conexão e a memória da relação objeto e coletor pode ser resgatada a partir dos processos de documentação, exposição, comunicação e pesquisa.

conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal”.

Esse deslocamento e as mudanças acarretadas – contextos, diálogos e disposições –, quando interagem com as obras da *coleção-imagem* doada, trazem novas formas de leitura e narrativa, bem como um caldo de valores: da instituição, dos funcionários, do público visitante e pesquisador. Novas referências se integram.

Nessas mudanças da instância particular para a pública muitas informações sobre a história da formação da coleção recebida em uma instituição museológica, bem como os motivos que levam um sujeito a constituí-la, podem se dispersar. Às vezes, permanece apenas o nome do colecionador e os documentos de compra ou doação, que não dão conta da trajetória que envolve o sujeito e os porquês da sua coleção. Essa constatação impulsionou a presente pesquisa, cujos capítulos a seguir pretendem explicitar, a partir do reconhecimento da procedência do conjunto *Sir Henry Joseph Lynch – Cultura Inglesa*, os processos de construção do *autorretrato social* do colecionador Henry Lynch e o seu esforço de imortalização por meio de sua *coleção-imagem*.

CAPÍTULO 2

DO CASTELO AO PALACETE: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE HENRY LYNCH

[...] seu bom gosto conseguiu reunir o espírito inglês ao típico e autêntico sentimento brasileiro. [...] as gravuras, os quadros, os móveis e a atmosfera, casavam milagrosamente a distinção britânica com a simplicidade brasileira, numa harmonia só explicável pela sua própria formação espiritual.

(Américo Jacobina Lacombe comentando sobre Henry Lynch na Introdução do catálogo bibliográfico *Brasiliana*, 1980, p. 1-2).

Henry Joseph Lynch esteve imerso em uma conjuntura social particular: a da família Lynch, economicamente nobre, anglo-brasiliana. E é nesse contexto que sua formação se desenvolve, imprimindo características da sua identidade individual. Como a projeção dessa identidade foi transmitida socialmente é o ponto que interessa a este trabalho, com relação não somente a seu comportamento e apresentação no âmbito público e até pessoal, como, sobretudo, no tocante a seu *autorretrato social* a partir da construção de uma imagem idealizada.

Lynch, aparentemente, possuiu independência nas escolhas pelas quais conduziu sua vida. Porém, os meios sociais dos quais participou também o influenciaram e nortearam, ainda que, às vezes, estivessem em descompasso com as suas escolhas. Pois, as referências culturais sofridas pelo contato familiar, pelos amigos, profissionais e nos ciclos de convívio ocuparam “[...] lugar de destaque na sua formação ética, identitária e cognitiva” (SETTON, 2002, p. 69). Essas referências contribuíram para sua estabilidade, distinção e prestígio. A começar pelo próprio sobrenome – consagrando historicamente seus herdeiros –, uma carga simbolicamente valorizada de nobreza e triunfo.

2.1 DO CASTELO: GÊNESE, FORMAÇÃO E HERANÇA SIMBÓLICA DA FAMÍLIA LYNCH

As mais antigas referências encontradas com relação ao sobrenome Lynch apresentam-no para lá do Atlântico. De procedência anglo-saxã, segundo o *Dicionário das Famílias Brasileiras*, significa “cadeia de montanhas”. Tem origem geográfica na província de Lynchester, próxima à cidade de Dublin³¹, Irlanda (BARATA; BUENO, [19--], p. 1378).

³¹ A cidade de Dublin é de onde também se origina o antepassado mais antigo da linhagem de Henry Lynch (HOWARD, 1931).

Outra referência encontrada vem do livro de James Hardiman, datado de 1820, *The History of the town and county of the town of Galway*³². Nele há registros da toponímia da família Lynch. Hardiman, ao analisar parte concernente aos habitantes, relata sobre a genealogia dos membros dessa família, principalmente a partir do século XV até o início do XIX, enfatizando a contribuição dessa linhagem para a formação e desenvolvimento da cidade e condado³³ de Galway, homônimos. Situada em terras irlandesas, durante a Idade Média e até início do século XIX, contou com a presença de 14 principais famílias de comerciantes³⁴, que influenciaram a vida da cidade, atuando em vários âmbitos sociais (HARDIMAN, 1820, p. 30).

Considerada uma das famílias de grande destaque formadoras da cidade de Galway, os membros dos Lynch, assim como a maioria dos demais, eram comerciantes. Porém, destacaram-se na área social e política devido à participação na corte inglesa e, portanto, em contato com nobres, e pelos cargos dos quais estiveram à frente. Vários Lynch foram nomeados e estiveram no comando de setores administrativos: oficiais de justiça, juízes, *wardenship*³⁵, prefeitos.

O primeiro registro conhecido a respeito de um Lynch na cidade de Galway faz menção a William le Petit, em 1185, seguido por John de Lynch, considerado o primeiro com esse sobrenome na cidade com reconhecimento e do qual todos os Lynch da cidade descendem. Entre os séculos XV e XVII foram as principais autoridades da cidade. A presença e importância desse clã atravessou quase três séculos (HARDIMAN, op. cit., p. 17-18).

Nesse período, tradicionalmente e devido ao lugar que ocupava socialmente, a família dotou-se de brasão de armas para representá-la iconograficamente.

O brasão de armas³⁶ é um dos elementos de destaque na heráldica, surgido no período feudal das sociedades ocidentais. Originários desta época também são os nomes “patronímicos” – quando o sobrenome familiar está ligado ao nome do pai ou outro familiar masculino. Ambos trazem novos “signos de identidade a uma sociedade que está se reorganizando”. Por essa tradição, os elementos heráldicos são desenhos criados com o

³² James Hardiman (1820), membro da Real Academia Irlandesa e Subcomissário de Registros Públicos, em seu estudo sobre a cidade de *Galway*, na Irlanda; sua origem, desenvolvimento e seus habitantes.

³³ Na Idade Média, designação de terras pertencentes a conde. Atualmente, o termo refere-se também a município.

³⁴ Os Athy; Blake; Bodkin; Browne; D’Arcy; Deane; Ffont; Ffrench; Joyes; Kirwan; Lynch; Martin; Morris e os Skerrett (HARDIMAN, 1820, p. 1).

³⁵ Um administrador para questões da Igreja Católica.

³⁶ Os brasões exerciam três principais funções: “signos que manifestam a identidade de um indivíduo ou de um grupo, representam uma marca de comando ou de posse e, por fim, transformam-se com frequência em um motivo ornamental” (POTTKER, 2006, p. 35-36).

propósito de identificar indivíduos e grupos dentro de um sistema social (POTTKER, 2006, p. 35-36).



Figura 1. Brasão da Família Lynch.
Fonte: Coleção Kenneth Light

A família Lynch passou a se identificar e legitimar por meio de seu brasão³⁷, desenhado com as seguintes características: trifólio em um campo azul, no centro um V invertido, entre três trevos caídos, dourados. No timbre, a figura de um lince prata, em posição passante, e tendo em seu mote a inscrição “*Semper Fidelis*” (Sempre Fiel, em latim) (HARDIMAN, 1820, p. 40-41).

A cota de armas da família tornou-se um símbolo de honra e distinção de uso recorrente ao longo do tempo, inclusive como elemento de ornamentação da residência em Galway, conhecida como *Castelo Lynch*.

³⁷ Os elementos heráldicos e a aquisição do brasão se baseiam em um feito histórico no qual um membro da família Lynch, quando, ainda na Alta Áustria, diante de uma situação de cerco à cidade de Lintz, defendeu o local, ocupando um papel de comando. O ocorrido lhe rendeu a concessão de um brasão pela família real (HARDIMAN, op. cit., p. 40-41).



Figura 2. Castelo Lynch.
Fonte: HARDIMAN, 1820, entre p. 196-197

O *Castelo Lynch*³⁸, construído no século XVI, se destaca entre as moradias da família em Galway. É a única originária desse período conservada até os dias atuais. Durante anos o castelo, além de abrigar os integrantes do clã, também foi moradia de prefeitos, sendo os próprios membros alguns desses representantes políticos (HARDIMAN, op. cit., p. 21). Desde 1930 funciona no prédio uma filial do banco irlandês *Allied Irish Bank*. Um pequeno memorial, localizado no seu interior, pretende expor a história do *Castelo Lynch*, que pode ser visitado durante a abertura do banco³⁹.

A presença dos Lynch se estendia por toda a Grã-Bretanha. O sobrenome perpassou gerações através de seus membros, que ajudaram a reforçar os aspectos simbólicos que conservavam e enalteciam suas origens nobres. Esse sobrenome atravessou o Atlântico chegando ao Brasil no século XIX, conferindo prestígio aos seus detentores, que o cultivaram socialmente e o preservaram através de signos: publicações (caso de Hardiman, 1820); do brasão e da árvore genealógica. Exerceram o que Regina Abreu (1996, p. 68) qualifica de “trabalho permanente de rememoração”, fortificando o estatuto de nobreza e, assim,

³⁸ O edifício de quatro andares, construído em pedra calcária, é hoje em Galway um dos únicos testemunhos do período medieval da história da cidade. Sofreu algumas alterações ao longo dos anos. A arquitetura do castelo foi fortificada para defesa contra os ataques dos outros clãs. Apresenta influência espanhola, contudo, concebida ao estilo gótico irlandês. Ornado com brasões de tribos de Galway: na parte frontal está o brasão dos Lynch.

³⁹ Para detalhes sobre o histórico e funcionalidade do *Castelo Lynch*, Cf. <<http://galwaycity.galway-ireland.ie/lynchs-castle.htm>>.

separando-os de outros segmentos sociais, fator que deve ter auxiliado a estabilidade e conquista de papéis de destaque.

2.1.1 Família Lynch no Brasil

A história da família Lynch no Brasil tem início com a chegada do inglês Edward James Lynch (1838-1907), que veio acompanhado de seu pai⁴⁰ e de seus irmãos, por volta de 1853-54, oriundo da cidade de Manchester, aos 15 anos de idade. Logo após a sua chegada, ingressou como aluno na Ponte D'Area Engenharia de Obras, no Rio de Janeiro, tornando-se engenheiro civil (ICE, 1908, p. 319). Inicialmente não tinha pretensão de fixar moradia, mas logo se instalou e fixou raiz: algumas dessas raízes foram seus filhos, com Adèle Augusta Teresa Gosling (1843-1925) (LACERDA, 1958, p. 2).

A cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX era então capital do Brasil. A cidade fervilhava. Ali aconteciam importantes relações comerciais, políticas e sociais. Muitos eram os estrangeiros que vinham tentar a vida na cidade, pois era berço de mudanças e reformas no processo de desenvolvimento urbanístico e econômico. Desses estrangeiros podemos citar os ingleses, que contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento econômico do Brasil, principalmente a partir de 1808, com a abertura dos portos às nações amigas, o que beneficiou comercialmente a Inglaterra (A PRESENÇA..., 1987, p. 29-31).

Muitos dos ingleses que aportaram no país, em particular no Rio de Janeiro, ocuparam importantes cargos, exercendo atividades de fundamental importância para sua modernização. Nesse aspecto, retomamos o inglês Edward Lynch, que contribuiu de forma significativa como engenheiro, auxiliando o Barão de Mauá⁴¹ na construção de obras de saneamento. Foi contratado também pelo governo brasileiro para trabalhar em construções e projetos de pontes, ferrovias e estradas pelo país, ocupando importantes cargos, por exemplo, como representante e gerente geral da *Espírito Santo and Caravellas Railway Company*⁴² (ICE, 1908, p. 319).

⁴⁰ Edward James Lynch pai (1800-1859).

⁴¹ Irineu Evangelista de Souza foi industrial, banqueiro, comerciante, político e diplomata. Prestou importantes contribuições para o desenvolvimento industrial do Brasil no século XIX. Ao longo da vida ganhou dois títulos nobiliárquicos, o de Barão e posteriormente o de Visconde de Mauá.

⁴² Suas contribuições foram preservadas em algumas instituições, com destaque para seu obituário no ICE (Institution of Civil Engineers), instituição da qual era membro associado desde 1873 – que ressalta suas atividades e funções profissionais (ICE, 1908).

O legado de Edward Lynch – *status*, prestígio e sobrenome – foi deixado para seus descendentes: Edmund Lionel Lynch (1860-1944); Henry Joseph Lynch (1878-1958) e Cyril James Lynch (1880-1936)⁴³. Desses filhos destacamos Henry Joseph Lynch.



Figura 3. Família Lynch: primeiro plano, da esquerda para a direita: Edward Lynch e Adèle Gosling. Segundo plano: Edmund, Henry e Cyril Lynch.
Fonte: Coleção particular de Kenneth Light

2.2 ENTRE RESIDÊNCIAS: A CONSTRUÇÃO DO *AUTORRETRATO SOCIAL* ANGLO-BRASILEIRO DE HENRY LYNCH

2.2.1 *Palacete Lynch*

Henry Joseph Lynch, nascido em 14 de abril de 1878, na cidade do Rio de Janeiro, foi descrito nos documentos como sendo de cor branca, olhos e cabelos castanhos, com 1,84 m de altura e solteiro (POLICIA DO DISTRITO FEDERAL, 1918). Filho de Adèle Gosling e Edward Lynch, possivelmente recebeu este nome em homenagem aos tios paternos, Albert Henry Lynch (1841-1887) e Joseph Lynch (1845-1904).

Sua descendência inglesa conferiu-lhe dupla nacionalidade, “em vista dos princípios jurídicos adotados pela Inglaterra e pelo Brasil para definir seus naturais” (MORREU, 1958). Embora nascido no Brasil, sua educação, bem como a de seus irmãos, ocorreu aos moldes do costume inglês, por influência e opção de seus pais, que certamente ambicionavam para seus filhos a valorização da herança e identidade anglófonas. Foi enviado ainda adolescente para

⁴³ Um de seus filhos não sobreviveu, Louis Albert Lynch, nascido e falecido em 1871.

estudar em *Baylis House*⁴⁴, em *Slough*, na Inglaterra (BARRETO, 1984, p. 41). Não era somente uma educação à inglesa, por sua qualidade ou métodos eficientes, mas um retorno e de certa forma um culto à tradição e a seus antepassados, à sua gênese, à linearidade da genealogia e à manutenção do *status* social.



Figura 4. Da esquerda para a direita, Henry Lynch, sua mãe Adèle Gosling e uma de suas sobrinhas.
Fonte: Coleção particular de Kenneth Light

Após sua formação na Inglaterra, quando da sua volta ao Brasil, tornou-se comerciante e empresário. No entanto, suas atribuições não se limitaram ao campo profissional. Exerceu diversas atividades e funções sociais: colecionador; horticultor; líder da Colônia Inglesa no Brasil; integrante de comissões e sócio-fundador de instituições como a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa.

Lynch ascendeu ao longo da vida sua posição e lugar na sociedade vigente, estreitando relações profissionais e pessoais em ambos os países. Seu retorno ao Brasil possivelmente se deu entre a última década do século XIX e início do XX. O período coincide com notícias sobre a aquisição de obras de arte⁴⁵ na cidade do Rio de Janeiro e, possivelmente, a primeira

⁴⁴ A construção da *Baylis House* é datada de 1696. Somente entre 1830 e 1907 funcionou como instituição de ensino, instalando-se a Escola Católica Romana St. James.

⁴⁵ Anos de sua vida foram dedicados ao seu empreendimento colecionista, caracterizado pela diversidade temática e tipológica. No colecionismo voltou-se principalmente para a bibliofilia, iconografia e à orquidofilia.

presença em jornais em 1908, anunciando sua presença na missa em memória do Coronel Simão Porciúncula (1773-1815)⁴⁶ (CORONEL, 1908, p. 2).

Nesse período, com o falecimento de seu pai Edward Lynch, em 1907, a família Lynch adquire uma residência na Rua São Clemente, nº 388, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. A residência ficou conhecida como *Palacete Lynch*⁴⁷ (OS PRINCIPES, 1931, p. 5). Ali viveram durante anos. Palco de moradia de grandes personagens da história do Brasil, o bairro de Botafogo, em particular a Rua de São Clemente, abrigou importantes personalidades, além dos Lynch, tais como Miguel Calmon du Pin e Almeida (1796-1865) e Rui Caetano Barbosa (1849-1923)⁴⁸. Como Henry Lynch não se casou, foi o último morador da residência. Com ele sua coleção ocupando os espaços da casa.

As imagens do palacete sugerem um ambiente refinado, onde se percebe que Lynch viveu rodeado de objetos que apreciava, integrando-os à decoração doméstica. Apesar dos objetos estarem em espaço privado, adquiriram estatuto público ao serem dispostos nos ambientes sociais da residência, onde as visitas circulavam.



Figura 5. Ambiente do *Palacete Lynch*.

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

Os objetos da coleção estavam expostos ao olhar do outro – do coletivo social –, que confere ao colecionador notoriedade, poder e maior inserção na sociedade. Os objetos e mobiliário antigos comunicam também um sentido de tradição e valorização do passado e dos ancestrais, criando “uma aura de legitimidade para os ícones de riqueza ostentados, que se

⁴⁶ Simão Soares da Silva Porciúncula foi sogro do engenheiro e político Miguel Calmon du Pin e Almeida (1879-1935).

⁴⁷ Ora mencionado como Solar (O VELHO, 1940) ou Chácara (GARDEN-PARTY, 1935, p. 10).

⁴⁸ Rui Barbosa foi jurista, diplomata, estadista e político brasileiro.

referem à existência de um passado e que projetam um futuro de segurança para a família” (CARVALHO, 2008, p. 118).

Quando sua mãe e seu irmão mais novo já haviam falecido, o colecionador decide vender o palacete, em 1936, possivelmente motivado por essas perdas. Mas antes de concretizar a negociação contratou os serviços de um fotógrafo para registrar determinados cômodos do palacete. Contratou a Photo-studio Huberti (1936)⁴⁹, resultando em álbum com imagens de gelatina e prata, em preto e branco, reproduzido para ser entregue aos seus 12 sobrinhos e um em doação à Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O fato de encomendar fotografias compondo-as em álbuns merece destaque ao se ter em mente a posição social de Henry Lynch e, mesmo, a condição de colecionador interessado em perpetuar a memória da família e de seus pertences.

Não foi arbitrária a escolha e contratação do famoso Photo-studio Huberti. Nesse período, era um importante estúdio fotográfico localizado na Avenida Rio Branco, nº 122 – Rio de Janeiro, responsável por registros de importantes publicações da então capital brasileira, como o *Guia Artístico do Rio de Janeiro* (1922), que nos fornece interessantes dados sobre essa preferência. Primeiramente, a escolha foi condizente com seu patamar social. Não foi a seleção aleatória de um amador. Ao invés disso, optaram por um estúdio com renome e fama, o que demonstra, simbolicamente, o agenciamento – no sentido literal da palavra, mediação de pessoas com interesses comuns – da preservação da memória de Henry Lynch, compartilhando o lucro simbólico mutuamente, valorizando o produto final e sua representação.

O segundo aspecto refere-se à entrega dos álbuns aos sobrinhos. O registro do palacete demonstra a preocupação quanto à sua permanência póstuma, criando signos (fotografias) para a lembrança de suas realizações e sua imagem de colecionador, a ser conservada.

A salvaguarda na memória familiar dos descendentes não lhe pareceu suficiente. Ao que tudo indica, ambicionava a esfera nacional, por meio de uma instituição que possuísse um local social de destaque assegurando, assim, a perpetuação da memória do doador (LIMA; CARVALHO, 2005, p. 85). A doação à Biblioteca Nacional permitiu a “troca de presentes” (ABREU, 1996, p. 32) para ambos: o doador garantindo a preservação de sua memória e a nova guardiã lucrando simbolicamente com a guarda de documentos fotográficos de uma importante personalidade anglo-brasileira.

⁴⁹ O álbum consultado encontra-se na Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, doado por Sir Henry Lynch, registrado como ARM. 12.4.5.

O que essas imagens apresentam e representam? O registro dos espaços do palacete captou os ambientes sociais – com exceção da piscina –, onde diversos eventos foram realizados e importantes personagens estiveram presentes, em detrimento dos cômodos mais íntimos e pessoais. Podemos inferir a intenção de Lynch em apresentar apenas os aspectos públicos de sua imagem, não o real, mas o ideal, o que os “outros” esperavam ver dele, na condição de importante figura da elite carioca.



Figura 6. Henry Joseph Lynch.
Fonte: LEVY et al., 1994, p. 7

Os ambientes sociais foram palco de importantes eventos e embrião de significativas instituições, como as *Bandeirantes*:

No sopé do soberbo Corcovado, ali onde termina a rua de São Clemente, entre aristocráticas vivendas, no centro de um parque magnífico, erguia-se o lindo solar da senhora Adèle Lynch. Todas as bandeirantes conheceram e amaram aquele recanto maravilhoso, onde nasceu o movimento badeniano⁵⁰ e onde, tantas vezes, a fidalguia e a generosidade de sir Henry Lynch permitiram que realizássemos as nossas festas e reuniões (O VELHO, 1940).

⁵⁰ O Movimento Bandeirante se inicia na Inglaterra em 1909, com Robert Baden-Powell e sua irmã, Agnes Baden-Powell, que juntos fundam o movimento da Girl Guides. Sua esposa, Olave Baden-Powell, auxilia na consolidação do movimento. Inicialmente o movimento era destinado à formação de meninas e moças. Somente em 1960 abre suas portas para meninos e rapazes. No Brasil, inicia-se após a 1ª Guerra Mundial, quando Olave Baden-Powell envia uma carta ao país, propondo a fundação do Movimento das Girl Guides à família Lynch. Em maio de 1919 aconteceu a primeira reunião promovida por Adèle Lynch em seu palacete, com autoridades e senhoras interessadas e, em 13 de agosto de 1919, surgia a Associação das Girl Guides do Brasil, primeiro nome das Bandeirantes (MOVIMENTO, 20--).

Os jardins do palacete e os ambientes internos parecem ter marcado fortemente o período em que Henry Lynch lá residiu e os visitantes que por lá passaram. Foi anfitrião de inúmeras recepções para a alta sociedade, entre as quais citamos a visita do Duque de Kent (LACERDA, 1958) e dos Príncipes de Gales (Eduardo e George), para quem ofereceu uma recepção como “‘leader’ da colônia britânica nesta capital”. Muitas foram as notícias sobre essa suntuosa festa, descrita com detalhes “de requinte e de elegância” da decoração e dos convidados trajados com roupas de gala. Uma festa de “rara beleza, cujas impressões dificilmente se apagam e são sempre lembradas com prazer” (OS PRINCIPES..., 1931, p. 5).

A coleção e o gosto de Henry Lynch receberam atenção:

Quando faltavam quinze minutos para às vinte quatro horas, chegaram os convidados de honra, que foram acompanhados por Sir Henry Lynch, através das diversas aleas do parque, todas atapetadas até chegar á casa, cheia de gravuras do rio antigo e de pratas raras dispostas com gosto especial [...] (UMA FESTA, 1931).

Outro evento de destaque foi o banquete realizado em 17 de fevereiro de 1927, homenageando o autor e poeta britânico Joseph Rudyard Kipling (1865-1936), conhecido por seus contos curtos, um dos escritores mais populares da Inglaterra entre o fim do século XIX e início do XX. Durante a visita de Kipling ao palacete, Henry Lynch deve ter apresentado os objetos de sua coleção, bem como sua biblioteca, pelo comum interesse. Não é difícil imaginar que ambos ficaram conversando sobre livros e autores diversos, o que possivelmente estimulou o poeta a enviar um exemplar de sua obra *Brazilian sketches*⁵¹, 1940, para a biblioteca particular de Lynch (VIANNA; MINELLI, 1980, p. 83).

⁵¹ O trabalho *Brazilian sketches* foi produzido em sua visita com sua esposa ao Brasil, no ano de 1927, quando foi recepcionado por Lynch. Nesse período escreveu sete cartas de viagem para o jornal *Morning Post* de Londres, publicadas no mesmo ano e na forma de livro posteriormente.



Figura 7. Portão de entrada do *Palacete Lynch*.

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

As conhecidas *Garden Party* (Festa no Jardim) foram outros dos eventos noticiados. Recepções ao ar livre, realizadas no palacete em comemoração ou homenagem a autoridades, com certo destaque para as representações inglesas, a exemplo da oferecida à Embaixada Inglesa no Brasil, em maio de 1918 (O SR. MINISTRO..., 1918, p. 6), ou em comemoração à visita do almirante britânico Sir Walter H. Cowan⁵², em 13 de setembro de 1922 (GARDEN-PARTY, 1922, p. 2). Entre os convidados podemos mencionar importantes personalidades: ministros (da Fazenda, Exterior, Justiça, entre outros); representantes das colônias americanas e inglesas, além de figuras da elite carioca. Essas recepções eram espaços de exposição do homenageado, bem como de faces do anfitrião, destacando e enaltecendo seu capital simbólico e social.

A fama do palacete transpôs “as fronteiras e, nos círculos sociaes do Velho Mundo”, comenta um jornal. A notícia segue ressaltando “as bellezas de seu parque, o mais bello e deslumbrante da cidade, como particular [...] casando-se, civil e religiosamente, os *caprichos artísticos* do homem com os requisitos da natureza insupperavel” (O PARQUE..., 1935, p. 2, grifo nosso). Não era somente a imponência da intervenção humana, por meio da arquitetura do palacete e da beleza natural do jardim, que chamavam atenção, mas também o toque *artístico* empregado pelo colecionador na composição de tais elementos.

⁵² Comandante e oficial da Marinha Real Britânica, responsável pelos navios de guerra “Hood” e “Repulse” (GARDEN-PARTY, 1922, p. 2).

Como horticultor, gerenciava a manutenção e preservação de seu jardim, diversificado em espécimes, tendo na flora o ponto de destaque, considerado o mais belo de Botafogo, ao adentrar os portões pela Rua São Clemente (Figura 7). Seus amplos jardins foram comparados aos que ficavam próximos de *Richmond* em Londres, pela extensão e disposição das árvores e plantas (UMA FESTA, 1931).

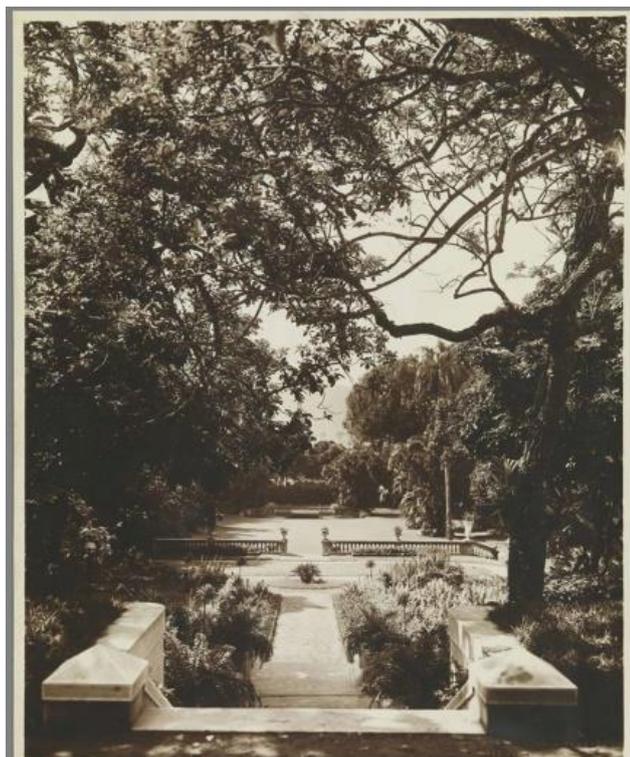


Figura 8. Jardim e escadaria do *Palacete Lynch*.

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

Os eventos sociais realizados dentro da residência demonstram a posição de destaque que Henry Lynch ocupava na elite da sociedade carioca e de além-mar. Contudo, nem mesmo esses fatores impediram, ao longo do tempo, a vontade de se desfazer de tal propriedade. Não se sabe ao certo quais os motivos para a venda. Talvez os grandes ambientes, salões e jardins poderiam não lhe ser mais tão agradáveis, para si e sua coleção, por não mais respirarem movimentos e barulhos alegres causados pela sua maior e fundamental companheira, sua mãe.

Os jornais não noticiariam mais os imponentes e requintados eventos ocorridos entre as paredes e jardins do palacete. Um dos últimos relatos da época trata justamente do oposto, da definitiva decisão de venda por parte do proprietário, razão para espinhosas e irônicas críticas. Adjetivado como “O parque particular mais bello e famoso do Rio”, sua venda foi destaque em página completa, noticiando a negociação “em dólares” ao governo dos Estados Unidos para a construção de sua embaixada.

O sr. Lynch, que ainda não foi lynchado, tem outra propriedade soberba em Therezopolis [...] Assim, o vermelho millionario não sentirá muito a venda do seu fidalgo solar, restando-lhe, apenas, como recordação bucólica do scenario de grandeza da antiga residencia senhorial, uma velha e frondosa jaqueira, à cuja sombra o sr. Lynch costumava quedar-se muito tempo, apreciando a festa dos macacos sobre as fructas aromosos e provocantes, que elle não permitia que fossem tocados ou colhidos por mãos humanas (O PARQUE..., 1935, p. 2).

Percebe-se a crítica, ao vender a residência e em aspectos que envolvem suas funções profissionais e de intermediador político-econômico do Brasil e Inglaterra, assunto que será tratado posteriormente. A posição social e econômica de Lynch, como se lê no trecho acima, fica enaltecida em tons críticos.



Figura 9. Ao fundo duas palmeiras do Palacete de Henry Lynch.
Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

Essas críticas, e talvez um suposto apelo contra a venda, não fizeram efeito, pois foi realizada, e com uma grande alteração nesse momento: a demolição do palacete para a construção de um novo edifício para abrigar a embaixada (O PARQUE..., 1935, p. 2). As alterações e os donos não param por aí. Em outubro de 1971, no *Times of Brazil*, foi noticiada a venda da Casa (FOR SALE, 1971) e, em 1973, o local passa a ser ocupado pela Escola Alemã Corcovado, até os dias atuais. Em visita que realizamos à Escola, não reconhecemos a maior parte das cenas fixadas nas fotografias dos álbuns: somente duas palmeiras e a escadaria (Figura 9), além de uma ou outra árvore, que ainda lá permanecem, resistindo ao tempo e às intervenções humanas.

Mesmo com a venda do palacete, Henry Lynch se mantém na cidade do Rio de Janeiro. Mudou-se para uma residência próxima, localizada na Praia do Flamengo, nº 344,

segundo registro deixado em cartas de sua autoria⁵³ (LYNCH, 1952). Vale salientar que as cartas encontradas, de autoria de Henry Lynch, mesmo quando endereçadas a outros brasileiros, como Gilberto Ferrez (1908-2000), eram escritas em inglês. Interessante observar que a manutenção de seu lado britânico se expressava inclusive nesses escritos particulares.

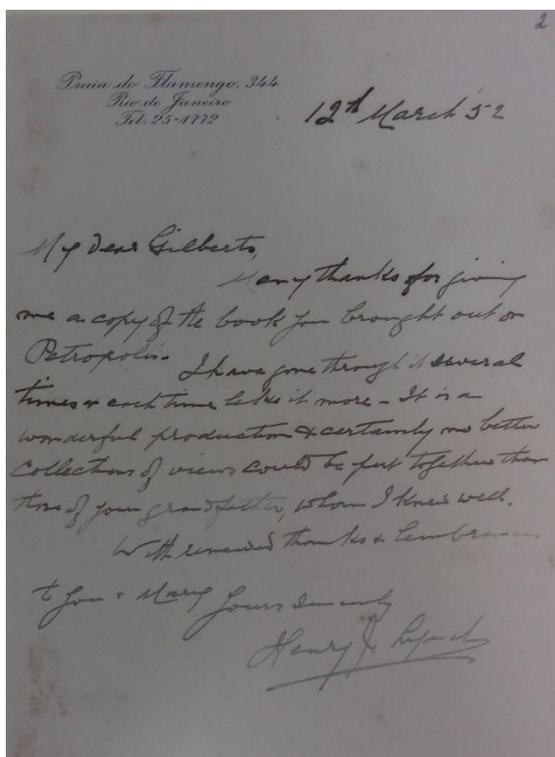


Figura 10. Correspondência de Henry Lynch a Gilberto Ferrez.
Fonte: Acervo Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez

Henry Lynch, mesmo residindo no Flamengo, mantém uma residência fora da cidade do Rio de Janeiro, a fazenda Boa Fé em Teresópolis, onde se recolhia nos fins de semana (LACERDA, 1958). A propriedade é comentada a seguir.

2.2.2 Boa Fé: um espírito tenaz

A cidade de Teresópolis, desde seus primórdios, contou com ingleses habitando-a. Ademais, “[...] conhecido por tôda colônia inglesa do Rio [...]” (FERREZ, 1970, p. 71) como local de veraneio, tornou-se destino atrativo para fugir do calor da então capital carioca (SIR HENRY, 1982). Localizada na Serra dos Órgãos, a fazenda Boa Fé, como era conhecida, foi adquirida por Henry Lynch em 1919. Chamava-se originalmente Piedade. Pertenceu ao Vice-Almirante John Taylor, que, ao prestar serviços ao Brasil quando nas lutas pela Independência, ganhou as terras de Dom Pedro I.

⁵³ Correspondência de Henry Lynch para Gilberto Ferrez, localizada no Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez.

A gênese da fazenda atribui importância e valorização para as terras, bem como para o colecionador, acrescida também da localização. Boa Fé estava situada próximo à fazenda Soledade, pertencente aos irmãos suíços Constantin (1772-18--) e Albert Fischer (1776-1857)⁵⁴ e, posteriormente, a seus descendentes, de quem o colecionador Henry Lynch adquiriu muitas obras para compor sua coleção (LACERDA, 1958, p. 4; LUCAS In LEVY et al., 1994).

A fazenda Boa Fé apresenta outros elementos que refletem muito do colecionador, principalmente sobre sua personalidade, em referência à persistência (ou insistência) por aquilo que almejava adquirir.

O empenho na compra da fazenda depois de uma viagem lhe rendeu “quase uma aventura” em 1918. A viagem nesse período era uma jornada de muitos dias e difícil para qualquer pessoa. Henry Lynch foi acompanhado por sua mãe (LACERDA, 1958) ou por seu irmão Edward Lynch (SIR HENRY, 1982). O percurso foi turbulento: primeiramente a bordo de um barco, tomado no “antigo Cais Pharoux” rumo a Piedade, e embarque posterior no trem destinado a Petrópolis. No lombo de cavalos de aluguel foram rumo a Teresópolis, debaixo de forte temporal. Pernoitaram em uma antiga fazenda e seguiram para a cidade serrana, onde dormiram na segunda noite de viagem, no “Hotel Magourou”. E no terceiro dia de viagem para a fazenda Taylor (LACERDA, 1958; SIR HENRY, 1982).



Figura 11. Fazenda Boa Fé.

Fonte: BRAZIL HERALD. Rio de Janeiro, 22 de junho de 1982.

⁵⁴ Pensionistas do governo inglês. Chegaram ao Brasil em 1819 e fixaram moradia em Teresópolis. Os viajantes que relatavam as visitas aos irmãos mencionavam sua biblioteca. Dentre os viajantes podemos destacar o imperador Dom Pedro II, em 1876 (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11).

Seu espírito tenaz se apresentou na compra da fazenda e para colocar em prática sua visão e desejo de desenvolver a propriedade. Dirigiu toda a construção da casa e o paisagismo da propriedade, contratando profissionais que auxiliaram na execução de seu projeto ideal (SIR HENRY, 1982).

[...] com carinho, método e tenacidade foi realizando o formoso recanto [...] Seu espírito de panteísta e sua civilização britânica tornaram *Boa Fé* um oásis [...] Jamais Sir Henry Lynch permitiu que se tirasse uma só árvore de suas matas ou que se sacrificasse um só animal (LACERDA, 1958).

Na fazenda construiu aqueduto, orquidário e floricultura, leiteira, banheiro carrapaticida, coqueiras, silos e lagos para conter as inundações das terras pantanosas⁵⁵. Mauricio Lacerda, em sua matéria jornalística, cita que Henry Lynch muito se orgulhava de suas flores, em específico de uma “flôr azul do tipo Lírio”, rara, que anualmente florescia somente na fazenda, adquirida por dois alpinistas suíços, no Alto da Serra dos Órgãos, por sua solicitação (LACERDA, 1958).

A direção e planejamento do paisagismo e demais construções envolvia também a decoração da casa⁵⁶, que apresentava aspectos sobre sua coleção e de seu colecionismo. Decorou a residência com móveis pertencentes a sua coleção: ao estilo D. Maria I; D. João V; período Colonial Americano e Antigo Inglês (LACERDA, 1958).

Construiu na extensão da estrada de Nova Friburgo uma igreja, aberta à comunidade local, respeitando as leis canônicas. Doou para a igreja os paramentos litúrgicos e um órgão, além de encaminhar um padre por cortesia. Seu sobrinho Frank Lynch relata em matéria que a hera – planta de ramos longos, uma trepadeira – que cobria a edificação religiosa foi trazida das trincheiras de Flandres após a guerra de 1923, por Henry Lynch (SIR HENRY, 1982).

Supostamente pela sua formação, Henry Lynch seguiu a influência da família e, enquanto religioso, era católico⁵⁷. Integrou a *British and American Church Society* (BRITISH, 1919, p. 4).

⁵⁵ O lago possuía um canal de água que fluía para uma lagoa e posteriormente ao rio. Henry Lynch construiu uma turbina impulsora de água que gerava eletricidade para a propriedade (SIR HENRY, 1982).

⁵⁶ As intervenções e mudanças não se limitaram à propriedade. Com o desenvolvimento do carro a motor, a estrada de Nova Friburgo, perto da propriedade, passou a ser frequentemente utilizada como acesso. Henry Lynch dispôs postes de sinalização atravessando sua fazenda, com indicações de limites de velocidade e avisos de mudanças na estrada, além de acrescentar no final da propriedade sinais dizendo “Agradecido”.

⁵⁷ Lynch fazia donativos para igrejas, como a Paroquia do São João Batista da Lagoa, Rio de Janeiro, com o objetivo de enviar para Pirapora por causa da epidemia da gripe Espanhola, doou 1:000\$000 (A EPIDEMIA, 1918, p. 3).



Figura 12. Igreja construída por Henry Lynch.
Fonte: Coleção particular de Francisca Thereza Lynch

Suas benfeitorias, projetos autorais – construção e paisagismo –, parte de sua coleção, enfim, todo o conjunto que lá se situava não foi construído apenas para os olhos e bel prazer do colecionador. Tudo foi feito para ser exposto, como bem menciona Pomian, “ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p. 53).

Assim como no palacete, os ambientes da fazenda foram palco de encontros e atividades sociais. Lê-se notícias sobre festas de verão, que eram conhecidas e acolhiam muitas pessoas. Em um dia de Natal toda a comunidade inglesa foi convidada para uma opulenta *Luncheon Party*. Festas juninas também eram comemoradas no frio de Teresópolis, com jantar e fogueira. Eram raras as vezes em que alguém declinava da oportunidade de participar dessas festas, quando convidado (SIR HENRY, 1982).

Com o avançar da idade, provavelmente as idas a Teresópolis se tornaram mais difíceis e cansativas, além do alto custo para a manutenção da propriedade. Em 1953, a partir de uma carta⁵⁸ Lynch traça o que ele chama de “linhas de conduta” – documento com orientações suas para execução de determinados assuntos quanto a sua herança e bens, direcionando seus sobrinhos, já que seus irmãos já haviam falecido. Vale mencionar que, nesse período, o colecionador-empresário já tinha em mente a venda de sua fazenda,

⁵⁸ A carta escrita em inglês foi posteriormente digitada, contendo as duas versões – em inglês e a tradução para português (LYNCH, 1953).

No caso de não ter sido vendida a fazenda antes de minha morte, desejo que a sua venda se efetue com a menor delonga possível a fim de evitar a despesa e conservação que é desproporcionada num aumento possível de preço pela demora (LYNCH, 1953, p. 1-2).

Contudo, dois anos após determinar as linhas, a propriedade foi vendida ainda em vida, por ele próprio em 1955, a uma empresa brasileira que manteve a casa principal preservada e o restante da terra loteado e vendido.

Toda a notoriedade desenvolvida e conquistada ao longo de sua vida, em parte pela herança familiar no Brasil e na Inglaterra, bem como pela manutenção do *status* social adquirido enquanto membro dos Lynch, acresceu valiosamente sua reputação. Seus atos resultaram também em avaliações críticas quanto a sua postura e conduta por determinados jornais. Mas, no geral, conseguiu construir uma imagem de homem bem-sucedido e afortunado, em parte por suas atuações profissionais, que lhe proporcionavam reconhecimento, principalmente nos dois países aos quais esteve afetivamente ligado, Brasil e Inglaterra.

2.2.3 Genealogia: posição e reconhecimento

Suas atividades profissionais demonstravam sua dupla influência anglo-brasileira. O mais notório papel que desempenhou por mais de 40 anos foi o de representante no Brasil da família inglesa de banqueiros Rothschild⁵⁹, o que lhe conferiu reconhecimento e poder político-econômico.

A representação nacional dos banqueiros proporcionou a Lynch notoriedade profissional. Constante era sua presença nas instituições políticas e econômicas do país, em sucessivas reuniões com importantes personagens da política nacional⁶⁰, pois ao representar os Rothschild no Brasil, tornava-se, concomitantemente, responsável pelas relações econômicas de intercâmbio e empréstimo de dinheiro da Inglaterra para nosso país.

Suas atividades empresariais não se restringiram aos Rothschild. Chefou também a firma Davidson Pullen & Cia no Rio de Janeiro, foi diretor da Cia Fiat Lux e, em Londres, tornou-se sócio da Davidson Unwim (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 41), membro da Câmara do Comércio Britânico (MORREU..., 1958), representante da The São Paulo Railway Company de Londres no Rio de Janeiro (O NOVO,

⁵⁹ A família Rothschild é originária da Alemanha. Os seus negócios, iniciados em meados do século XVIII, envolviam operações de câmbio. Com o trabalho bem-sucedido nesse ramo, expandiram ao longo dos anos seus negócios para toda a Europa, incluindo a Inglaterra.

⁶⁰ Manteve contato com os presidentes Nilo Peçanha (1867-1924), Epitácio Pessoa (1865-1942), Washington Luiz (1869-1957), de quem foi amigo íntimo e Getúlio Vargas (1882-1954) (LACERDA, 1958).

1922, p. 2), o que lhe rendeu, além dos lucros econômicos para manutenção de sua posição social, lucro simbólico (BOURDIEU, 2004), pois sua autoridade e prestígio cresciam constantemente na sociedade, criando inclusive relações de dependência e interesse para ambos os lados.

Não somente a vida profissional lhe proporcionava reconhecimento e poder, como também elementos que se entrelaçavam com a vida pessoal, incluindo o seu colecionismo. Podemos percebê-lo em diversos momentos de sua vida permeando escolhas e investimentos. Citamos sua dedicação à Real Sociedade de Geografia de Londres, à Real Sociedade de Horticultura e à Sociedade Zoológica Londrina. No âmbito social e cultural foi sócio fundador do Gávea Golf Club, do Country Club do Rio de Janeiro e da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SBCI), em 1934 (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 41). Foi também um dos fundadores da Federação das Bandeirantes (LACERDA, 1958).

Essas relações – que não são poucas – renderam-lhe reconhecimento nacional e internacional em diversos setores, a exemplo do título de *Knight Bachelor*, por concessão do Rei da Inglaterra George V, em 1923, tornando-se, assim, Sir Henry Joseph Lynch K^T (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 41). Em setembro do mesmo ano, Philips Pliditeh, então presidente da Comissão de Estudos Sul Americanos da Câmara dos Comuns, relatou em telegrama enviado de Londres que, em nome da comissão, estava “satisfeito com a elevação, ao grão de cavaleiro do Sr. Henry Lynch, um dos mais profundos conhecedores dos interesses do Brasil” (NOTULAS, 1923, p. 22). Vale salientar que, nesse período, Lynch era o único brasileiro a possuir o título de *Sir* (MORREU, 1958).

Anos mais tarde, em torno de 1928, Henry Lynch solicita ao *College of Arms*⁶¹ de Londres a pesquisa genealógica de sua família. Algar Howard (1880-1970) foi o oficial de armas responsável pela pesquisa, gravação de sua linhagem e, possivelmente, pela elaboração e concessão de seu brasão de armas (HOWARD, 1928).

Howard conseguiu resgatar quatro gerações da genealogia de Henry Lynch, sendo o mais antigo da linhagem Andrew Lynch (1747-1767) da cidade de Dublin na Irlanda (HOWARD, 1931). Essa pesquisa genealógica reverberou na perseverança de Henry Lynch em resgatar sua origem, no esforço e no tempo despendido para esse objetivo. O êxito desse trabalho levou-o à Grã-Bretanha do século XVIII, e à origem do clã Lynch em Galway do século XV.

⁶¹ *College of Arms* é a instituição real formada por oficiais de armas eleitos pela monarquia britânica, autorizados a representar a coroa inglesa em assuntos referentes à heráldica, concessão de brasões de armas e pesquisa sobre linhagens.

Foi elaborado seu brasão de armas, que pode evidenciar simbolicamente sua tenacidade (Figura 13), ao resgatar todos os atributos endereçados ao sobrenome na releitura do escudo da família (Figura 1), forjando assim a linearidade em sua trajetória.



Figura 13. Brasão de Armas de Henry Lynch.
Fonte: Coleção particular de Francisca Thereza Lynch

O colecionador não se contentou apenas em reaver os lucros simbólicos e históricos dos Lynch por meio do brasão de armas. Passa a representá-lo como marca pessoal de seu colecionismo bibliográfico, o que lhe identificou nesse campo, conferindo reconhecimento colecionista e social.

O intuito de imergir-se nesses dois mundos – Inglaterra e Brasil – fica notório nos principais campos de sua vida, incluindo na personalidade, como em sua coleção, pois foi este um dos principais nortes a conduzir Lynch na compra de obras e na formação de seu *autorretrato social*: um colecionador e uma *coleção-imagem* anglo-brasileira.

2.3 O AUTORRETRATO SOCIAL: A IMAGEM DO MÚLTIPLO COLECIONADOR

Ao olharmos um espelho, o que vemos? Nossa imagem projetada. Mas seria essa a nossa projeção para o outro? Somos assim “refletidos” socialmente? Podemos ser representados por diversos atributos de nossa personalidade ou de aspectos de nossas vidas. Há uma constância de seleções e moldagens a fim de conseguir o reconhecimento que

almejamos. Deseja-se a rememoração por adjetivos positivos que nos destaquem e enalteçam nossas qualidades na sociedade; assim construímos nosso *autorretrato social*.

Esses traços podem ser intencionalmente construídos pelo indivíduo. As peculiaridades que nos identificam como o nosso nome e sobrenome têm dimensão pessoal. A questão é que o nome e o sobrenome, na maioria das vezes, nos são atribuídos por terceiros. Mas, podemos produzir nossos próprios significados a partir deles (reforçar os traços de sua origem e nobreza, transformá-los em ícones de uma causa política, rejeitá-los por oposição a outras produções de sentido e assim por diante). O resultado é uma edificação pessoal do *self*, que, contudo, é resultante de uma interação social, coletiva, onde estão em jogo estratégias de seleção e exclusão.

O colecionador, em sua caminhada à procura de conhecer e possuir objetos, selecionando-os mediante seus interesses e gostos, ao adquiri-los concede a eles a inserção em um novo universo, com novos significados⁶². Integra-os a um novo contexto, no qual passam a pertencer a um conjunto maior, que transparece aos olhos do colecionador lógica e coerência (COSTA, 2007, p. 20). Trata-se de sua coleção ou coleções, por nos referirmos a vários conjuntos, mas, levando em consideração o objetivo maior do colecionador em saciar seus anseios através do colecionismo, poderíamos afirmar ser uma “coleção de coleções” (COSTA, 2010).

Não há elementos que certifiquem quando Henry Lynch se iniciou no colecionismo. Os registros disponíveis relativos à aquisição da obra mais antiga indicam ter acontecido relativamente cedo, por volta de 1896 (FORMULÁRIO, 1994). A partir de 1915, aumenta o número de registros de suas aquisições, período posterior à perda de seu pai, Edward Lynch, falecido em 1907, momento em que muda a configuração familiar: a perda de sua referência paterna, a aquisição de maiores responsabilidades, a mudança de ambiente residencial, o que significa novos espaços sociais a serem ocupados e a conquistar.

Nessa conjuntura, o colecionismo pode ter sido uma “válvula de escape”, um antídoto para a dor da perda de seu pai e um estímulo para lidar ou encarar a formação dessa nova configuração: o convívio com a mãe em luto e o progresso na carreira profissional.

A coleção e o colecionador ganham, nesse período, maior notoriedade social, quando do amadurecimento profissional e estabilidade econômica e simbólica de Henry Lynch. A partir da primeira década do século XX, acontecem as compras das residências (*Palacete Lynch* e fazenda Boa Fé), sua participação como representante de empresas nacionais e

⁶² Sem necessariamente perder seus significados anteriores, principalmente no caso específico de coleções privadas (COSTA, 2007, p. 20).

internacionais, que marcam sua presença no cenário político-econômico do país. Sua posição social parece então se consolidar trazendo, com isso, uma crescente legitimidade.

Os motivos iniciais para o colecionismo de Henry Lynch podem ser originários de diversos entroncamentos: influência familiar, a formação na Inglaterra, os círculos de contatos sociais e econômicos, o saudosismo da terra natal. Seus sentimentos pelo Brasil se mantiveram e, como afirmam alguns de seus contemporâneos, foram alvo de seu interesse, inclusive ao pensar na posteridade:

Sir Henry bem mereceu o reconhecimento dos contemporâneos e da posteridade, pois que afincadamente, durante longa vida, trabalhou pelo progresso material dessa terra.

Trabalhou com a teimosidade própria de sua raça, imbuida de alta e nobre compreensão de nossas falhas e firmemente convencido de que, afinal, seremos uma grande nação. Nunca uma palavra de descrença ou simples desânimo (ATHAYDE, 1958).

Há um ponto que vale ser ressaltado na citação acima, a respeito das características atribuídas à imagem de Henry Lynch. O texto, escrito por Austregesilo de Athayde para o obituário de Lynch, permite notar que o seu objetivo teve êxito no tocante à preservação de si na memória coletiva. Athayde ressalta o mérito que mereceu Lynch no presente e para o futuro – trabalhou como era “próprio de sua raça” –, atribuindo ao empresário o reconhecimento e valorização por ser inglês, além de outros adjetivos: patriota, intelectual, otimista (ATHAYDE, 1958).

Essa afeição pelo Brasil não era atribuída apenas ao círculo econômico e político. O interesse pela história e cultura brasileira o levou a ser, desde cedo, “[...] um enamorado da terra, um apaixonado do nosso futuro. Corria-lhe nas veias sangue batalhador [...]” (LACERDA, 1958, p. 2).

É esse interesse pela história e cultura de seu país natal – o Brasil –, que reverbera em sua maturidade, convertendo-se em um dos eixos centrais que conduziu seu comprometimento e gosto pela busca e a posse de sua coleção eclética, provinda de vários lugares e adquirida em viagens. Constata-se o colecionismo de livros, formando a biblioteca, telas e estampas para a pinacoteca, de orquídeas para o orquidário – motivo de elogios, como a apreciação por jardins –, além da prataria, mobiliário, entre outros exemplares.

As três principais manifestações colecionistas são: orquidofilia, iconofilia e bibliofilia. A sequência foi selecionada de forma a dar certa coerência à leitura do *autorretrato social* – e de certa medida à própria identidade – desse indivíduo, diante de outros aspectos que se relacionam para cada uma dessas *filia*.

A coleção de Henry Lynch o estimulou a integrar-se como membro, correspondente e até fundador em diversas instituições, como as já mencionadas: Real Sociedade de Geografia de Londres; Real Sociedade de Horticultura; Sociedade Zoológica Londrina; e Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa.

O gosto pela horticultura, parte integrante de seu colecionismo, ficou registrado de modo veemente. Assim como colecionar, a horticultura envolve a arte de cultivar um gosto, uma paixão, algo a se dedicar.

A arte de cultivar as hortas e jardins foi noticiada em suas duas principais residências: no *Palacete Lynch*, para o qual foi conferido o título de mais belo jardim da cidade; e na fazenda Boa Fé, em que foi autor do paisagismo. Em ambos os casos, combinou os jardins ao ambiente natural.

Os interesses de Lynch se estendem para a fauna e flora – com fatos curiosos –, o que o levou a acumular conhecimentos, conferindo significativos exemplares para a sua biblioteca nas áreas de agricultura, botânica e vida rural (VIANNA; MINELLI, 1980, p. 179-180).

Para sua fazenda, Lynch importou porcos da Inglaterra e manteve um rebanho de gado cabeça vermelha. Obteve do país britânico seis cisnes para a lagoa que compunha sua propriedade, para o que solicitou permissão à coroa britânica. Os cisnes o desapontaram: eram conhecidos pelo feroz temperamento e nunca se deixavam ser tocados. Apesar disso, nunca tiveram suas asas cortadas. Eles foram capazes de voar para fora da propriedade: um cisne foi morto ao ficar preso nos fios das terras; outro morto por um fazendeiro vizinho; dois não retornaram e apenas dois foram recapturados. Não reproduziram filhotes (SIR HENRY, 1982).

Havia o interesse pelos animais dentro da propriedade. Lynch proibiu a caça e ainda encorajou o estudo sobre as espécies selvagens que lá habitavam. Muito desse discernimento pode ter sido o movido para a ativa correspondência que manteve com a Sociedade Zoológica Londrina, enviando-lhe, inclusive, “animais exóticos e preciosos trabalhos sobre a flora e a fauna do Brasil” (LACERDA, 1958). O envio de animais ocorreu de maneira intensificada na década de 1930, por exemplo, quando muitas gaiolas desse zoológico foram preenchidas com as doações de Henry Lynch. Um cachorro do mato foi um exemplo dessa exportação (SIR HENRY, 1982).

2.4 ORQUÍDEAS: DA NATUREZA AOS OLHOS DO COLECIONADOR

A simpatia de Henry Lynch pela fauna e flora brasileira era uma característica publicamente reconhecida, com especial destaque para as orquídeas. Pelo seu interesse e

dedicação ao cultivo das orquidáceas, bem como o (re)conhecimento social que lhe era atribuído, angariou o título de orquidófilo (LACERDA, 1958).

Assim como todo processo colecionista, o cultivo e a formação da coleção das orquidáceas envolve uma série de questões, das “sócio-econômicas às afetivo-espirituais” e é de fundamental importância a compreensão de que, se na natureza essas espécies têm por principal função o equilíbrio biológico e a relação com a diversidade da flora, na relação social seu valor envolve fins ornamentais e harmoniosos que “avocam a atenção” (SILVA; OLIVEIRA, 2011, p. 169-170).

O trânsito e intercâmbio das orquídeas através do mundo se relacionam com as “viagens de naturalistas, coletores e colecionadores particulares”. Houve no século XVI um aumento significativo na descoberta de novas espécies⁶³. Contudo, apesar de existir coletores e estudiosos no Brasil a partir do século XIX, o estudo e análise descritiva das espécies não aconteceu de imediato (SILVA; OLIVEIRA, 2011, p. 170).

O interesse científico e colecionista foi gradativo, de forma a movimentar o mercado. Em 11 de agosto de 1937, no Teatro Municipal de Niterói, entre um grupo reunido, funda-se a Sociedade Fluminense de Orquídeas, o que culminou nos anos seguintes com a criação de outras sociedades orquidófilas no país. A iniciativa resultou na criação de uma revista especializada chamada *Orquidea*⁶⁴. Com a expansão de suas atividades em 1948, o nome da sociedade é modificado para Sociedade Brasileira de Orquidófilos (SOB). A entidade tinha associados nos vários estados do país, com maior número no Rio de Janeiro. A orquidofilia também era divulgada por outros mecanismos como “excursões, palestras e exposições” (SILVA; OLIVEIRA, 2011).

Nesse contexto a coleção de Lynch foi criada. Suas orquidáceas tinham relevo para o empreendimento colecionista. O colecionador despendia horas de seu tempo para cuidar e cultivar sua coleção, pelo prazer e gratificação pessoal. Não obstante o desejo e interesse pessoal, a coleção de suas orquídeas ficava exposta, assim, para ser vista por outros olhares, seduzindo-os com sua beleza, regada com fatos e curiosidades contadas pelo dono para os convidados.

Tudo indica que Lynch era um colecionador do tipo desbravador, que se orgulhava e empavonava-se de suas descobertas e conquistas, divulgando novos conhecimentos adquiridos acerca de sua coleção. Pode-se considerá-lo, além de um colecionador, um

⁶³ De acordo com a publicação *Sistema Naturae*, as espécies catalogadas cresceram de 13 para 62 (SILVA; OLIVEIRA, 2011, p. 170).

⁶⁴ A revista *Orquidea* tinha o objetivo de “vulgarizar” – termo que aos poucos foi sendo substituído por “divulgação científica” – os conhecimentos sobre as orquídeas, especialmente as brasileiras (SILVA; OLIVEIRA, 2011, p. 172).

naturalista amador⁶⁵, mas com entendimento técnico e vontade em adquirir novos conhecimentos.



Figura 14. Henry Lynch mostrando a flora da fazenda Boa Fé aos convidados e familiares.
Fonte. Coleção particular de Francisca Thereza Lynch

Sua coleção de orquídeas foi sendo desenvolvida ao longo de anos, iniciada com espécies encontradas em sua propriedade Boa Fé (SIR HENRY, 1982). A elas o colecionador dedicava-se com afincos, utilizando horas no cultivo de sua paixão extensiva a outras espécies como avencas, rosas e plantas decorativas. Sua dedicação na maior parte das vezes se dava nos fins de semana, quando subia a serra para devotar-se à sua fazenda. E no palacete, supostamente nas horas vagas durante a semana. Relata Mauricio Lacerda que Lynch estudava de tal forma essas espécies “[...] que não havia visitante que escapasse às suas preleções sobre a origem e designações latinas dessas espécies vegetais” (LACERDA, 1958), demonstrando assim o quão se orgulhava e envaidecia por expor sua coleção de orquídeas ao olhar.

O cultivo das orquídeas acontecia em ambas as residências (*Palacete Lynch* e Boa Fé), o que lhe demandava algum tempo, conhecimento e aptidão, não somente para o cultivo, como para as “caçadas de orquídeas” – assim eram designadas as atividades de campo pelos próprios orquidófilos (SILVA; OLIVEIRA, 2011, p. 178) –, que aconteciam, em sua maioria, em Teresópolis. Dentre as espécies encontradas em sua propriedade e nos arredores, uma em especial se destacou, a *amarilis azul*, que se assemelha a um lírio. Ao enviar uma amostra de sua descoberta para Londres, chamou a atenção dos botânicos de lá, creditando-lhe oficialmente o título de descobridor dessa espécie (SIR HENRY, 1982).

⁶⁵ Amador no sentido de “[...] quem ama [...] gosta de alguma coisa, apreciador, entusiasta, [...] quem se dedica a uma arte ou ofício por gosto ou curiosidade, não por profissão [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 108).



Figura 15. Lynch com familiares e amigos em seu orquidário.
Fonte. Coleção particular de Francisca Thereza Lynch

Ao que tudo indica, as espécies de orquídeas que tinha em sua coleção, na maioria – se não todas –, eram de origem brasileira, coletadas no Rio de Janeiro ou em Teresópolis. Sua procedência poderia fazer enquadrar-se em outra categoria colecionista, não tanto ligada à prática, mas à proveniência: *Brasiliana*.

2.5 ESTANTES, RESIDÊNCIA DE UM AMOR

Ao amearhar objetos, o indivíduo deseja, por vezes, reedificar e conservar sua história por meio de uma lógica de organização que é orientada pelo sentimento de posse, reforçando assim características de sua personalidade. A lógica seguida pelo colecionador de livros na seleção do tema escolhido, na aquisição, na escolha dos exemplares, proporciona evidências acerca dessa história, estímulo e conhecimento empregado.

Os mais diversos motivos podem influenciar e estimular um indivíduo no hábito de amearhar livros, a tal ponto e com tal profissionalismo que passe a abrigar em suas estantes uma biblioteca de referência. Henry Lynch transformou sua coleção em referência seus entre os contemporâneos. É o caso do historiador Gilberto Freyre (1900-1987), que, durante os estudos que culminaram na publicação de *Ingleses no Brasil* (1ª. ed., 1948), utilizou a coleção de Lynch como uma das fontes de consulta e pesquisa. Outro pesquisador que utilizou referências dessa coleção foi Gilberto Ferrez, para o seu livro *Colonização de Teresópolis*, de 1970.

Apreciador da leitura, movido pela curiosidade e estima na busca por novos e diversos conhecimentos, Lynch adquiriu, ao longo de sua vida, livros dos mais heterogêneos, desde exemplares coetâneos a títulos raros, reunindo assim “excelente – e inédita – biblioteca sobre

assuntos brasileiros”, e de outras áreas. A sua biblioteca incluía milhares de volumes, que reuniu em vários países durante suas viagens. “Lynch batia editoras da Inglaterra, França e Itália em busca de textos sobre o país” (BARRETO, 1984, p. 41), demonstrando entusiasmo em aumentar cada vez mais sua biblioteca.

Os assuntos ligavam-se diretamente a traços que desejou conservar⁶⁶. Estavam presentes: temas religiosos, reflexo da criação católica que recebeu de seus pais, mais fortemente da mãe; escritores ingleses “imprescindíveis à livraria de todo cavalheiro”, evocando sua formação britânica; obras sobre as Américas, pelas relações internacionais; e sua *Brasiliana*⁶⁷, que lhe concedeu a certificação de homem “esclarecido pelo entendimento de sua formação, seus costumes e problemas” (VIANNA; MINELLI, 1980).

Existem controvérsias nas fontes consultadas sobre o quantitativo de exemplares na biblioteca de Lynch. As referências só sinalizam a quantidade registrada durante sua doação através de testamento, ocorrida pós-morte, onde foram selecionados os livros de interesse da SBCI, instituição que recebeu a doação – assunto que abordaremos no 3º capítulo.

O documento de seleção para a doação apresenta uma média de 3.100 unidades⁶⁸ (RELAÇÃO, 1958). A própria Sociedade publicou livros com dados que divergem. O trabalho que relata as sete décadas de sua história apresenta duas informações. A primeira afirma que “[...] o total dos livros escolhidos vai além de seis mil volumes, o que muito enriquecerá a nossa biblioteca, sendo o seu valor superior a quatro milhões de cruzeiros” (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 45). Na mesma publicação, contudo, outro dado é apresentado: “[...] em 1958, a SBCI recebeu uma coleção de cerca de 4.000 livros (entre eles uma *Brasiliana*), deixada, em espólio, por Sir Henry Lynch” (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 163). E a última referência registra “cerca de 2.400 títulos, incluindo uma *Brasiliana* com mais de 1.000 títulos e obras raríssimas” (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11).

Ainda que uma biblioteca não deva ser julgada pelo número de livros, mas pela sua qualidade (MORAES, 1965, p. 61), o volume de livros na biblioteca de Henry Lynch aponta para um conjunto expressivo em quantidade e em assuntos. Locada na última residência do colecionador, no Flamengo, estava distribuída em armários e estantes, localizados em vários ambientes da casa: varanda, sala de visitas, corredor e em seu próprio quarto (RELAÇÃO, 1958).

⁶⁶ Sobre os títulos da biblioteca Lynch, consultar VIANNA; MINELLI, 1980.

⁶⁷ O termo *Brasiliana* refere-se a coleções de registros sobre o Brasil (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 508).

⁶⁸ O levantamento da quantidade de livros doados foi realizado durante a pesquisa com parte da lista numerada, mas com números alternos.

Se a bibliofilia é o amor pelos livros, o bibliófilo seria então o amante desses objetos. O sentimento se adequa ao indivíduo colecionador que constrói uma relação afetiva com seus objetos. Talvez um sentimento que aflora aos poucos, a cada aquisição, a cada leitura – pois é preciso conhecimento histórico e literário acerca do(s) objeto(s) de desejo – para referenciar suas preferências, exigindo entendimento e clareza, tanto para saber pesquisar os melhores exemplares como para saber identificar a “qualidade” do livro, não somente pelo seu valor aquisitivo, mas pela relevância para a coleção (MORAES, 1965). No entanto, os colecionadores bibliográficos nem sempre se apresentam ou se denominam bibliófilos (REIFSCHNEIDER, 2011), possivelmente porque suas coleções não se iniciam de forma planejada e proposital, dando-se de forma discreta ou desprendida, até que o indivíduo se veja como colecionador.

A bibliofilia, assim como todo colecionismo, não é somente um *hobby*. “É uma obra de benemerência” como ressalta o bibliófilo Rubem Moraes, no livro *O bibliófilo aprendiz*. O autor acrescenta que não existe coleção “tôla ou ridícula quando feita com arte, gosto e conhecimento”, procurando explicar que, enquanto arte, o ato de colecionar precisa ser uma miscelânea de “conhecimento” e “*métier*” (MORAES, 1965, p. 12-13). Moraes associa ao ato colecionista duas palavras de origem estrangeira que à primeira vista parecem antagônicas, *hobby* e *métier*. A primeira, de origem inglesa, é normalmente associada com atividades praticadas nos tempos livres e que proporcionam prazer. A segunda, de origem francesa, relaciona-se a ocupações que compreendem um trabalho ou um ofício. Seria então o colecionismo uma atividade que proporciona bem-estar e que demanda dedicação, conhecimento e tempo.

Rubem Mores, na qualidade de colecionador, informa a importância da escolha do gênero colecionista (MORAES, 1965, p. 14-15). O gênero central desse colecionismo seria o alicerce que conduziria o colecionador na sua busca por novas aquisições, bem como por novos conhecimentos que o especializariam e o tornariam *expertise* na área. O gênero de destaque da coleção bibliográfica de Henry Lynch era “uma das mais valiosas *brasilianas* do país” (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 45, grifo do autor), que norteou a condução de suas principais aquisições.

Brasiliana foi um gênero colecionista que se desenvolveu consideravelmente a partir do século XIX. O Brasil passou a ser tema de estudos e interesses internacionais. Temos os exemplos dos viajantes oitocentistas que legaram produções importantíssimas acerca do contexto histórico, cultural e socioeconômico nacional. Com isso, o número de bibliotecas e bibliófilos que passaram a adquirir obras sobre o país, principalmente os raros exemplares,

expandiu-se (MORAES, 1965, p. 44). Podemos tomar como exemplos dois colecionadores que, contemporâneos a Henry Lynch e como ele, possuíam coleções de referência nessa especialidade: Rubem Borba de Moraes (1899-1986) e José Ephim Mindlin (1914-2010).

Com o Brasil tornando-se foco de estudo em âmbito nacional e internacional, o número de bibliotecas e colecionadores que desejavam possuir livros sobre o país aumentou. Com isso, obras de poucos exemplares subiram de preço, devido ao aumento da procura (MORAES, 1965, p. 44).

O valor de um livro não é estabelecido simplesmente pela sua idade como também pela procura. O que faz o livro ser valioso é o fato de ser desejado por muitas pessoas. Esse desejo é definido por uma série de fatores e “particularidades inerentes a cada obra”. Rubem Moraes ressalta que não é possível determinar regras para esses fatores e particularidades, mas que a primeira edição de uma obra conhecida é sempre almejada. As características do livro e de sua impressão também são elementos que estimulam a procura: tipógrafo famoso, ilustrador ou encadernador célebre e, até mesmo, a presença de erros de impressão numa determinada edição (MORAES, 1965, p. 61-62). A procedência de um livro – que tenha passado por um colecionador ou uma instituição de importância – é outra relevante particularidade que ganha valor aos olhos do colecionador. Essa proveniência pode ser identificada por meio de documentação, anotações no próprio livro, dedicatória ou *ex-libris*.

Como se observa, pode haver inúmeros fatores – declarados ou ocultos – a influenciar um colecionador em direção a seu objeto de desejo. Pois “para o colecionador a verdadeira liberdade de todo livro é estar nalguma parte de suas estantes” (BENJAMIN, 2000, p. 232). Lançaremos mão de alguns fatores apresentados por Rubem Borba de Moraes para entendermos o universo bibliófilo de Lynch, selecionando-os mediante a existência de fontes que nos subsidiem.

2.5.1 Colecionador: influências, seleção de gênero, bibliografia e 1º edição

Diante de todos os elementos já apresentados na formação de Henry Lynch, no que se refere a sua dupla nacionalidade, além de sua reputação de “enamorado da terra” (LACERDA, 1958, p. 2), somam-se as afirmações que dizem ser ele “sincera e entusiasmadamente interessado pelo estudo e conhecimento da história e cultura brasileiras” (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11). A direção de seu colecionismo, assim, acentua-se para uma *anglo-brasiliana*, com maior ênfase para a *brasiliiana*, organizando assim sua coleção

“com o carinho e a devoção dos verdadeiros amantes do Brasil” (MIRANDA In. VIANNA; MINELLI, 1980).

Retornamos ao assunto da abertura da biblioteca de Lynch para amigos e estudiosos, mais particularmente aos casos de Freyre e Ferrez, por trazerem subsídios à nossa discussão. Nas obras desses autores relata-se a importante contribuição e até a influência de Lynch e de sua coleção para a produção de suas pesquisas e trabalhos.

Gilberto Freyre, em sua obra *Ingleses no Brasil*, ao tratar da influência dos ingleses na vida dos brasileiros do século XIX, utilizou como fonte a coleção Sir Henry Lynch, registrando a valiosa colaboração,

[...] do diretor da Sociedade da Cultura Inglesa, do Rio de Janeiro, Mr. W. J. Craig e, por seu intermédio, a de Sir Henry Lynch, do Conselho Administrativo da mesma Sociedade, inglês ilustre há anos residente no Brasil. A Sir Henry devo copias fotostáticas de algumas das raridades da coleção de livros e gravuras antigas que constituem sua *Anglo-Brasiliana* – talvez a melhor que já se reuniu aqui ou na Inglaterra [...] (FREYRE, 1948, p. 44-45, grifo nosso).

Sua dupla nacionalidade é diretamente legitimada e evidenciada em sua coleção, como em todos os ângulos de sua trajetória de vida. Explicitamente, percebemos a edificação estratégica de sua “brasilidade” – como a referência à sua devoção e amor pela terra – e, por concomitância, o enaltecimento e evocação à sua origem europeia.

Quanto ao colecionador Gilberto Ferrez, sua relação com Lynch transmutou-se para uma amizade que perduraria por anos, além de influir no início de seu colecionismo, a partir do contato para a pesquisa do livro *Colonização de Teresópolis*.

Pesquisando em arquivos e bibliotecas achamos outros fatos e observações curiosas completadas com a leitura de autores estrangeiros que ali andaram, no século passado, e que cedo puséramos a colecionar graças a influência de Sir Henry Lynch e Francisco Marques dos Santos. Nestas obras há muita coisa sobre estes rincões que ora fortificavam e ora corrigiam a tradição oral que ali havíamos recolhido (FERREZ, 1970, p. 9).

Esta citação reforça a imagem de Lynch como parâmetro para o início do colecionismo de Ferrez bem como para a formulação do conhecimento dele acerca da história de Teresópolis, a ponto de ajudar e corrigir o conteúdo que iria compor o corpo do livro. Vale ressaltar que Ferrez se tornou referência no colecionismo nacional de “iconografia urbana brasileira no período colonial e imperial” (GILBERTO, 2017).

Henry Lynch possuía bibliografias e catálogos que supostamente o induziam a conhecer os livros e saber o(s) caminho(s) a percorrer, espécies de guias para compor uma biblioteca de importância e renome: *Biblioteca Brasiliense* de José Carlos Rodrigues, 1907; *Catálogo da Exposição da história do Brasil*, de 1881; dois volumes da *Biblioteca*

Americana, uma de 1926 e a *Bibliotheca Brasiliensis*, 1930; *Livros raros e de ocasião sobre vários assuntos*, 1954, da Livraria Kosmos; *Inventário dos documentos do arquivo da Casa Imperial do Brasil existentes no Castelo d'Eu*, 1939, de Alberto Rangel; e *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, 1949.

O colecionador possuía conhecimento e discernimento sobre suas aquisições. Inferimos que os manuais e guias bibliográficos serviam-lhe ora como subsídio orientador para suas seleções, ora como aporte para um enquadramento nos padrões colecionistas de “estirpe”, o que de certa forma limitava-o a padrões estabelecidos para consagrar-se como “grande colecionador”.

O reconhecimento social de sua *Brasiliana* fez-se mediante uma série de seleções e divulgações, para tornar-se referência e influência para estudiosos e colecionadores. Evidenciamos alguns recursos do colecionador, como abrir sua coleção para a pesquisa, e outros, que envolvem as escolhas de títulos pela sua unicidade ou pela sua procedência, o que garante mais legitimidade à sua coleção.

A primeira edição de um livro, à primeira vista, pode parecer mais um exemplar entre tantos outros impressos, mas para os olhos atentos de um apreciador ou colecionador bibliográfico, não. Por vezes, trata-se de uma questão afetiva com a obra específica, mas o interesse pode ser estimulado pelos detalhes singulares das primeiras tiragens: alterações e correções realizadas pelo autor posteriormente nas outras tiragens, que somente são preservadas na primeira edição; erros na impressão; materiais utilizados, distintos dos usados nas demais edições; o valor simbólico; a raridade de uma primeira edição; o pequeno número de exemplares impressos ou os poucos que se conservaram, sem deixar de mencionar que, nesses dois últimos casos, a posse dessa obra se torna restrita a poucos ou apenas a um colecionador (MORAES, 1965). Todos esses fatores contribuem para tornar as primeiras edições “as meninas dos olhos” dos bibliófilos, o que lhes confere mais mérito e poder.

A biblioteca de Henry Lynch detinha muitas primeiras edições⁶⁹, algumas registradas na *Brasiliana*, 1980, com comentários no fim dos verbetes retirados de “repertórios bibliográficos nacionais e estrangeiros, destacando-se o *Manual de estudos bibliográficos brasileiros*, de Rubem Borba de Moraes e a *Bibliografia brasiliana* do mesmo autor, para obras raras” (VIANNA; MINELLI, 1980).

⁶⁹ *Vindiciae lusitanae; or, An answer to pamphlet intituled*, 1808, de Edward James Lingham, definida como “obra muito rara”; *Notes on Brazilian questions*, 1865, de William Dougal Christie; O serviço do Itamaraty, 1948, João Neves da Fontoura; *O cardeal Leme, homem de coração*, 1945, de Laurita Pessoa Raja Gabaglia, que foi autografada, entre tantas outras obras (VIANNA; MINELLI, 1980, p. 10).

Outra particularidade que outorgou crédito ao colecionador ao longo de sua trajetória foi a utilização do registro de posse sobre o livro: seu *ex libris*. Adequava-se, presumivelmente, ao propósito que lhe fora conferido – de alicerce para a divulgação da imagem do indivíduo Henry Joseph Lynch.

2.5.2 *Ex libris*

Ex libris (livros de...) é um termo latino que significa “etiquetas ou pequenos selos” fixados aos livros no intuito de identificar seus proprietários. É geralmente composto pelo nome do possuinte do livro, imagens e ou dizeres que identificam particularidades desse dono (POTTKER, 2006, p. 16).

O uso do *ex libris*⁷⁰ começou a ser difundido no Brasil no século XVIII, por colecionadores de livros. Sua produção tinha um caráter artístico e cognitivo/psicológico: era desenhado por artistas e ilustradores, através das solicitações dos proprietários, que idealizavam os traços e símbolos que ia compor o seu *ex libris*, sendo considerado “como um verdadeiro documento psicológico”, por externar algumas características do proprietário. Sua confecção pode alternar de uma produção simples a um trabalho artístico mais elaborado (POTTKER, 2006, p. 51).

O *ex libris* foi utilizado no país até o início do século XX, estimulado por bibliotecas e colecionadores particulares e ligado diretamente ao colecionismo bibliográfico. Atualmente, essa marca não é tão usada, sendo possivelmente um dos motivos a preocupação quanto à não interferência nos livros e à prática preservacionista para os mesmos (REIFSCHNEIDER, 2011). Passou a despertar o interesse como item de colecionadores. Enquanto objeto de coleção, estimulou diversos colecionadores em todo o país. Com isso, algumas exposições foram realizadas e houve trabalhos publicados sobre o assunto. Citamos o catálogo que referencia os *ex libris* brasileiros, elaborado pelo estudioso Paulo Berger. Contudo, esse trabalho nunca foi editado. Foi disponibilizado pelo pesquisador e colecionador Paulo Bodmer, para consulta online (BERGER In BODMER, 2015).

Na relação do catálogo de Paulo Berger encontram-se registrados alguns colecionadores brasileiros que possuíam *ex libris*. Dentre eles o colecionador Henry Joseph Lynch, que teve sua marca registrada em alguns catálogos e exposições de cunho nacional e

⁷⁰ O surgimento e a disseminação do livro impresso são o primeiro agente motivador para o aparecimento do *ex libris*. O segundo, insubstituível e fundamental, são os colecionadores privados. Utilizado com o objetivo de representar a posse bibliográfica, o dístico *ex libris* nem sempre foi empregado para designar essa marca. Originalmente nasceu sem essa legenda e quando a tinha era apenas o nome do proprietário da biblioteca. Com o passar do tempo, algumas legendas foram surgindo, “Ex Biblioteca” ou apenas “Biblioteca”, mas é a partir do século XVI que se tem o surgimento dessa legenda, *ex libris*, que perdura até os dias atuais (POTTKER, 2006, p. 48).

municipal apresentados no Rio de Janeiro. Foi publicado na Revista do Instituto Genealógico Brasileiro, presente na coleção de Paulo Berger. E em exposições temporárias – com seus catálogos: *1º Exposição Brasileira de Ex-libris* no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) em 1942⁷¹ (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1942, p. 10, 13 e 20), na *1º Exposição Municipal de Ex-libris*, realizada pela Sociedade de Amadores Brasileiros de Ex Libris, no Rio de Janeiro, em 1949; no Salão Assírio – Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁷² (RIO DE JANEIRO, 1949, p. 52, 56 e 77).



Figura 16. *Ex libris* de Henry Joseph Lynch.
Fonte: Coleção Particular

A marca pessoal de Henry Lynch para o *ex libris* foi inspirada em seu brasão (Figura 13), que, por sua vez, foi inspirado no brasão de armas da família (Figura 1), anteriormente mencionado. Formado por escudo de armas em formato retangular, ao estilo francês, encimado por um felino – um lince –, segurando um trevo em uma das patas frontais, arrematado pelo lema *Semper Fidelis* (Sempre Fiel).

O *ex libris* exerce algumas funções, tanto para o bibliófilo quanto para o pesquisador: identificar o proprietário do livro, sua procedência, e legitimar a relação de posse entre o objeto e seu dono.

⁷¹ Ficou exposto na coleção de Clínio de Carvalho Costa (com ilustração no catálogo).

⁷² O *ex libris* foi exposto nas coleções de Clínio de Carvalho Costa, de Floriano Bicudo Teixeira e em expositores avulsos de Sir Henry J. Lynch com *ex libris* de sua propriedade

Pelo número de exemplares da coleção de Henry Lynch, acreditamos que o bibliófilo despendeu expressivo esforço para a composição de sua biblioteca, e é de se esperar – e até compreender – a vontade em deixar um símbolo pessoal registrado nos livros que fizesse alusão à sua imagem, o que contribuía para a divulgação e preservação de seu nome e ressaltava as características anteriormente mencionadas, ligadas diretamente ao campo simbólico da pátria, nobreza, conhecimento e colecionismo.

Se sua representação seria remetida através de uma imagem, podemos pensar então que o *ex libris* é uma imagem da imagem, pois nos ajuda a compreender traços da construção do *autorretrato social* de Henry Lynch.

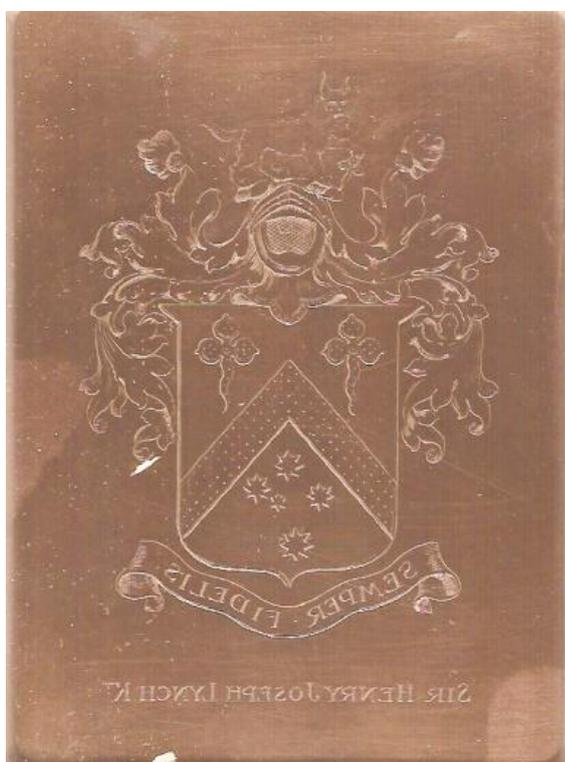


Figura 17. Placa de Impressão em bronze do *Ex libris*.
Fonte: Coleção particular Kenneth Ligth

O *ex libris* é a assinatura do colecionismo bibliográfico de Henry Lynch, assim como sua assinatura – nome escrito de punho próprio – é sua marca firmada. Ambos designam autoria e autenticidade a documentos de sua emissão e propriedade. A carga simbólica por detrás das letras e dos símbolos da assinatura e do *ex libris* reside em seu nome, na história da família – representada pelo sobrenome –, em seu papel social, nos traços caligráficos e iconográficos, convertendo-se em registros autenticadores da existência do indivíduo, através desses elementos.

A marca de Lynch pode ser atestada por meio de outros objetos de sua coleção que ganham caráter documental para pesquisa: referimo-nos à sua pinacoteca.

2.6 PINACOTECA: PERIPÉCIAS DE UM COLECIONADOR

O “amor à cultura, às artes e ao Brasil” (BARRETO, 1984, p. 41), aos quais Lynch foi tão dedicado, nos conduz a outra linha de seu colecionismo: o interesse por pinturas e estampas, majoritariamente referentes ao Brasil. Esse gosto colecionista também é conhecido como iconofilia, que é o amor pelas imagens, pelas representações figuradas. E foi na arte de colecioná-las que Henry Lynch também dedicou anos de sua vida.

Nesse ponto, as obras e os artistas não eram escolhidos aleatoriamente, no fervor das emoções. A seleção prezava, em sua maioria, por artistas conhecidos e legitimados socialmente por uma determinada classe social, a nobreza. “Durante toda sua vida [Lynch] correu atrás de pintores que retratassem a terra e a gente brasileiras. Ao morrer tinha formado uma pinacoteca de primeira linha, valiosíssima [...]” (BARRETO, 1984, p. 41).

Essas obras foram produzidas por pintores da terra ou viajantes, de formação acadêmica européia ou oriundos da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ou ainda artistas por vocação. Eram representações do Brasil e as mais variadas interpretações de suas gentes, costumes, aspectos urbanos, fauna e flora, legitimadas pelo colecionador. Pois, assim como o gosto do colecionador recebe influências externas em diversos sentidos, assim é o olhar dos artistas em suas produções. Os pontos de vista dos autores em suas criações podem nos fornecer uma gama de significados que auxiliam a compreender o colecionador, pois, ao ter a posse e expor essas produções, o indivíduo autentica a “visão de mundo” ou, ao menos, a interpretação artística do criador sobre seu trabalho.

As fontes nos fornecem as dimensões sobre alguns artistas presentes na coleção. Os jornais mencionam essa coleção. Entre as citações, chamamos atenção para uma matéria que indica um artista sobre o qual não encontramos menções em outras fontes relacionadas ao tema da pesquisa, Jean-Baptiste Debret, por Mauricio Caminha de Lacerda. A fonte relata: “[...] Famosa [era] a sua coleção de gravuras de Rugendas e Debret” (1958, p. 4).

As paredes dos cômodos sociais do *Palacete Lynch* eram quase que integralmente preenchidas pelas obras iconográficas⁷³ de sua coleção. As obras representavam alguns estados brasileiros e suas cidades, o que chamava atenção dos visitantes. Estampavam-se,

⁷³ Iconografia, no sentido apresentado por Gilberto Ferrez, significa “descrição e conhecimento de imagens, retratos, quadros ou monumentos, particularmente os antigos; *estudo em que se acham reproduzidas obras dessa natureza*” (SALBERG, 1960, p. 58, grifo nosso).

possivelmente entre outros⁷⁴, os estados do Amazonas, Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. Este último se destacava entre os demais, com ênfase para as cidades do Rio de Janeiro e Teresópolis.

O destaque dado à cidade carioca nas obras distinguia-se pela quantidade. As “gravuras do Rio Antigo” (UMA FESTA, 1931) eram dispostas nos ambientes – como as demais obras – de forma a exaltar determinadas características da imagem de Henry Lynch e seu colecionismo; o gosto e conhecimento pela arte; o amor pelo país de origem, entre outros aspectos enaltecendo esse indivíduo.



Figura 18. *Palacete Lynch.*

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

Podemos perceber através de fotografias como as obras eram expostas ao olhar público nesses ambientes, demonstrando a familiaridade e vivência do colecionador com sua coleção. Como na sala da fotografia acima (Figura 18), em que, ao fundo, no corredor, as obras ostentavam molduras finas para destacá-las, alinhadas de maneira a transparecer sobriedade e organização. Não podemos deixar de mencionar os móveis e a prataria, que também compunham sua coleção.

Carmem Lucas afirma que a formação da coleção de Lynch provavelmente teria iniciado com aquisições dos descendentes diretos dos irmãos Fischer a partir de 1919 (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11). Contudo, temos evidências documentais que

⁷⁴ Vale ressaltar que as principais referências sobre a coleção de pinturas e estampas de Henry Lynch remetem, ou são posteriores, ao momento de sua doação testamentária à SBCI, o que não abrange a totalidade de suas obras.

apresentam compras anteriores a essa data. Versamos sobre os Formulários de Catalogação das Obras, de 1994, e o livro *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*, 1994⁷⁵.

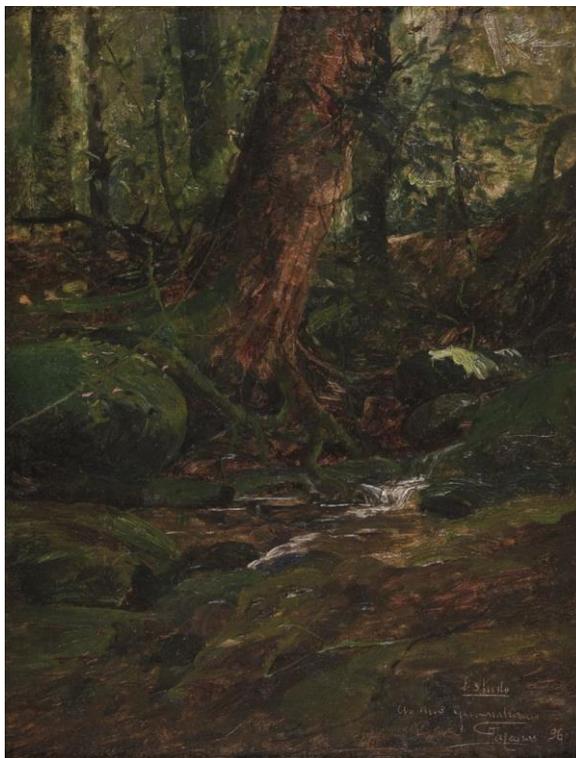


Figura 19. *Interior de Floresta em Teresópolis*, 1896, Antônio Parreiras.
Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

A obra mais antiga registrada foi adquirida em 1896 por Henry Lynch, quando tinha 18 anos de idade, no Rio de Janeiro, pelas mãos do crítico de arte Oscar Guanabario⁷⁶. Tratou-se de uma pintura de autoria do pintor carioca Antônio Parreiras⁷⁷.

Oscar Guanabario (1851-1937) foi pianista, dramaturgo, crítico musical e de arte. Como crítico de arte, conquistou atuação bastante abrangente no contexto carioca no final do

⁷⁵ As informações localizadas são oriundas dos Formulários de Catalogação das Obras e do Catálogo, realizados em 1994 pela Pinakothek Cultural. O assunto será retomado no 3º capítulo.

⁷⁶ Os principais trabalhos de Oscar Guanabario ocorreram nos jornais *O Paiz* (últimas décadas do século XIX) e no *Jornal do Commercio* (início do século XX), onde comentava acerca da vida cultural e artística da cidade, incluindo nesse sentido as produções dos artistas oriundos da então Escola Nacional de Belas Artes (antiga Academia Imperial de Belas Artes) do Rio de Janeiro, que era uma instituição significativa no incentivo à produção artística no Brasil e suas exposições gerais. Nessa época as questões artísticas passaram a ser objeto de maior interesse por parte do público e sua participação no cenário era constante (GRANCEIA, 2006).

⁷⁷ Antônio Diogo da Silva Parreiras nasceu em Niterói, Rio de Janeiro. Matriculou-se aos 18 anos como aluno livre no curso de desenho da Academia Imperial de Belas Artes e, algum tempo depois, em 1883, como aluno-amador. Nessa estadia aplicou-se mais às aulas de pintura de paisagem: fauna e flora, tendo como professor George Grimm (1846-1887). Uma das características da metodologia deste professor era o incentivo à pintura ao ar livre, fora dos ateliês da Academia. Contudo, em 1884 Grimm sai da instituição e alguns de seus alunos o seguem, entre eles Parreiras. Suas aulas passam então a ser em Boa Viagem, Niterói, ao ar livre, e esse grupo seria conhecido como o Grupo Grimm (MOTTA, 2006, p. 15-21). Com o passar do tempo, o grupo se separa e Parreiras continua sua dedicação, viajando à Europa, sofre influências e adquire reconhecimento, incluindo o do imperador Dom Pedro II, que adquire obras suas. Em 1890 torna-se professor de paisagem da Academia. Contudo, só permanece lá por 2 meses, pois com a reforma curricular a disciplina é extinguida. Posteriormente, funda a Escola do Ar Livre que regia uma visão contrária ao ensinamento considerado oficial. Com o passar do tempo o artista se consagra e é constantemente premiado, chegando a publicar um livro em 1926, *História de um Pintor Contada por ele mesmo* (MOTTA, 2006, p. 15-21).

século XIX, e é nas últimas décadas que “sua visão crítica se desenvolve”, apresentando-se como figura importante na vida cultural da cidade (MOTTA, 2006, p. 38).

Nesse contexto Guanabario conheceu e teve contato com o pintor Antônio Parreiras e suas produções. Fez algumas análises sobre as obras de Parreiras, em exposições inclusive, nos jornais em que escrevia comentários, teceu elogios sobre seu trabalho bem como sobre sua diversificação enquanto artista (MOTTA, 2006, p. 48).

O crítico de arte Guanabario aparentemente admirava de tal forma os trabalhos de Parreiras que adquiriu algumas de suas obras vendendo posteriormente uma delas para o colecionador Henry Lynch. A obra em questão, *Interior de Floresta em Teresópolis*, foi produzida em 1896, mesmo ano em que passa para as mãos de Lynch. Podemos pressupor, nesse caso, que Guanabario pode ter sido um intermediador dessa aquisição, já que nessa época Lynch era um jovem garoto que possivelmente já havia regressado da Inglaterra para a cidade natal e iniciado contato com o mundo artístico da cidade, encetando assim seu colecionismo.

Ao que tudo indica, o colecionador tecia em sua rede de relações o campo cultural e artístico da cidade carioca desde cedo. Outras obras que integraram sua coleção podem ter sido negociadas na Casa Vicitas, a partir de exposições de trabalhos artísticos, como os de Edith Pitanga e Nicolao Facchinetti⁷⁸ (LEVY et al., 1994, p. 237 e 240). Casa Vicitas foi uma galeria de obras de arte de artistas diversos, localizada na Rua Quitanda, nº 99, Rio de Janeiro. Essas obras eram expostas à venda e premiações, atraindo colecionadores, interessados e especialistas em artes, para adquiri-las (AS EXPOSIÇÕES, 1913), o que supostamente ocorreu com Henry Lynch.

Outras importantes compras aconteceram na década de 1910 e demonstram a *expertise* do colecionador em suas escolhas, ao colocar seus olhos apurados nos objetos de desejo. Adquiriu uma pintura de João Zeferino da Costa⁷⁹, intitulada *Impressões (Vila Borghese, Roma)* datada de 1875⁸⁰ (LEVY et al., 1994, p. 165), adquirida por Henry Lynch em 1915, diretamente das mãos do artista, em seu atelier no Rio de Janeiro.

Ainda nessa década, em 1916, Lynch obtém obras das mãos do colecionador sergipano Laudelino de Oliveira Freire (1873-1937). Laudelino Freire foi advogado, jornalista, professor, político, filólogo, crítico literário e de arte. Depois de cumprir três mandatos como

⁷⁸ Obras desses artistas, contidas na coleção, possuem em suas molduras etiquetas dessa galeria.

⁷⁹ Zeferino da Costa nasceu no Rio de Janeiro em 1849. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1877, após retornar da Europa, tornou-se professor da mesma instituição, função que exerceu até a data de seu falecimento, em 1926 (LEVY et al., 1994, p. 165).

⁸⁰ A pintura foi produzida no período em que o Zeferino da Costa se encontrava na Itália, vivendo das pensões e prêmios que ganhara em exposições e concursos.

deputado estadual em Sergipe, fixou moradia, definitivamente, no Rio de Janeiro. Como jornalista, foi diretor da *Gazeta de Notícias*, colaborador em outros jornais, como *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comercio* e *O País*. Escreveu o livro *Um século de pintura: 1816-1919*, em que estudou as produções pictóricas do país no século XIX.

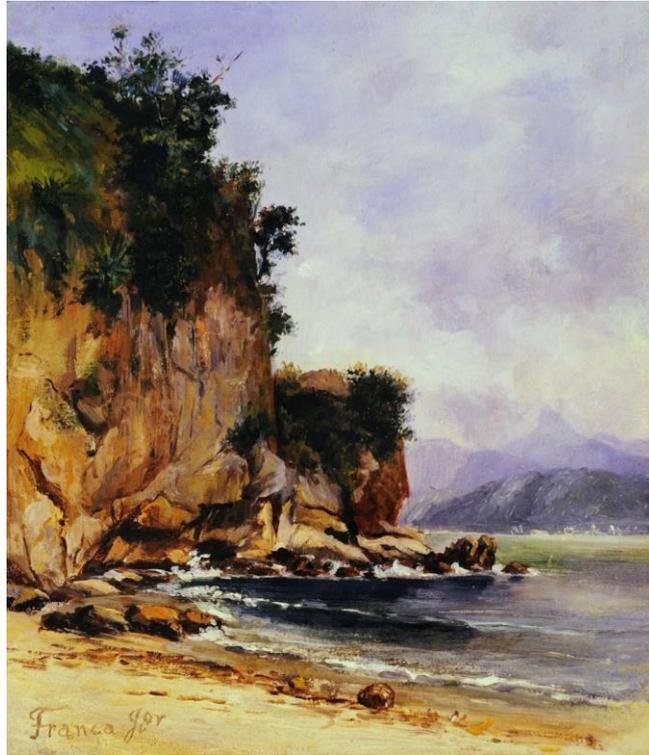


Figura 20. *Rochedo da Boa Vista de Niterói*, c. 1885, Joaquim José da França Junior. Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

O gosto de Laudelino Freire por arte ultrapassava o âmbito crítico e acadêmico, ao amearhar essas obras para sua coleção. Aos seus 43 anos de idade vende duas telas de importantes artistas para Henry Lynch, que se encontrava com 38 anos. Ambos os colecionadores residiam no Rio de Janeiro. Os dois óleos vendidos foram de Joaquim Insley Pacheco (c. 1830-1912) e Joaquim José da França Junior (1838-1890), respectivamente o *Trecho de paisagem na baía do Rio de Janeiro*, c. 1872, e o *Rochedo da Boa Viagem em Niterói*, c. 1885.

Somente anos depois, em 1919, Henry Lynch visitou Teresópolis e, na ocasião, se interessou pela fazenda Piedade, passando a chamá-la de Boa Fé. Nesse ambiente conhece os descendentes de Constantin e Albert Fischer, adquirindo vários pertences como “estampas, pinturas, livros, fotografias e outros objetos de arte” (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11), que contribuíram significativamente para a ampliação de sua coleção. Dentre os objetos adquiridos com os Fischer estão: pinturas de Nicolao Facchinetti; óleos de paisagens do Lago

Léman⁸¹; um copo com inscrições⁸² que relata a visita de Dom Pedro II à fazenda Soledade e um violino *Stradivarius*. Alguns desses objetos se inserem nas peripécias do colecionador para conseguir tê-los em posse.

Gilberto Ferrez em seu livro registra as histórias contadas por Henry Lynch sobre Teresópolis. Duas passagens relatam casos com os Fischer.

Henry Lynch, aos fins de semana, subia a Serra para desfrutar de sua fazenda Boa Fé e habitualmente visitava a família Fischer, moradora de uma das fazendas vizinhas. Numa das visitas Lynch avistou um *Stradivarius* guardado debaixo de um móvel. Interessou-se e tentou convencê-los a vender o instrumento. Não teve sucesso, pois tratava-se de um violino que pertencera “aos velhos” e, por isso, optaram por guardá-lo. Por outro lado, caso decidissem se desfazer dele, a primeira oferta seria para o colecionador (FERREZ, 1970, p. 100-101).

Sabendo dessa oportunidade, Henry Lynch, sempre que descia à Serra, orientava o administrador de sua fazenda para que ficasse em alerta caso os Fischer lhe viessem oferecer o violino, que compraria a qualquer valor. Tempos depois o proprietário⁸³ do *Stradivarius* ofereceu o precioso violino e os herdeiros, desejando vender e “como achavam que era valioso e quisessem muito dinheiro por êle”, foram até a fazenda Boa Fé. Contudo, só estava lá o administrador – pois Lynch estava em viagem na Europa –, que mediante o valor apresentado optou por não comprar, pois considerou elevado demais: avaliado na época em 600\$000 (seiscentos mil réis). Lynch, já tendo retornado à fazenda e sabendo da notícia, conseguiu a tempo adquirir o almejado violino (FERREZ, op. cit., p. 100-101).

Em demais visitas, comprou outros objetos dessa família, entre eles seis pinturas a óleo que representavam paisagem do já mencionado lago Léman. Lynch propôs-se a comprá-las várias vezes, novamente sem resultado. Anos se passaram, as visitas continuaram e, numa dessas, o colecionador percebeu a ausência das telas expostas na sala de jantar. Estranhou a ausência e questionou ao “velho Fischer”, que lhe retrucou: “vendi as pinturas, mas os quadros, que o Senhor tanto queria, aí estão, apontando para o canto da sala onde estavam empilhadas seis molduras” (FERREZ, op. cit., p. 100-101).

⁸¹ Léman é um lago europeu que corta principalmente as fronteiras da França e Suíça.

⁸² “D. Pedro 2º bebeu neste copo no dia 6 de janeiro de 1876 por occasiao de sua visita a Constantino Fischer na sua fazenda de Soledade em Therezopolis” (FERREZ, 1970, p. 100-101).

⁸³ Anthony Fischer D’Andrea em seu trabalho sobre os Fischer afirma o contato de Henry Lynch com Constantin Fischer em seus últimos anos de vida (D’ANDREA, 2014), possivelmente a partir do trabalho de Gilberto Ferrez, que menciona o “velho Fischer” (1970, p. 100-101). Contudo, Ferrez trata de um descendente, pois Constantin Fischer nasceu em 1772 e não se tem referência quanto ao seu falecimento. As fontes que noticiam a ida de Lynch à Teresópolis datam de 1918 – quando tinha 40 anos –, ocasião em que Constantin teria 147 anos, o que torna o contato de ambos os colecionadores improvável, mesmo que Henry tenha passado a visitar a cidade serrana anteriormente.

As peculiaridades colecionistas de Henry Lynch não estão restritas à família Fischer. Outro interessante fato refere-se às estampas de um raro álbum que foram emolduradas. Referimo-nos às litogravuras de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), em estudos realizados durante sua estadia no Brasil (1821-1825), que foram posteriormente selecionados para publicação editada por *Engelmann*, em Paris no ano de 1835, sob o título *Voyage Pitoresque au Brésil* (LEVY et al., 1994, p. 29). Este trabalho foi adquirido por Lynch em sua 1ª edição, que destacou as litogravuras do álbum e colocou-as em molduras para expor nos ambientes sociais de sua residência em Botafogo (VIANNA; MINELLI, 1980, p. 90), como é possível notar ao fundo da Figura 21.



Figura 21. *Palacete Lynch* – vê-se ao fundo as gravuras de Johann Moritz Rugendas (1826-1835).
Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

Como é possível observar, as informações disponíveis sobre as aquisições de Lynch para aumentar sua pinacoteca contextualizam-se no Brasil, mais especificamente nas duas cidades em que possuía residência. Entretanto, houve aquisições de obras de arte em suas viagens à Europa, a exemplo das duas obras mais antiga da coleção e, quiçá, as mais valiosas – das quais muito se orgulhava. Trata-se de duas pinturas a óleo, com dimensões similares (50

por 69 cm), de autoria de Frans Post⁸⁴, datadas de 1660: *Casa de fazenda e engenho (Pernambuco)* e *Aldeia e capela com varanda (Pernambuco)*⁸⁵.



Figura 22. *Casa de fazenda e engenho (Pernambuco)*, 1660, Frans Post. Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

As obras foram adquiridas em 1935 por Lynch, em uma de suas viagens a Londres, na Feira de *Charing Cross*, por 10 libras cada (LAGO; LAGO, 2006, p. 292). Algumas considerações dessa aquisição: no período da compra, a comercialização de obras de Frans Post no mercado de arte internacional estava em baixa; logo, sua divulgação também, embora já possuíssem valores consideráveis no mercado⁸⁶. A aquisição, feita em um momento como esse, pode indicar o conhecimento do campo da arte e das produções artísticas de Post pelo colecionador, além de sua sagacidade ao adquirir essas pinturas a óleo que estavam à venda em uma pequena e popular feira de antiguidades, o que pode ser lido como indício do seu senso investigativo e esperteza ao identificar e adquirir as obras por preços tão baixos, mas que logo se multiplicariam.

⁸⁴ Frans Janszoon Post, nascido em 1612 em Haarlem, na Holanda, veio para o Brasil por volta de 1637, junto com a comitiva de João Maurício de Nassau. Residiu em Pernambuco até 1644, quando retornou ao seu país de origem dando continuidade a seu trabalho artístico sobre o Brasil a partir dos esboços feitos durante sua estadia. Destaca-se na história da arte brasileira por ser o primeiro paisagista europeu a retratar, no século XVII, a paisagem brasileira (LAGO, 2010).

⁸⁵ As obras receberam outros títulos além das mencionadas acima. Em Joaquim de Souza-Leão (1948), foram atribuídos os títulos de *Paisagem*. No catálogo *Frans Post e o Brasil Holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand* (2010), os títulos de *Engenho* e *Vilarejo em Sirinhaém*.

⁸⁶ Pedro e Bia Corrêa do Lago dividem em quatro períodos o interesse brasileiro em aquisições das obras desse artista. A primeira fase, de maior interesse, foi iniciada pelo pernambucano Pedro Souto Maior, por volta de 1910, quando tenta localizar as obras que pertenceram a Luís XIV, armazenadas no Museu da Marinha, em Paris, e posteriormente doadas ao Museu do Louvre. Essa primeira fase teria se encerrado com a crise econômica de 1929. Em 1942, Joaquim de Souza-Leão publica uma monografia sobre Post, reunindo informações sobre o artista e alimentando o interesse dos colecionadores brasileiros. No início da década de 1970, colecionadores paulistas adquiriram, juntos, mais de 30 quadros. Na década de 1990, um novo interesse surge pela obra do pintor, no âmbito nacional e internacional, mas, dessa vez, há maior conhecimento acerca da pintura holandesa do século XVII e sobre o próprio artista. O quarto período de aquisições de obras de Post teria se encerrado, justamente, segundo os mesmos autores, “com a relevante participação de Ricardo Brennand”, formando, a partir de 1997, a coleção conservada hoje no Instituto Ricardo Brennand, na cidade do Recife (LAGO; LAGO, 2006, p. 10-11).

Esses episódios resultaram na obtenção de significativas obras, além de render ao colecionador boas histórias, caso das contadas para Gilberto Ferrez. Mas como Henry Lynch ambicionava a esfera pública para si, por meio de sua *coleção-imagem*, as exposições de suas obras não se limitaram às histórias episódicas narradas; eram expostas ao olhar dos visitantes nos inúmeros eventos ocorridos nas residências. Lynch disponibilizou também algumas de suas obras, em empréstimo, para exposições temporárias.

Emprestou para a Exposição Geral de Belas Artes de 1916 no Rio de Janeiro as obras *Pão-de-Açúcar*, 1915, de Francisco Puig Domenech Colom e *Impressões (Vila Borghese, Roma)*, 1885, de Zeferino da Costa (LEVY et al., 1994, p. 238-239). Em 1942, também foram cedidas a empréstimo as duas telas de Frans Post, já mencionadas, para integrarem a exposição *Frans Post*, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, primeira retrospectiva do artista holandês realizada no Brasil (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1942). Outro empréstimo ocorre em 1968, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para compor a exposição com o título de “*Os pintores holandeses do Príncipe Maurício de Nassau*” (LEVY et al., 1994, p. 236).

Seu *autorretrato social* transparecia a imagem de ufanista brasileiro, percepção essa consolidada por meio de sua coleção. Outros adjetivos conferidos – alguns já aludidos, como o espírito inglês – foram ratificados por meio de sua *coleção-imagem* no âmbito familiar e religioso. Mencionamos, a título de exemplo, a fotografia da matriarca Lynch, Adèle Gosling (Figura 23), posicionada no acesso de entrada da casa, por onde todos os que ali entravam pudessem vê-la, como que certificando a relação afetiva e familiar.



Figura 23. Hall de entrada do *Palacete Lynch*.

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

O aspecto religioso também está presente nos cômodos sociais registrados do *Palacete Lynch*, como se pode observar nas figuras 21 e 24. Por meio de pinturas com invocações sacras cristãs expostas nas paredes, integrando-se ao conjunto decorativo e aludindo à formação católica de Henry Lynch, criava-se uma visão de homem de “conduta moral” cristã, largamente aceita e valorizada socialmente.



Figura 24. *Palacete Lynch*.

Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Iconografia - ARM.12.4.5

A imagem construída em vida e planejada para o pós-morte foi edificada incessantemente por meio de ações realizadas e aceitas socialmente. Mas como resultado de todo ciclo, sua presença física chegaria ao fim e às 10 horas da manhã do dia 16 de janeiro de 1958, na residência no Flamengo, Henry Joseph Lynch veio a falecer, aos 80 anos de idade (LACERDA, 1958).

Henry Lynch conseguiu em vida o que almejava: o reconhecimento de seus contemporâneos, o que lhe rendeu legitimidade e prestígio. Com isso, podemos nos apropriar da citação de Mauricio Lacerda ao afirmar no obituário de Henry Lynch, que “[...] diante da morte poderia [Henry Lynch], como Eduardo VIII ao abdicar, ter repetido: ‘agora estou pronto para ir’” (LACERDA, 1958, p. 4).

2.7 DOAÇÃO: DA EXISTÊNCIA PARA A IMORTALIDADE

Se a presença de Henry Lynch na terra não pode ser eterna fisicamente, que o seja no campo da memória. É o pensamento que nos conduz ao percebermos pela trajetória do colecionador seu caminho e suas escolhas para uma existência póstuma.

O colecionador não teve herdeiros diretos para deixar sua coleção, seu grande legado. Mesmo que tivesse, será que legaria a eles o papel de continuidade da sua imagem, no intuito de imortalizá-la? Não sabemos. No entanto, Lynch doa, *via* testamento, sua coleção e uma quantia em dinheiro para a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, instituição que ajudou a fundar e desenvolver.

[...] Sir Henry legou à Sociedade toda uma valiosa biblioteca, inclusive uma das mais valiosas brasileiras do país; famosas litografias e quadros célebres, como Frans Post e mais uma quantia de 50 mil cruzeiros, pela qual a Sociedade ficará eternamente grata [...] (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESIA, 1999, p. 45).

Sua estreita relação com a instituição, como fundador e mantenedor, talvez o tenha estimulado a deixar recursos materiais e simbólicos para que subsistisse. A SBCI era uma instituição filantrópica criada com o objetivo principal de ser “um centro de integração cultural entre a Grã-Bretanha e o Brasil e de oferecer serviços educacionais de alta qualidade, tanto na área pedagógica quanto na cultural” (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESIA, 1999, p. 17). Uma referência cultural e educativa da relação anglo-brasileira.

O lugar social da nova guardiã da memória de Henry Lynch deveria ser um local importante, pois delimitaria os contornos de sua imagem póstuma. A doação resultou em uma “troca de presentes”, seguindo-se a linha de abordagem de Regina Abreu (1996): a SBCI

lucrou economicamente com o valor ofertado, para manutenção e expansão, bem como simbolicamente, ao ser depositária de uma coleção de referência cultural e histórica caso da biblioteca e a pinacoteca Lynch, alvo da doação. E Henry Lynch preservou seu nome em um templo da memória com sua *coleção-imagem*, conferindo sua imortalidade. Não se pode esquecer que a coleção invoca seu nome.

A doação denota o perecimento carnal de Henry Lynch, mas, ao mesmo tempo, o renascimento na imortalidade. Nas etapas seguintes, a nova guardiã, a SBCI, acionou um conjunto de estratégias para efetivar essa memória, enfatizando de um lado e omitindo do outro, no intuito de projetar a imagem do indivíduo Lynch, que se fora, mas para ingressar na posteridade.

CAPÍTULO 3

DA CULTURA INGLESA AO CASTELO: A TRAJETÓRIA DE UMA COLEÇÃO

“[...] Medo indefinido da perda, do esfumaçamento na morte. As construções dos homens se esvaindo na esteira do progresso [...]” (ABREU, 1996, p. 199).

Ao falecer, em 1958, o colecionador Henry Joseph Lynch deixa em doação seu mais importante legado cultural, amalhado durante sua vida: a coleção. A presenteada foi a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, instituição que ele ajudou a fundar. Essa ação não foi desinteressada e nem unilateral. Pelo contrário. A *coleção-imagem* viria a representá-lo em outro espaço ao garantir, com essa transferência, um lugar em instituição reconhecida, que poderia amparar a permanência e difusão de seu próprio *autorretrato social*, ao mesmo tempo em que a SBCI recebia um conjunto de obras igualmente certificadas socialmente.

Neste tópico pretendemos detalhar e discutir como se deu a troca de benesses entre o doador (invisível, Henry Lynch) e o novo guardião (visível, a SBCI), e os benefícios e posturas que implicavam. Retomamos a concepção de Krzysztof Pomian no intuito de lembrar que, para esse autor, tem-se coleção quando é exposta ao olhar e intermedia dois universos (visível e invisível). O visível diz respeito ao sujeito no presente: quem vê. Seu oposto, o que está “longe no tempo: no passado, no futuro [...] É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade [...]”. A coleção de H. Lynch tanto cumpre a intermediação entre os dois universos como traz à memória de quem vê no presente o doador do passado, as circunstâncias do oferecimento, bem como outros indivíduos e grupos que de maneiras variadas participaram “nos acontecimentos de um tempo que passou” (POMIAN, 1984, p. 64-66).

Por refletir sobre as manobras realizadas por Henry Lynch, ao longo de sua vida, somos movidos a observar a doação como prerrogativa para ocupar um espaço na memória corrente e na do porvir através da coleção, tornando o invisível representado. Essa iniciativa não foi totalmente altruísta: a imortalização de sua imagem seria a recompensa. Como escreve Regina Abreu, no campo da memória,

[...] os contornos do sujeito são delimitados fundamentalmente a partir das construções póstumas. Máscaras mortuárias, discursos por ocasião do enterro e biografias são algumas das formas de manter viva a memória do indivíduo. Memória que, diga-se de passagem, é construída item por item (ABREU, 1996, p. 67).

É preciso lembrar que a imagem, alvo da memória, também pode ser construída ainda em vida, inclusive pelo próprio sujeito. O caso de Henry Lynch é, nesse sentido, paradigmático, ao construir a própria coleção, doá-la à SBCI e empenhar-se em deixar o registro fotográfico de seu palacete à Fundação Biblioteca Nacional.

Após a morte de Lynch, os sujeitos se mobilizam para traçar contornos de modo a consolidar sua imagem no campo da memória, como era de sua vontade. São ativados artifícios para consubstanciar seu desejo, evidenciando-o de um lado e o ocultando de outro.

3.1. OBJETOS PARA LEMBRAR

No decurso da doação é possível verificar a construção “item por item” (ABREU, 1996, p. 67) – com triagens e artifícios dos sujeitos eleitos – para sedimentar a imagem de Henry Lynch. O colecionador almejava ser lembrado na posteridade por seus feitos e atuações.

Apenas uma parcela da coleção foi doada à SBCI. Levou-se em consideração que parte ora tinha sido desfeita (vendida), ora deixada para seus herdeiros (sobrinhos) e amigos (LYNCH, 1953, p. 4). Objetos em prata, estampas e esculturas são alguns dos bens legados a seus familiares. A título de exemplificação, mencionamos a escultura herdada por Francisca Thereza Lynch Vivacqua (1921-), sobrinha de Henry Lynch (Figura 25). Esta mesma escultura é observada em imagem do *Palacete Lynch*, na figura 18, no canto inferior esquerdo.



Figura 25. Escultura legada por Henry Lynch a Francisca Lynch.
Fonte: Francisca Thereza Lynch

Esses objetos herdados pelos amigos e familiares constituem memórias entregues por Lynch para que seu “eu” não fosse esquecido.

Ficarei muito satisfeito si vocês [sobrinhos] derem uma pequena lembrança, dentre os objetos que eu deixar, a alguns dos meus amigos particulares, tais como, os Nortons, Wolleysm Gateleys, Le Barons, etc., etc., bem assim a alguns de meus primos, tais como os Dolly e Monica, May Massete, Hilda Shaw e a Muriel Gross algo de muito especial, e tambem lembrem-se da irmã dela Jean – Leonor Parkinson e Edgar Pullen – João Dale e Werneck em F. L. (LYNCH, 1953, p. 4).

Ao solicitar a seus herdeiros que dessem “pequenas lembranças” para pessoas de seu círculo pessoal, tem-se a clara indicação de que o colecionador desejava ser rememorado na vida dos presenteados ao ativar sua imagem, a partir desses lembretes de sua existência. Na doação realizada para a SBCI o recurso é o mesmo, porém, em uma esfera social mais ampla.

3.2 SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA: A NOVA GUARDIÃ DA IMAGEM DE HENRY LYNCH

A SBCI foi criada com o principal objetivo de tornar-se referência na integração entre Brasil e Grã-Bretanha, centrada nos serviços educativos, com atividades pedagógicas e culturais. Entidade com caráter filantrópico, sua sede inicial se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro⁸⁷. Foi a primeira instituição a ensinar a língua inglesa de maneira regular no Brasil. Afrânio de Mello Franco (1870-1943)⁸⁸ foi o seu primeiro presidente. Fundada em 1934, teve Henry Joseph Lynch como um de seus fundadores. Lynch compôs, ainda, a 1º Mesa Administrativa da instituição⁸⁹.

A dedicação de Lynch a SBCI garantiu que não sucumbisse nos primeiros anos. Angariou recursos e fez constantes doações em vida para a manutenção da entidade.

As freqüentes menções em ata a Sir Henry Lynch mostram a dimensão de seu empenho em sustentar um projeto cultural num país como o Brasil, onde os pioneiros neste campo costumam acompanhar o enterro de suas próprias iniciativas (SOCIEDADE, 1999, p. 43).

A participação do empresário-colecionador abrangia também assuntos administrativos internos. Sua relação não cessa por aí, como já reportamos. Segundo declarações da própria SBCI, Lynch “inegavelmente tinha um carinho especial pela Sociedade Brasileira de Cultura

⁸⁷ A SBCI, com o passar dos anos, abriu filiais em outros estados, como Brasília (SOCIEDADE, 1999, p. 11).

⁸⁸ Afrânio Camorim Jacaúna de Otingi de Melo Franco foi político e diplomata brasileiro. Foi ainda embaixador na Liga das Nações, Suíça, ministro da Viação no governo de Delfim Moreira, ministro das Relações Exteriores (1930-1934), entre outros papéis desempenhados na política nacional.

⁸⁹ Além de Henry Lynch foram sócios fundadores: “J. A. Wright, representante da Anglo-Mexican Petroleum Co. Ltd.; K.F.J Edward, do Bank of London and South America Ltd.; Gilbert Broad, da Brazilian Warrant Finance & Agency Ltd.; C.A. Mackintosh, do British Bank of South America Ltd.; A. C. Vallance, da Comtelburo Ltd.; Gilbert E. Coy, da Machine Cottons Ltd.; Cleyde A. Sholl, da Mather and Platt Ltd.; Herbert Barker e Oswaldo Azevedo, da Murray, Simonsen and Co. Ltd.; Armstrong Read, da Tramway Light & Power Co. Ltd.; E.G. Jones, da S/A Perfumarias J. E. Atkinson Ltd.; R. L. Kup, da St. John Del Rey Mining Co. Ltd.; R. N; Davies, da The R. J. City Improvements Co. Ltd.; Edwin E. Hime Jr., da Walter & Co., representante da Vickers Armstrong Ltd.; J.A. Burns, da Wilson, Sons & Co. Ltd.; H.L. Hill, da Pilkington Brothers (Brazil) Ltd.; Afrânio de Mello Franco, K.B.E., Dr. Sebastião Cerne, Frank Dodd [...] Robert R. Prentice, J. M. Troutbeck e ainda representantes da Imperial Chemical; Lazar Bros. and Co. Ltd.; Atlantis (Brazil) Ltd.; Reckitt e Sons Co.; J. and J. Colman e da British Insulated Cables Ltd.” (SOCIEDADE, 1999, p. 213).

Inglesa”, afeto demonstrado pela oferta de parte da coleção de telas e livros, bem como de uma quantia em dinheiro (SOCIEDADE, 1999).

A doação não foi imediatamente efetivada. Representantes da SBCI, antes de abrigar o conjunto, procuraram fazer uma seleção dos itens da parte da coleção legada à instituição. Em abril de 1958, durante uma reunião da Mesa Administrativa, foi nomeada uma comissão “para receber o legado feito a Sociedade por Sir Henry Lynch”. A comissão foi composta por Américo Jacobina Lacombe, como presidente, e pelos embaixadores A. Camillo de Oliveira e S. de Souza de Leão Gracie, além de Gilberto Ferrez (SOCIEDADE, 1958).

O comitê foi nomeado não somente com o objetivo de receber oficialmente o legado, como também para “apresentar recomendações à Mesa Administrativa, entre outras, quanto à *escolha*, mostra e conservação dos livros e gravuras e a aplicação da quantia em dinheiro” (SOCIEDADE, 1958, grifo nosso). Questões estéticas e econômicas estavam envolvidas. Valores sociais influenciaram diretamente o processo ao pautarem estilo, valor artístico, histórico e econômico para cada obra, fatores relevantes no ato de escolha promovido por parte da comissão.

A postura da SBCI de estruturar a comissão para escolher o que aceitaria da doação permite perceber que, embora o conjunto, como recebido, sofresse alteração, mantinha-se o sentido principal de reter a lembrança do benfeitor, ainda que com diferenças com relação ao que ele próprio pretendia.

Por sua vez, a escolha dos membros da comissão não foi aleatória: tratava-se de indivíduos de reconhecida posição na sociedade e, portanto, com repertório para legitimar e agregar mérito e validação à triagem da coleção sem, contudo, alterar a imagem edificada por Lynch.

O presidente da Comissão, Américo Jacobina Lacombe (1909-1993), na época exercia também a presidência da Fundação Casa de Rui Barbosa. Foi advogado e professor de História da Civilização e do Brasil na Pontifícia Universidade Católica, na Universidade Santa Úrsula e no Instituto Rio Branco do Rio de Janeiro. Antônio Camillo de Oliveira (1882-1982) foi embaixador Chefe da Delegação do Brasil na Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Nesse período, era um dos diretores do Instituto Rio Branco (1956-1966). O embaixador Samuel de Sousa Leão Gracie (1891-1967), diplomata brasileiro, foi ministro interino das Relações Exteriores entre 25 de julho e 12 de dezembro de 1946. E, por último, Gilberto Ferrez, amigo de Henry Lynch, foi historiador e colecionador. Publicou estudos que contribuíram significativamente para a história da iconografia brasileira.

Como se vê, tratava-se, indiscutivelmente, de indivíduos com destacada posição social. Mantenedores de estreitos laços com a SBCI⁹⁰, direta e indiretamente contribuíram para autenticar a seleção que fizeram da coleção doada e, desse modo, de certa forma orientaram o discurso de preservação da memória pós-morte do colecionador.

Em 21 de maio de 1958 é anunciada a conclusão da seleção por documento emitido pelos sobrinhos de Henry Lynch à SBCI, e “as relações dos Quadros e Livros [e objetos em prata] da Bibliotéca de Sir HENRY JOSEPH LYNCH, *escolhidos pela Comissão* nomeada para êste fim” (RELAÇÃO, 1958, p. 1, grifo nosso). Ao entregar a relação, os herdeiros expõem e ressaltam “o desejo expresso no Testamento de nosso Tio [Henry Lynch], que a Cultura Inglesa faça uma Bibliotéca na sua Séde dos Livros e Quadros, *perpetuando assim um trabalho de longos anos de pesquisas efetuadas em benefício da Cultura Anglo-Brasileira*” (RELAÇÃO, 1958, p. 1, grifo nosso).

A expectativa de Henry Lynch em ter seu trabalho perpetuado confirma a intenção ligada a todo um empenho de vida, ou de aspectos de sua vida, nos deixando o caminho para apreender a intencionalidade quanto à imagem que deseja imortalizar. Fator igualmente reforçado pela pesquisa e coleta, valorizada e reconhecida ao longo do tempo, a constituir referência para outros (caso de Gilberto Freyre ou Gilberto Ferrez), despendendo anos nessa empreitada, o que inclui o elo em prol dos dois países.

Outro fato a ser mencionado nesse documento é o pedido dos sobrinhos à Comissão para que “dez litogravuras de Eug. Ciceri e Ph. Bouciut e as seis de Wm. Therenien sejam deixadas para o Espolio distribuir entre os herdeiros, para que estes tenham uma recordação da Brasileira do querido tio” (RELAÇÃO, 1958, p. 1). E assim aconteceu: as dezesseis gravuras foram entregues aos sobrinhos de Lynch, para que ficasse viva na memória da família a figura do colecionador e sua coleção.

Mais de três mil itens da biblioteca foram listados na relação e encaminhados para a SBCI, o que incluía uma *Brasileira* com mais de mil exemplares, obras em primeira edição, raras e únicas, títulos sobre a Inglaterra, religião, as Américas em diversas áreas: econômica, social, histórica, cultural e natural (RELAÇÃO, 1958).

Das pinturas e estampas, que totalizavam 116 obras, e subtraindo-se as 16 entregues aos sobrinhos mediante solicitação, a SBCI recebeu 100 obras. Os temas remetem basicamente à arte brasileira do século XIX, à exceção de doze trabalhos: dez executados no

⁹⁰ Alguns dos representantes da comissão eram membros da SBCI, como Gilberto Ferrez.

século XX e dois no século XVII. A instituição recebeu ainda alguns objetos de prataria: chicote, esporas, estribos, estoque, caneca, caçambas, entre outros (RELAÇÃO, 1958)⁹¹.

As obras passaram então para a guarda da SBCI, divididas em duas categorias: biblioteca e pinacoteca⁹². Ambos os conjuntos com menção ao colecionador pretérito ficaram disponíveis para consulta pública, com a denominação de *Coleção Lynch* (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11-12) e guardados na então sede, na Rua Raul Pompeia, Copacabana, no Rio de Janeiro (BARRETO, 1984, p. 41).

O conjunto de livros posteriormente denominado *Coleção Sir Henry Lynch* (VIANNA; MINELLI, 1980), como era de seu desejo, ocupou as prateleiras da biblioteca da SBCI. As pinturas e estampas – *Coleção Cultura Inglesa* (LEVY et al., 1994) – foram expostas em suas paredes.

3.2.1 *Coleção Sir Henry Lynch: à consulta e ao olhar*

A biblioteca da SBCI, em 1999, contava com um acervo de mais de 80 mil livros, distribuídos entre a biblioteca central e as 15 filiais. Era considerada, nesse período, a maior na América Latina em língua inglesa. O acervo bibliográfico era composto por obras de cunho técnico e literário. Duas foram as principais doações a contribuir para adensar essa importância: a do *British Council*, em 1952, com oito mil livros, e, em 1958, a de Henry Lynch (SOCIEDADE, 1999, p. 164).



Figura 26. Estantes da biblioteca principal da SBCI, Copacabana, Rio de Janeiro.
Fonte: SOCIEDADE, 1999, p. 174

⁹¹ Até o presente momento não encontramos, nas fontes, menção aos objetos em prata, doados por Henry Lynch à SBCI.

⁹² A partir desse momento abordaremos a coleção dividida em dois segmentos: a biblioteca (livros, folhetos, e demais obras bibliográficas) e a pinacoteca (estampas e pinturas), pois dessa forma passaram a ser geridas pela Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SOCIEDADE, 1999, p. 175).

Após a doação e chegada das obras à Sociedade, a biblioteca e a pinacoteca de Henry Lynch serviram de matéria para publicações na SBCI, nas quais ressaltava-se a memória e a trajetória profissional e pessoal que Lynch percorreria como empresário e colecionador, enaltecendo seus feitos e contribuições para o avanço da relação entre Brasil e Inglaterra, e seu amor pela cultura e história brasileira, propagando, nesse sentido, suas pesquisas e coleção. Mais uma vez nota-se a troca de benesses mútua acima referida. Da parte da Sociedade, o enaltecimento e perpetuação da memória de Henry Lynch, ao mesmo tempo em que valoriza e divulga a própria agremiação inglesa no sentido pedagógico (ensino) e cultural, por meio de suas editorações. Vale salientar que aspectos de sua vida pessoal e familiar em pouco ou nada eram mencionados. Eram veiculadas apenas as informações que contribuíssem para engrandecer esse *autorretrato social* criado.

Os livros da coleção logo passaram por tratamento técnico de catalogação realizado por especialistas, o que resultou numa publicação em comemoração aos 25 anos de criação da SBCI. O catálogo bibliográfico com as obras referentes ao Brasil – *Brasiliana: Coleção Sir Henry Lynch* –, organizado pelas bibliotecárias Julia Godois Vianna e Maria Carolina Minelli e editado pela Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, em 1959 (VIANNA; MINELLI, 1959), ganhou, posteriormente, nova versão, em 1980 (VIANNA; MINELLI, 1980).

A coleção *Brasiliana* ficou exposta na SBCI com certo destaque em relação aos demais exemplares da biblioteca. Não sabemos ao certo durante quanto tempo, mas se tem notícia da exposição em 1963, quando o almirante Lord Mountbatten (1900-1979)⁹³ visita a Sociedade durante sua estadia no Brasil. Anos depois, em 1980, em celebração ao aniversário da Rainha britânica Elizabeth II (1921-), a SBCI promoveu nova exposição da coleção de livros na própria sede (SOCIEDADE, 1999, p. 273).

⁹³ Louis Mountbatten, 1º Conde de Mountbatten, foi oficial militar britânico. Teve importante papel na Independência da Índia, antiga colônia inglesa (SOCIEDADE, 1999, p. 255).



Figura 27. Exposição da *Brasiliana*, em 1963, durante a visita do Lord Mountbatten.
Fonte: SOCIEDADE, 1999, p. 253

Nesse período a Sociedade passou por mudanças pedagógicas e modificações no estatuto. Em 1973 novas diretrizes estatutárias definiam, pela primeira vez, “o destino dos bens da instituição, em caso de dissolução, e dispôs sobre a origem de seu patrimônio”. Defendia, nesse sentido, a proposta de que o Conselho Nacional de Serviço Social emitisse o “Certificado de Entidade Filantrópica para a instituição” (SOCIEDADE, 1999, p. 165).

Poucas são as informações sobre a biblioteca além do que foi apresentado. Há notícias sobre disponibilização do material para consulta ao público, para estudo e pesquisa, e sobre algumas exposições realizadas no ambiente da instituição, principalmente em grandes recepções. Em 1990 a SBCI emprestou, ao longo do ano, mais de 104 mil livros e quase 45 mil periódicos, o que somava, portanto, algo em torno de 150 publicações (SOCIEDADE, 1999, p. 289). Uma parte desses exemplares integrava *Coleção Sir Henry Lynch*.

A própria denominação dada à *Coleção* lhe confere elementos significativos para a observação: remete-se a Henry Lynch e preserva-se, assim, o nome do colecionador e o sentido de conjunto da coleção original. O conjunto de pinturas ganha um sentido distinto ao conservar duplamente a imagem do colecionador e da SBCI.

3.2.2 Coleção Cultura Inglesa: um legado

A pinacoteca denominada pela SBCI de *Coleção Cultura Inglesa* (SOCIEDADE, 1999, p. 175), com o passar dos anos, tornou-se objeto de uso de duplo sentido, ao referenciar em primeira instância a imagem da SBCI e, posteriormente, a de Henry Lynch, a partir das ações de divulgação desenvolvidas. Tais ações promoviam um claro lucro simbólico.

As pinturas e estampas durante muitos anos ficaram exposta nas dependências da Rua Raul Pompeia, em exibição apenas para os funcionários, alunos e convidados (BARRETO, 1984, p. 41), como é notório na fotografia abaixo (Figura 28).



Figura 28. Em 1971, ao fundo, é possível identificar as pinturas da *Coleção Cultura Inglesa* doada por Henry Lynch.

Fonte: SOCIEDADE, 1999, p. 262

Em comemoração ao seu cinquentenário, a SBCI realizou uma série de atividades, entre elas a primeira exposição da pinacoteca já sob sua posse. Intitulada *Acervo Cultura Inglesa*, foi realizada a mostra temporária na *Galeria Nacional – Século XIX* do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, entre 23 de agosto e 16 de setembro de 1984 (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1984). Dentre as 100 obras da *Coleção Cultura Inglesa*, participaram 49 trabalhos⁹⁴ (ACERVO, 1984, p. 33). A exposição foi pauta de jornais, que noticiaram a origem da “coleção de Sir Henry Lynch”, enfatizando aspectos da trajetória do colecionador e informações sobre as obras, incluindo dados sobre as aquisições, dando especial ênfase à apresentação dos dois óleos sobre tela do artista Frans Post⁹⁵ (BARRETO, 1984, p. 41).

A exposição contou com catálogo de 11 páginas, com a listagem das obras expostas, detalhes técnicos e breve descrição dos artistas. O texto, de Wladimir Alves de Souza, então diretor-adjunto do MNBA, intitula-se “A Coleção Henry Lynch”. Aborda os conjuntos

⁹⁴ Artistas expostos: Frans Post (1612-1680); William Gore Ouseley (1797-1866); Johann Jacob Steinmann (1800-1844); George Lothian Hall (1825-1882); Gustave James (circa 1830-1884); Nicolau Facchinetti (1834-1900); Joaquim Insley Pacheco (circa 1830-1912); Joaquim da França Junior (1838-1890); José Maria de Medeiros (1849-1926); João Batista Castagneto (1851-1900); Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916); João Batista da Costa (1856-1926); Henrique Bernardelli (1858-1936); Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935); José Boscagli (1862-1945); Francisco Puig Domenech Colom (1868-1937); Antonio Parreiras (1869-1937); Carlos Balliester (circa 1870-circa 1927); Antonio Firmino Monteiro (1853-1888); entre outros (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1984).

⁹⁵ A matéria de Gilson Barreto, intitulada *Cultura Inglesa, a festa dos 50 anos*, informa que a “direção da Cultura Inglesa estima que esses quadros [de Frans Post] tenham, cada um, o valor de Cr\$ 100 milhões” (BARRETO, 1984, p. 41).

pinacoteca e biblioteca e apresenta resumidamente o percurso do colecionador pretérito até a chegada à SBCI (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1984).

Desde a doação, quase três décadas haviam passado. Durante esse período a SBCI tentou criar estrutura para salvaguardar, armazenar e divulgar ambas as coleções (biblioteca e pinacoteca) doadas por Henry Lynch. Assim,

[...] zelou pelo precioso legado, de acordo com os recursos e possibilidades técnicas de sua estrutura organizacional, bastante limitados, tendo em vista que as atividades primordiais da entidade não incluíam especialização de natureza museográfica [...]. Em 1987, entretanto, tornou-se evidente que o sistema idealista que mantivéramos desde o início da década de 1960 não seria mais suficiente para proteger tão valioso patrimônio: cinco importantes pinturas da coleção foram furtadas, em nosso próprio edifício-sede. Não obstante tenhamos aplicado energéticos esforços no sentido de procurar localizá-las e recuperá-las, infelizmente até o presente momento fracassamos neste objetivo [...] (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 12).

As cinco obras furtadas foram: uma de Giovanni Battista Castagneto, uma de Edith Pitanga e três de Nicolao Antonio Facchinetti (LEVY et al., 1994). Para evitar outros riscos, a SBCI firmou parceria com o Museu Nacional de Belas Artes, transferindo a “pinacoteca Lynch”, por meio de comodato, para o referido museu, com o intuito de proteger e custodiar a coleção em ambiente favorecido com a estrutura e profissionais especializados⁹⁶ (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 12).

A SBCI se mobilizou com o objetivo de recuperar as cinco telas furtadas. Publicou imagens monocromadas de quatro das cinco obras no livro geral da coleção. As imagens foram reproduzidas alguns anos depois com o objetivo de localizar os itens. A informação sobre o furto foi divulgada na própria publicação (LEVY et al., 1994). Contudo, essas obras não foram recuperadas e nem ao menos localizadas até os dias atuais.

Com a intenção de evitar a dispersão ou quaisquer outros prejuízos quanto à preservação da *Coleção Cultura Inglesa* (pinacoteca Lynch), em 1993 foi formalizada a “institucionalização da Coleção Cultura Inglesa, dotando-a de recursos técnicos de organização, conservação e estudo pautados pelos mais severos padrões de excelência” (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 13). Para esse trabalho a SBCI contratou a Pinakothek Cultural⁹⁷, instituição localizada no Rio de Janeiro⁹⁸, sob gerência do curador e colecionador

⁹⁶ Sobre o período do comodato com o MNBA informado por Carmem Lucas – então Superintendente-Geral da SBCI no período –, não encontramos maiores informações e referências.

⁹⁷ Pinakothek Cultural é uma organização especializada em concepção e montagem de exposições e produção de livros referentes à história da arte no Brasil. Iniciou suas atividades em 1980 e em julho de 1994 abriu sua atual sede, com infraestrutura especializada, localizado na Rua São Clemente, n° 300, em Botafogo, Rio de Janeiro. Suas atividades englobam, além das exposições e editoração de livros e catálogos de arte, catalogação, preservação e segurança de obras de arte. PINAKOTEKE CULTURAL. Cf. <<http://www.pinakothek.com.br/new/>>.

⁹⁸ A Pinakothek possui três sedes: Pinakothek São Paulo, Morumbi, São Paulo; Pinakothek Multiarte, Aldeota, Fortaleza e Pinakothek Cultura, Botafogo, Rio de Janeiro. PINAKOTEKE CULTURAL. Cf. <<http://www.pinakothek.com.br/new/>>.

Max Perlingeiro⁹⁹. O objetivo era realizar a catalogação, digitalização e preservação das obras.

Após o período de catalogação das obras, a Pinakothek Cultural estruturou a Reserva Técnica – de acordo com normas estabelecidas – na própria sede da SBCI, em Copacabana, para armazenar as pinturas e estampas da coleção. Nesse período, o conjunto de livros (*Coleção Sir Henry Lynch*) continuava salvaguardado na biblioteca da instituição.

Os trabalhos técnicos foram realizados pouco tempo antes do aniversário de 60 anos da SBCI. Com a proximidade da data, cogitava-se a ideia de uma exposição que integrasse as comemorações. Em 1994 foi realizada a exposição temporária ligada a outras atividades, como: o ciclo anual de conferências e o lançamento do prêmio Cultura Inglesa de Teatro, em parceria com o British Council, para realizar a apresentação da peça *Measure for Measure*, de Shakespeare (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 305).

Vale ressaltar que as obras dos conjuntos *Coleção Sir Henry Lynch* e *Cultura Inglesa*, nesse período, passaram por tratamentos de conservação e restauro (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, p. 175). Para as telas foram adotados novos materiais e tecnologias, as intervenções inadequadas foram eliminadas e especial atenção foi dada às molduras (APRESENTAÇÃO, 1994, p. 14).

A exposição temporária foi intitulada *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*, exposta entre 22 de julho e 14 de agosto de 1994, aberta à visitação pública todos os dias (exceto nas terças-feiras) na Pinakothek Cultural, das 10h às 20h. Dividida em dois seguimentos, *Iconografia* e *Paisagem*¹⁰⁰, ficou exposta em períodos distintos – respectivamente, 22 de julho a 14 de agosto e 17 de agosto a 11 de setembro. Recebeu um público de quase 12 mil pessoas (CATÁLOGO, 1994; SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 305).

⁹⁹ Max Perlingeiro é também editor e empresário do setor cultural.

¹⁰⁰ Os dois seguimentos da exposição foram fundamentados para as “divisões básicas” da coleção, categorizadas uma parte como *Iconografia* e a outra como *Paisagem* (LEVY et al., 1994, p. 13).



Figura 29. Prédio sede da Pinakothek Cultural no período da exposição temporária *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultural Inglesa*.
Fonte: Acervo da Pinakothek Cultural

O primeiro seguimento, *Iconografia*, expôs as obras de nove artistas¹⁰¹, totalizando quarenta e nove trabalhos. As produções artísticas retratam cenas urbanas, elementos topográficos, fauna, flora, costumes e outras representações da natureza, da sociedade e dos hábitos das gentes brasileiras. Dentro desse primeiro módulo expositivo, algumas das obras apresentavam paisagens, mas com principal interesse estético no registro iconográfico. Das obras expostas, as trinta e cinco litografias aquareladas de Johann Moritz Rugendas ganharam destaque na exposição, no material produzido e na mídia impressa (ONETO, 1994, p. 56; LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 13).

¹⁰¹ Ambroise-Louis Garneray, Johann Jacob Steinmann, Johann Moritz Rugendas, Iluchar Desmons, Eugène Cicéri, Philippe Benoist, Joseph Alfred Martinet, George Lothian Hall e Victor Frond (LEVY et al. 1994).



Figura 30. Obras de Johann Moritz Rugendas, no segmento *Iconografia* da exposição temporária *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*.
Fonte: Acervo da Pinakothek Cultural

Paisagem foi o título do segundo e último segmento da exposição temporária. Esse grupo contemplou o maior número de artistas, dezenove no total¹⁰² – representados em quarenta trabalhos –, que após a Independência aportaram no Brasil e produziram, em maioria, pinturas ao ar livre, sobre os cavaletes. Paisagens do litoral carioca, de Teresópolis e da Serra dos Órgãos ganharam visibilidade, principalmente pelas pinturas de Nicolao Facchinetti. Na exposição, uma das obras não se enquadrava na divisão iconografia e paisagem. Trata-se da *Lindóia* de José Maria de Medeiros, que recebeu o tratamento paisagístico, mas sua composição narra uma ficção literária (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 13-14).

¹⁰² Frans Post, William Gore Ouseley, Nicolao Facchinetti, Joaquim Insley Pacheco, Gustave James, Joaquim José da França Junior, João Zeferino da Costa, José Maria de Medeiros, Giovanni Battista Castagneto, Antonio Firmino Monteiro, Francisco Aurélio de Figueiredo, João Batista da Costa, Belmiro de Almeida, Henrique Bernadelli, Antonio Parreiras, Luis Christophe, Alberto Delpino, Francisco Puig Domenech Colom e Carlos Balliester (LEVY et al. 1994).



Figura 31. Obra de José Maria de Medeiros ladeada por obras de Nicolao Facchinetti e Antonio Firmino Monteiro, no segmento *Paisagem* da exposição temporária *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*.
Fonte: Acervo da Pinakothke Cultural

A exposição foi planejada e concebida com o intuito de se tornar um grande evento na cidade carioca e conquistar um número elevado de visitantes, atraindo os mais diversos públicos. Teve como principal objetivo:

“[...] proporcionar ao público a oportunidade de conhecer a Coleção Cultura Inglesa e, através dela, alguns significativos momentos da evolução histórica das artes plásticas no Brasil. Sua organização está voltada para acolher o público com o máximo de conforto ambiental, oferecendo amplo conjunto de informação mediante a adoção de processos eficientes e linguagem acessível: os visitantes serão interlocutores privilegiados de diálogos com a paisagem, as imagens e a arte brasileira do passado (APRESENTAÇÃO, 1994, p. 14).

Criaram-se atividades para alcançar o sucesso desejado. Os alunos da SBCI foram treinados para, voluntariamente, atuar como monitores da exposição. Nessa ocasião ofereceram-se visitas especiais para adultos e crianças, ressaltando aspectos artísticos e históricos a partir do interesse de cada público¹⁰³.

O público pôde contar também com uma variedade de materiais impressos, distribuídos gratuitamente, folheto, roteiro e catálogo, e por venda, como os cartazes (cinco

¹⁰³ As visitas guiadas para grupos aconteciam em horários específicos: para crianças, durante as manhãs de segunda-feira, quinta-feira e sexta-feira, às 10 e às 11 horas e às tardes de quarta-feira às 11 horas; para adultos, às tardes de segunda-feira, quinta-feira e sexta-feira, às 15 e às 16 horas, e às quartas-feiras, às 11; e para professores, dias de quinta-feira às 18 horas (APRESENTAÇÃO, 1994, p. 18).

tipos diferentes), cartões-postais (com reprodução de seis diferentes obras da coleção) e o livro *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa* (ROTEIRO, 1994).



Figura 32. Posto de venda de publicações da exposição temporária *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*.

Fonte: Acervo da Pinakothek Cultural

Integrando a exposição duas palestras aconteceram no ciclo anual de conferências da SBCI: uma ao final da primeira parte da exposição, *Iconografia*, com título “Aspectos da Pintura Brasileira no Século XIX”, proferida por Carlos Roberto Maciel Levy e Valério Teixeira, e outra para dar início ao segundo segmento, *Paisagem*, sobre a relação múltipla entre arte e natureza, com o título de “Representações da Natureza no Brasil”, com o antropólogo Roberto da Matta (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESIA, 1999, p. 305; APRESENTAÇÃO, 1994, p. 18).

Atividades complementares foram acrescentadas à exposição. Aos sábados (30 de julho a 10 de setembro de 1994), foram realizados concertos musicais ao ar livre e com acesso gratuito para o público. Na área externa da Pinakothek Cultural foi instalada uma *Casa de Chá* inglesa, supervisionada pela especialista e historiadora de chá da Inglaterra, Jane Pettigrew¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Jane Pettigrew, página oficial, Cf. <<http://www.janepettigrew.com>>.

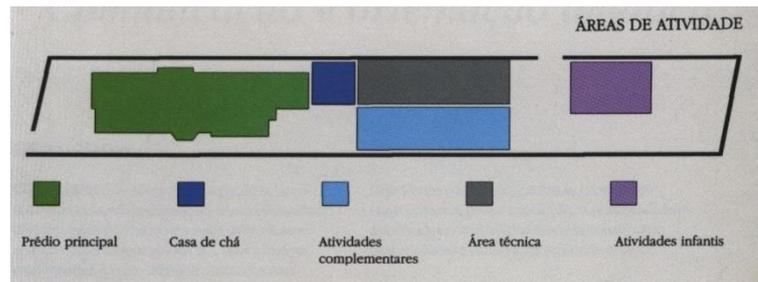


Figura 33. Áreas das atividades da exposição *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*.
Fonte: APRESENTAÇÃO, 1994, p. 17

Na montagem da mostra também foram produzidos dois filmes, em videoteipe, posteriormente distribuídos com finalidades educativas para instituições de ensino. O primeiro trabalho, que utilizou litografias pertencentes à coleção, foi *Viagem Pitoresca através do Brasil: trechos da reportagem literária e artística de um viajante alemão visitando o país na época da Independência*, com conteúdo elaborado a partir das imagens e textos produzidos por Johann Moritz Rugendas quando de sua visita ao Brasil, em 1835. O segundo vídeo, *Coleção Cultura Inglesa: Criando uma exposição sobre arte brasileira*, apresenta a concepção e montagem da mostra, expondo as etapas técnicas e os profissionais envolvidos (APRESENTAÇÃO, 1994, p. 18).



Figura 34. Sala de Vídeo.
Fonte: Acervo da Pinakothke Cultural

De todas as produções, a maior, além da própria exposição, foi sem dúvida a editoração de um livro. Elaborou-se a publicação de arte, com edição bilíngue (português e inglês) da pinacoteca Lynch, intitulada *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*, com textos de caráter histórico e analítico, por profissionais especializados sobre as obras e artistas presentes na coleção: *experts* e historiadores da arte. O livro foi editado pela Pinakotheke Cultural¹⁰⁵ (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESIA, p. 305; LEVY et al., 1994).

As primeiras páginas do livro são dedicadas ao patrono da coleção, com foto do colecionador (Figura 6) e texto introdutório da então superintendente-geral, Carmen Lucas. Ela apresenta a coleção por meio de sua trajetória: do “interesse intelectual e generosidade” de Henry Lynch; aspectos de sua vida e colecionismo; doação à Cultura Inglesa; e aspectos da exposição (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 11-15).

O estatuto de livro foi exigido para a publicação (ONETO, 1994, p. 56), tal foi o empenho investido sobre essa produção de arte a ponto de não admitirem chamá-lo meramente de catálogo. Notáveis profissionais¹⁰⁶ foram chamados para analisar e escrever sobre cada artista, com especial enfoque para os trabalhos da *Coleção Cultura Inglesa*. Impresso em grande formato, com imagens coloridas e monocromadas, encadernação dura e capa revestida em tecido¹⁰⁷, o que indica uma publicação de luxo. O trabalho apresenta imagens de 90 obras¹⁰⁸ e lista completa com informações técnicas e das procedências. Foi publicado em comemoração aos 60 anos da SCBI e durante a exposição homônima *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*.

Cogitou-se a itinerância dessa exposição, possivelmente pelo sucesso, para os outros estados nos quais a SBCI contava com filiais, o que não ocorreu por questões orçamentárias. Nesse período, a Cultura Inglesa perdeu o aporte filantrópico que permitia a isenção de alguns impostos. Ocorreu contenção de despesas e, assim, a instituição dinamizou seu funcionamento.

Mesmo sem itinerância, a exposição sem sombra de dúvida mobilizou os agentes envolvidos e se tornou notável evento cultural em comemoração aos 60 anos de existência da SBCI. Como vimos, a exposição e o livro contaram com profissionais de destaque no cenário

¹⁰⁵ Página Oficial. Cf. <<http://www.pinakotheke.com.br/new/pinakotheke-rio-de-janeiro.php>>.

¹⁰⁶ São autores do livro *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*: Carlos Roberto Maciel Levy; Cláudio Valério Teixeira; Donato Mello Júnior; Elmer Correa Barbosa; José Roberto Teixeira Leite; Gilberto Ferrez; João Carlos Cavalcanti; e Maria Elizabete Santos Peixoto.

¹⁰⁷ O livro foi impresso no formato 270 x 210 mm, contendo 90 imagens das obras em policromia e 26 monocromadas, com 256 páginas, tendo a encadernação em capa dura com revestimento de tecido e a sobrecapa plastificada (APRESENTAÇÃO, 1999, p. 13).

¹⁰⁸ Foram apresentadas imagens de quatro das obras furtadas em 1987 (LUCAS In LEVY et al., 1994, p. 14).

carioca e da história da arte brasileira para suas realizações. A exaltação do valor da mostra, além do aporte midiático, contribuiu para deixar marcas nas instituições ali representadas¹⁰⁹.

A Cultura Inglesa festejou seu aniversário com essas importantes atividades culturais validando, assim e cada vez mais, o seu nome, suas ações e atividades. A Pinakothek Cultural inaugurou sua nova sede, localizada na Rua São Clemente, nº 300, Botafogo¹¹⁰, com uma exposição, além da editoração do livro de arte, que é uma de suas especialidades. E Henry Lynch foi lembrado através de sua coleção e vinculação com a SBCI, inclusive nos meios de comunicação ativados por conta da exposição: catálogo, livro, folheto, jornais. Como era desejo do colecionador, seu nome parece então se perpetuar.

Com o fim da exposição *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa* as obras retornam para a sede da SBCI na Rua Raul Pompéia. Em 1995 foi inaugurada a Reserva Técnica para armazenamento das estampas e pinturas. Tal solenidade foi presidida pelo ministro da Educação e Trabalho da Grã-Bretanha (SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA, 1999, p. 307).

Na SBCI as coleções adquiriram novos significados, sem necessariamente subtrair os já atribuídos, com as atividades expositivas, publicações e consultas. A memória de Henry Lynch fora preservada e adicionada à da Sociedade. Suas trajetórias estariam marcadas com esses novos significados concebidos que parecem-nos confirmar esse sucesso em posse da SBCI.

3.3 OUTRA ESFERA: A SEGMENTAÇÃO DAS COLEÇÕES

Como uma trajetória não é composta por fatos isolados e lineares, mas, sim por circunstâncias que se interligam e norteiam os acontecimentos, que, à primeira vista, podem nos parecer separados, através de pistas conjecturamos possíveis motivações e causas dos acontecimentos que estavam por vir. Referimo-nos, assim, ao revés ocorrido no final da tão movimentada década de 1980, em que as telas foram furtadas.

O infortúnio do furto de cinco obras aguçou a visão de cuidado e precaução da nova guardiã. O legado (pinturas e estampas) deixado por Henry Lynch entre o final da década de 1980 e extensão da década de 1990, passou por tratamento museológico. Em pauta, a preservação e disseminação dessa coleção.

¹⁰⁹ Não apenas os agentes desfrutam dos bons frutos desse aniversário, as coleções usufruem, nesses anos e nos que se seguiram, de tratamentos mais técnicos e especializados, além de acrescentarem às suas trajetórias as exposições e publicações.

¹¹⁰ Por coincidência a Pinakothek Cultural fica localizada relativamente próxima ao *Palacete Lynch*.

A conjuntura das coleções na Sociedade começa a modificar em 1998, quando o escritório central da Cultura Inglesa é transferido do endereço em Copacabana para a Rua São Clemente, n° 258, 3° e 4° andares, em Botafogo. A estrutura da nova sede era distinta da antiga, nos relata Afonso Costa¹¹¹. A SBCI viu-se diante da necessidade de organizar nova Reserva Técnica para abrigar as obras, além de arcar com os custos de segurança, preservação, seguro e armazenagem. O acesso para as obras, na reserva, era autorizado pelo museólogo responsável. As obras se encontravam disponíveis para a pesquisa ou para concessões de empréstimo para exposições temporárias. A coleção, assim, ficou sob controle e cuidados técnicos especializados¹¹².

Os processos técnicos e manutenção da armazenagem e preservação dessas obras demandavam gastos e tornavam-se cada vez mais onerosos para a Cultura Inglesa, que passava por um momento de reestruturação, investindo em novas filiais e na informatização de suas ações.

A partir dessa nova sede, na Rua São Clemente, as coleções foram separadas definitivamente. Não contamos com evidências documentais que nos forneçam dados concretos sobre a venda das coleções, contudo Afonso Costa nos informa sobre os elevados custos para a preservação e salvaguarda da *Coleção Cultura Inglesa*, o que possivelmente motivou a venda desse conjunto e da *Coleção Sir Henry Lynch*.

A conhecida Rua São Clemente parece ter sido um destino comum em momentos distintos da trajetória das coleções e seus guardiões, desde Henry Lynch no *Palacete Lynch* n° 388. No mesmo logradouro estavam a Pinakothek Cultural n° 300, que expôs a *Coleção Cultura Inglesa* e a nova sede da SBCI, n° 258. Ali, onde estiveram interligadas também foram repartidas, seguindo destinos diferentes: a *Coleção Cultura Inglesa*, vendida em 2000, e a *Coleção Sir Henry Lynch*, cedida em consignado para a Livraria Carioca Rio Antigo (antiga Livraria Cosmos), para venda, alguns anos depois, entre 2001 e 2009¹¹³.

Catálogos de leilões da Livraria Rio Antigo anunciavam exemplares individuais ou em volumes completos da *Coleção Sir Henry Lynch* disponíveis para compra, evidenciando a presença do *ex libris* de Henry Lynch nas obras (XVI LEILÃO, 2009; XIX LEILÃO, 2010).

Quanto ao conjunto de pinturas e estampas, a Cultura Inglesa decidiu, num primeiro momento, vender as duas pinturas a óleo de Frans Post. Mas desistiram e preferiram manter a coleção coesa conforme desejo expresso por Henry Lynch, que, entendemos, era o de

¹¹¹ Marchand e colecionador de obras de arte.

¹¹² Sobre a permanência das coleções, em especial a *Coleção Cultura Inglesa*, na sede da SBCI da Rua São Clemente, n° 258, Rio de Janeiro, não encontramos até o presente fontes com maiores informações.

¹¹³ Não encontramos fontes com a data exata da consignação da *Coleção Sir Henry Lynch* para a Livraria Rio Antigo.

perpetuar a sua memória. No entanto, foram feitos contatos para uma possível venda. Afonso Costa avaliou a coleção e foi autorizado a representar a Sociedade no processo da venda. Nesse período Sérgio Gomes de Vasconcellos era o diretor-presidente e Henrique da Silva Saraiva diretor-superintendente-geral da Sociedade.

Afonso Costa, *marchand* e colecionador, conhecia compradores em potencial: Paulo Geyer no Rio de Janeiro ou Ricardo Brennand em Pernambuco. Nesse momento entrou em contato com o antiquário Mario Fonseca, que, por sua vez, já conhecia o colecionador Ricardo Brennand, para quem vendera algumas obras e auxiliara nas aquisições de outras, inclusive obra de *Frans Post*, que não da coleção em questão (LAGO, 2010).

Ricardo Brennand se interessou pela *Coleção Cultura Inglesa*, com as 95 obras pertencentes à SBCI, muito estimulado pelos dois Frans Post que integravam esse conjunto. Em novembro de 2000, o colecionador adquire da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa toda a coleção de pinturas e estampas de Henry Lynch (DANTAS In LEITE, 2015, p. 5).

A compra da coleção por Ricardo Brennand demarca o fim de uma importante passagem das coleções doadas por Henry Lynch que permaneciam na SBCI. Àquela altura, as coleções (pinacoteca e biblioteca) já haviam adquirido relevância pelo valor artístico, literário e histórico, além de terem passado por processos técnicos de catalogação e preservação. Ambas as coleções participaram de exposições e publicações rememorando Henry Lynch e, ao mesmo tempo, a imagem da Cultura Inglesa, conquistando assim ainda mais projeção social e cultural e aderindo novos significados, marcando irrefutavelmente suas trajetórias. Caso dos exemplares de livros da *Coleção Sir Henry Lynch*, além do *ex libris* deste carioca britânico, ganhando o carimbo da SBCI.

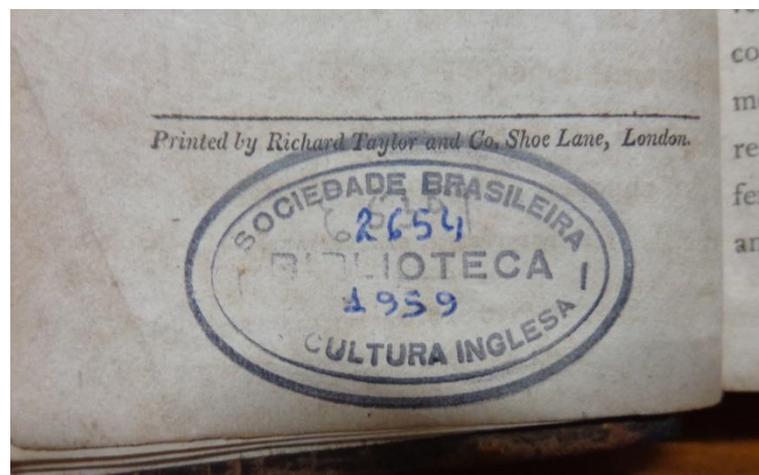


Figura 35. Carimbo da Biblioteca da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, contendo o número de registro e ano de entrada.

Fonte: Livraria Rio Antigo, Rio de Janeiro

As pinturas e estampas de Henry Lynch na SBCI ganharam outra denominação e seriam referenciadas, a partir de então, como *Cultura Inglesa*, levando consigo o nome e a memória da instituição. A imagem da Sociedade torna-se mais um legado a perpetuar. A *Coleção* passou por novas divisões e associações, outras mudanças viriam com a compra e transferência da coleção para o universo colecionista de Ricardo Brennand, no Recife.

3.4 DA CULTURA INGLESA AO INSTITUTO RICARDO BRENNAND: CONHECENDO O NOVO GUARDIÃO

A “troca de presentes” envolvendo Henry Lynch (doador) e a SBCI (presenteada) foi desfeita. O presente (coleção), segmentado em consignação e venda. O consignado da *Coleção Sir Henry Lynch* implicou em sua fragmentação, ao dispersar-se entre compradores variados. A *Coleção Cultura Inglesa*, por sua vez, continuou reunida ao ser adquirida por Ricardo Coimbra de Almeida Brennand.

A partir desse tópico nos referimos estritamente ao conjunto da pinacoteca, composto por 95 obras, entre pinturas e estampas, que passaram para as mãos de Ricardo Brennand, colecionador que criou o Instituto RB.

Ricardo Brennand, nascido na cidade do Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, em 27 de maio de 1927, logo cedo – aos quatro anos – mudou-se com a família para a cidade do Recife, bairro da Várzea. Seus caminhos foram fortemente influenciados por seu pai, Antônio Luiz de Almeida, e seu tio, homônimo, Ricardo Brennand, ajudando-o a desenvolver as aptidões e gostos que o conduziriam na vida profissional e colecionista¹¹⁴ (PAIVA, 2017, p. 154; FINER, 2008, p. 9).

Segundo relata o próprio colecionador Ricardo Brennand, desde cedo começou a recolher objetos, estimulado pelo presente de um canivete¹¹⁵, dado pelo seu pai, por volta de 1939, quando tinha 12 anos. Com esse inusitado item viu-se estimulado a adquirir outros objetos iniciando, paulatinamente, o seu colecionismo.

A princípio dedicou-se a colecionar armas brancas, adquiridas durante suas viagens de trabalho à Europa. Com o passar dos anos seu gosto foi abrangendo armaria em geral (GLAUCE; 2013; BRENNAND In FINER, 2008).

A coleção de Ricardo Brennand foi expandida na medida em que adquiria outras obras, tomando maiores proporções e integrando, continuamente, itens como facas, canivetes, adagas, até o ponto em que o conjunto não mais cabia no seu universo doméstico. Foi preciso

¹¹⁴ Sobre o colecionismo de Ricardo Brennand Cf. COSTA, 2010; PAIVA, 2017.

¹¹⁵ Era costume dos membros da família portar canivetes.

criar um novo espaço para abrigá-la. O colecionador desejava que o local de guarda dialogasse com a coleção que associava ao “medieval”. Veio a ideia de um castelo semelhante àqueles que conheceu em suas viagens à Europa (RIQUE, 2002; PAIVA, 2017, p. 156).

O arquiteto responsável por realizar o projeto do castelo foi o pernambucano Augusto Reynaldo Alves Filho, que baseado em conhecimento acumulado pelas viagens à Europa e a partir de livros, a convite do próprio Ricardo Brennand, concebeu o Castelo São João para abrigar a coleção particular do colecionador (RIQUE, 2002).



Figura 36. Castelo de Armas São João.

Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

A edificação foi finalizada nos primeiros anos da década de 2000. Inspirada em construções europeias no estilo *Gótico-Tudor*, sua forma remete a um castelo. Recebeu o nome de Castelo São João, posteriormente conhecido como Museu de Armas, localizado nas terras do antigo engenho São João¹¹⁶, no bairro da Várzea, cidade do Recife.

Em 2000, o empresário-colecionador Ricardo Brennand inicia a construção de outro prédio, nas mesmas terras do Engenho São João. Dessa vez, para abrigar a exposição internacional *Albert Eckhout volta ao Brasil – 1644-2002*, que havia alguns anos estava na pauta de negociações para sua itinerância no Brasil. O local, intitulado Pinacoteca, deu início à criação de não apenas um novo prédio, mas à fundação, em 13 de agosto de 2001, de uma instituição museal particular, sem fins lucrativos, o Instituto Ricardo Brennand¹¹⁷. Outras edificações passaram a compor o conjunto arquitetônico do museu, comentado mais adiante.

¹¹⁶ O Engenho São João pertenceu a um dos líderes da Insurreição Pernambucana, João Fernandes Vieira (1613-1681), durante o período da presença holandesa no nordeste brasileiro, no século XVII.

¹¹⁷ O nome do Instituto Ricardo Brennand é uma homenagem ao tio homônimo de Ricardo Brennand.

A Pinacoteca¹¹⁸ e o próprio Instituto RB abriram as portas para o público em setembro de 2002, com a mencionada exposição internacional *Albert Eckhout volta ao Brasil – 1644-2002*. A mostra apresentou as obras desse artista holandês – que veio junto à comitiva do Conde Mauricio de Nassau-Siegen (1604-1679) com o objetivo de registrar a fauna, a flora e as etnias brasileiras –, pertencentes à coleção do Museu Nacional de Copenhagen (Dinamarca). Ficou em cartaz de setembro a novembro de 2002.



Figura 37. Pinacoteca, 2006.

Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Em paralelo à estruturação da Pinacoteca¹¹⁹, Ricardo Brennand doa parcela significativa de sua coleção privada para a criação e fundação do Instituto RB, que passou a guardião oficial dessas obras. Retomaremos este assunto adiante. Por ora, é importante informar que o colecionador não parou de realizar doações. Suas aquisições posteriores, em maioria, foram destinadas aos espaços expositivos do Instituto Ricardo Brennand.

Com a finalização da exposição de *Albert Eckhout*, a Pinacoteca recebe outra importante exposição, de longa duração, com o acervo próprio do Instituto. Em 09 de abril de 2003 foi inaugurada *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*¹²⁰, coleção esta que se tornaria referência das atividades do museu e por anos o principal foco do colecionismo de Ricardo Brennand. Essa coleção gerou o primeiro catálogo

¹¹⁸ Assim como o Castelo São João, os demais edifícios, construídos posteriormente, foram inspirados no estilo *Gótico-Tudor* e também projetados pelo mencionado arquiteto Augusto Reynaldo.

¹¹⁹ A concepção da Pinacoteca atende às principais normas museológicas de iluminação e controle climático (temperatura e umidade).

¹²⁰ A exposição aborda a presença holandesa no Brasil durante o século XVII, e os trabalhos do artista Frans Post, pintor holandês que esteve no Brasil junto à Comitiva de Maurício de Nassau-Siegen para retratar a paisagem brasileira, com enfoque em Pernambuco. Estão expostas pinturas, como também estampas, livros, moedas, mapas, canecas, entre outros itens (LAGO, 2010).

institucional com o mesmo nome da exposição (LAGO, 2003). A edificação do Instituto passou a abrigar, nos anos seguintes, outras exposições de longa duração, apresentando peças do acervo: *Paisagens Brasileiras do século XIX*¹²¹; *Coleção Janete Costa e Acácio Gil Borsoi*¹²² e *Julgamento de Fouquet*¹²³.

O Castelo São João foi integrado à instituição entre 2003 e 2004. Este prédio abriga a importante coleção de Armaria – que abarca exemplares de canivetes, adagas, armas de fogo, espadas, armaduras, elmos entre outros itens –, a coleção de pinturas orientalistas do século XIX, além de outras pinturas, mobiliário e esculturas.

Ao complexo arquitetônico da instituição integra-se a Biblioteca José Antônio Golsalves de Mello, considerada entidade de referência com relação ao período da presença holandesa no Brasil, no século XII. O acervo da biblioteca contém mais de 60 mil itens entre livros, folhetos, periódicos, cartões postais, documentos musicográficos, mapas, entre outros.



Figura 38. Biblioteca.

Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

O Instituto RB é formado, hoje, também pela Galeria, que foi inaugurada em 2011 com o objetivo de abrigar exposições temporárias e eventos¹²⁴. Na Galeria se encontra a mostra da

¹²¹ Essa coleção apresenta a produção de artistas nacionais e internacionais que pintaram sobre o Brasil no século XIX.

¹²² A exposição traz uma parcela do colecionismo do casal de arquitetos, a pernambucana Janete Costa e o carioca Acácio Gil Borsoi. Estão na coleção vidros Lalique e Charles Schneider, de boticário e mobiliário.

¹²³ A sala é composta por esculturas de cera que, em maioria, foram produzidas pelo artista plástico francês Daniel Druet. As obras representam a França durante o século XVII, na ocasião do julgamento do superintendente das Finanças do reino de Luís XIV, Nicolas Fouquet.

¹²⁴ Exposições temporárias sediadas na Galeria até o presente momento (2017): *A beleza na escultura de Michelangelo* (06 de julho a 04 de setembro de 2011), *La vem os Violados!* (18 de setembro a 02 de outubro de 2011), *Dores da Colômbia – Botero* (09 de agosto a 09 de setembro de 2012), *Odorico Tavares: sonhos e desejos de um colecionador* (21 de dezembro de 2012 a 03 março de 2013), *Velhas Imagens do Recife* (19 de março a 11 de abril de 2013), *Pernambucanas* (13 de agosto a 12 de setembro de 2013), *Guararapes, sob o imaginário da fé* (16 de abril a 18 de maio de 2014), *Brecheret: mulheres de corpo e alma* (17 de junho a 19 de julho de 2015).

coleção *Pernambucanas*¹²⁵. O espaço abriga também outras obras, como a escultura de Auguste Rodin, *O Pensador*.



Figura 39. Galeria.

Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

O complexo se completa com a Capela Nossa Senhora das Graças – para a realização de atividades litúrgicas, como missas e batizados – e com o prédio do Restaurante Castelus.



Figura 40. Capela Nossa Senhora das Graças.

Fonte: Leonardo Dantas Silva, 2015, Recife-PE

A diversificação é um elemento que pode traduzir o acervo do Instituto RB, resultado do abrangente colecionismo de Ricardo Brennand. Essa heterogeneidade, que às vezes pode aparentar ausência de coerência, possui lógica e sentido aos olhos do colecionador, que se

¹²⁵ Coleção composta por produções sobre Pernambuco ou de artistas pernambucanos como Aloisio Magalhães (1927-1982), Reynaldo Fonseca (1925 -), José Cláudio (1932 -), Francisco Brennand (1927 -) e Lula Cardoso Ayres (1910-1987).

envolve no processo, desde a seleção dos objetos à definição de sua disposição nos espaços expositivos. Uma variedade de tipologias ganha lugar na Instituição: armaria, pinturas, estampas, mobiliário, objetos decorativos, numismática, esculturas, heráldica, entre outras, abarcando o período que vai do século XV ao XXI, de obras oriundas da Europa, Ásia e das Américas.

As exposições, e mais especificamente a disposição espacial dos objetos, representam os sentidos que o colecionador constrói e expressa, suas intenções e lógica, sem, contudo, anular a participação de outros indivíduos nesse processo, participação que se traduz nas propostas fornecidas por funcionários e colaboradores e nas concepções expográficas de curadores, como é o caso da exposição *Frans Post e o Brasil Holandês*.

As aquisições desses objetos são realizadas pelo colecionador individualmente ou em conjunto. Os conjuntos adquiridos compreendem importantes coleções dentro do acervo: é o caso do fundo arquivístico e bibliográfico do musicólogo Jaime Cavalcanti Diniz; da biblioteca do historiador José Antônio Gonsalves de Mello; da coleção de facas da *Joseph Rodgers & Sons*; de vidro, boticário e mobiliário de Janete Costa e Acácio Gil Borsoi; das esculturas em cera do Julgamento de Fouquet; de arte Docas de Santos; e da *Coleção Cultura Inglesa*, que constitui, neste cenário museal, o maior conjunto de pinturas e estampas adquirido pelo colecionador para a instituição.

Com tudo isso, o *Castelo Brennand*, como popularmente é conhecido o Instituto Ricardo Brennand, com o passar dos anos se tornou uma instituição de referência nacional e internacional, sediando importantes exposições temporárias, além de abrigar um rico e diversificado acervo. A ampliação do acervo é resultado das aquisições realizadas, até os dias de hoje, pelo colecionador Ricardo Brennand, como vimos neste tópico. É o caso da *Coleção Cultura Inglesa*, alvo das próximas linhas desta dissertação.

3.4.1 Do Palacete ao Castelo: entre colecionadores

No Instituto RB, guardião que abriga mutuamente a prática e a filosofia do colecionismo de Ricardo Brennand, é possível perceber elementos que nos interessam citar para que percebamos traços de semelhança entre este colecionador e o primeiro colecionador da *Coleção Cultura Inglesa*, Henry Joseph Lynch.

É possível observar uma valoração particular quanto à ascendência inglesa do colecionador Ricardo Brennand no Instituto RB, bem como o próprio ambiente museal nos remete a elementos do continente europeu e à sua influência na formação brasileira.

Ao adentrar os portões do Instituto RB, localizado nas terras do antigo Engenho São João, no bairro da Várzea, o próprio ambiente nos transporta a outros lugares: por sua vegetação e paisagismo; pelas construções que remetem aos castelos europeus, em especial aos ingleses; aos objetos do acervo que são vestígios principalmente de tempos passados da Europa e do Brasil.

À primeira vista notamos alguns elementos que intervêm na percepção de uma instituição colecionista com influência familiar e o elo anglo-brasileiro dessa relação. Aspectos da vida familiar e pessoal de Ricardo Brennand, além do próprio colecionismo, podem ser revelados através dos objetos e da instituição por ele criada. Inicialmente, pelo nome do museu, que homenageia seu tio homônimo Ricardo Brennand e que, ao mesmo tempo, remete ao seu próprio nome. Há a presença icônica de membros da família que o influenciaram enquanto empresário e colecionador. Ao adentrar no salão principal da Pinacoteca, somos recepcionados por dois bustos: o do próprio colecionador e o de seu tio. Na sala dos Cavaleiros, no Castelo São João, estão expostas uma fotografia de seu filho Antônio Luiz de Almeida Brennand Neto, falecido em 1998, e uma pintura de autoria de Renato Meziat, retratando seu pai Antônio Brennand e seu tio Ricardo Brennand – pai do artista plástico pernambucano Francisco Brennand.



Figura 41. Representação de Ricardo Brennand e Antônio Brennand, 1999, Renato Meziat.
Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Na entrada do Instituto RB são hasteadas três bandeiras: a do Brasil, a de Pernambuco e a do brasão Brennand. Nicole Costa (2010, p. 90) nos informa que o brasão foi concebido a pedido do próprio Ricardo Brennand “por um heráldico da Inglaterra”. Foi realizada pesquisa

genealógica, que traçou a origem do sobrenome Brennand. Com o resultado dessa pesquisa, cria-se o “brasão dos Brennand pernambucanos”, afirma a autora.



Figura 42. Brasão Brennand, Vitral da Galeria.

Fonte: Sérgio Schneider, Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Interessante lembrar, a título associativo, que o também empresário e colecionador brasileiro Henry Lynch, em busca da recuperação da origem de seu sobrenome, solicita ao *College of Arms* (provavelmente mesma instituição acionada por Ricardo Brennand) uma pesquisa sobre a sua genealogia, de que decorre a criação de seu brasão. Em ambos os casos, essas ações nos parecem uma forma de consolidar e legitimar seus lugares sociais, além de ajudar na construção simbólica de suas identidades (imagens).

O *Dicionário das Famílias Brasileiras* situa geograficamente a origem da família Brennand na Inglaterra (BARATA; BUENO, [19--], p. 538). Este mesmo *Dicionário* nos informa sobre procedência semelhante quanto à família Lynch, assim situando ambos os sobrenomes e colecionadores no universo da Grã-Bretanha, o que se desdobra, por sua vez, às suas imagens e práticas colecionistas.

Os dois indivíduos (Ricardo Brennand e Henry Lynch) – situados em tempos e contextos históricos distintos –, se aproximam em traços da construção imagética de colecionadores, pela progênie inglesa e sobretudo pela procedência, que ligam colecionador primeiro e atual na trajetória da *Coleção Cultural Inglesa*. Longe de pretendermos esgotar esse

assunto, nosso intuito é situar os contextos colecionistas e museológicos nos quais a *Coleção* foi inserida. Se outrora se encontrava com o empresário e colecionador Henry Lynch, onde ficava exposta ao olhar de seus convidados e parentes no *Palacete Lynch*, hoje pertence ao empresário e colecionador Ricardo Brennand, onde estão dispostas à observação pública no *Castelo*.

3.4.2 Trajeto da *Coleção Cultural Inglesa* até o *Castelo Brennand*

Pomian, ao definir coleção, afirma que é um conjunto de objetos mantidos “temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas” (POMIAN, 1984, p. 53). E a coleção a qual abordamos se adequa a essa concepção, pois por décadas esteve longe do mercado de arte. Porém, seu estatuto se altera e sua presença, mesmo que curta, no circuito econômico aconteceu de fato. O caminho percorrido pela *Coleção Cultural Inglesa* até a chegada ao Instituto Ricardo Brennand não se deu sem desvios; houve a estadia em outra instituição museológica. Previamente ao percurso da coleção, vale salientar o contexto de sua aquisição.

Como mencionado, inicialmente o colecionador Ricardo Brennand obteve objetos para sua coleção de armaria e, com o decorrer dos anos, outras obras foram adquiridas. Por volta de 1997 o colecionador começou a se interessar por produções do período nassoviano, com especial destaque para o pintor holandês já mencionado, Frans Post. Como obstinado colecionador que é, saiu em busca de obras do artista, movimentando todo um mercado de arte nacional e internacional em torno desse pintor.

Possivelmente, a primeira pintura de Frans Post a ser comprada pelo colecionador foi *Rua de vilarejo*, adquirida de Mário Fonseca em 1998. Uma das últimas aquisições aconteceu em 2006, da coleção de Raul Paletto, São Paulo – trata-se do óleo sobre madeira, *Igreja com pórtico* (LAGO, 2010, p. 48 e 54).

Nesse ínterim, entre a primeira e a última aquisição, comprou o equivalente a 20 trabalhos do pintor, entre eles, em novembro de 2000, duas telas: *Casa de fazenda e engenho (Pernambuco)* e *Aldeia e capela com varanda (Pernambuco)*¹²⁶, ambas de 1660. Citamos os dois óleos não somente pela autoria de Post, como também por sua procedência em comum, pois fazem parte das 95 obras que compõe a *Coleção Cultural Inglesa*, adquirida por Ricardo Brennand.

¹²⁶ Outros títulos foram atribuídos às duas pinturas: Joaquim de Souza-Leão Filho (1948, p. 101) em seu trabalho intitula ambas de *Paisagem*. No catálogo *Frans Post e o Brasil Holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand* (2010), os títulos de *Engenho e Vilarejo em Sirinhaém*.

Vale salientar que na transação da venda a SBCI intitula o conjunto como *Coleção Sir Henry Lynch* e no mesmo documento solicita que o novo proprietário faça menção aos nomes de “SIR HENRY JOSEPH LYNCH e SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA – RIO DE JANEIRO” na exposição das obras (PROTOCOLO..., 2000).

A *Coleção*, ao ser adquirida por Ricardo Brennand, foi transferida em primeiro momento para a Pinacoteca de São Paulo – portanto, do Rio de Janeiro para São Paulo, em 19 de novembro de 2000. Outras aquisições do colecionador chegaram posteriormente à instituição paulista¹²⁷. O conjunto geral das aquisições do colecionador ficou intitulado no museu como *Coleção Ricardo Brennand*. A transferência aconteceu com intenções de um possível contrato de comodato de quatorze meses, decorrendo uma exposição das obras na Pinacoteca em São Paulo¹²⁸, então dirigida por Emanuel Araújo (BRENNAND, 2001d).

No início do segundo semestre de 2001 ocorre o inverso. Ricardo Brennand solicita aprovação à Pinacoteca para o envio das obras para Recife, no intuito de exibí-las no Instituto RB, no primeiro trimestre de 2002, deixando em aberto a possibilidade da exposição na Pinacoteca de São Paulo (BRENNAND, 2001a).

Durante a estadia da *Coleção Ricardo Brennand* na Pinacoteca de São Paulo foram realizados trabalhos técnicos especializados: recepção e acompanhamento da desembalagem das obras; levantamento catalográfico; documentação fotográfica¹²⁹; laudos técnicos e pesquisas (ARAUJO, 2001).

Em 01 de agosto de 2001 o colecionador Ricardo Brennand envia ofício para a remoção das obras, resultando no cancelamento do comodato¹³⁰, devido à mudança do calendário da referida exposição a ocorrer no Instituto RB, atendendo “a solicitação da cidade de Recife que reclama a prioridade em mostrar ao público a coleção”. Para embalagem, seguro e traslado das obras para o “Engenho de São João, Varzea – Recife/PE”, o colecionador indica Max Perligeiro como responsável e tutor da coleção nesse processo (BRENNAND, 2001b).

Em outubro de 2001 começam os processos de transferência das obras da Pinacoteca de São Paulo para o Engenho São João, s/n, Várzea, Recife¹³¹. Todas as obras da *Coleção*

¹²⁷ Após a chegada desse primeiro lote de 95 obras, mais três lotes de obras adquiridas por Ricardo Brennand chegaram à Pinacoteca de São Paulo, sendo o último datado de 12 de abril de 2001. Foram aproximadamente 168 obras (BRENNAND, 2001d).

¹²⁸ A estadia dessas obras na Pinacoteca de São Paulo inaugurou sua reserva técnica II, intitulada *Ricardo Brennand* (BRENNAND, 2001d).

¹²⁹ Trabalho elaborado pelo fotógrafo Nelson Kon – cromos e ampliações em papel fotográfico (ARAUJO, 2001).

¹³⁰ O comodato foi aprovado em Atas do Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 06 de março e 17 de abril de 2001 (BRENNAND, 2001b).

¹³¹ Duas obras são doadas por Ricardo Brennand à Pinacoteca de São Paulo: a escultura *Homem que anda sobre coluna*, de Auguste Rodin, e a pintura *Hino à Bandeira*, 1940, de Eliseu Visconti.

Ricardo Brennand (incluindo a *Coleção Cultura Inglesa*) que estavam sob guarda da Pinacoteca de São Paulo são encaminhadas, por transporte aéreo¹³², para Recife, para o espaço que estava sendo construído para ser o Instituto Ricardo Brennand (BRENNAND, 2001c).

3.5 DO CASTELO PARA A PINACOTECA

A *Coleção Cultura Inglesa* finalmente chega a sua nova moradia, uma instituição museológica concebida por um colecionador privado. O que ela, a coleção, traz consigo? O que ela evoca? Sua presença no novo guardião é nosso foco neste tópico, em que procuramos captar se houve ou não a permanência da memória do colecionador pretérito Henry Joseph Lynch e seu desejo de ter sua imagem perpetuada.

Identificamos documentalmente o conjunto como *Coleção Sir Henry Joseph Lynch – Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa*. Contudo, a denominação *Coleção Cultura Inglesa* será mantida, baseada na documentação que a acompanhou ao Instituto Ricardo Brennand, em que assim se encontra referida. O próprio livro de arte, *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*, ressalta essa titulação. Em listagens e outros registros há menção, no campo “procedência”, a *Sir Henry Joseph Lynch*. Todavia, o estatuto de coleção da Cultura Inglesa se firmou mais fortemente, entre os próprios funcionários do Instituto RB, assunto que abordaremos mais adiante (FORMULÁRIO DE CATALOGAÇÃO, 1994; PROTOCOLO..., 2001).

Nos últimos meses de 2001, chega a Recife, via aérea¹³³, a *Coleção Cultura Inglesa* integrada à *Coleção Ricardo Brennand*. O prédio da Pinacoteca do Instituto RB não estava concluído, muito menos sua Reserva Técnica. Com isso, durante alguns meses as obras (incluindo as 95 pinturas e estampas) ficaram no Terraço (atualmente Sala das Condecorações) do Castelo São João.

Para absorver efetivamente a *Coleção Cultura Inglesa* ao acervo museológico da instituição, foram iniciados os trabalhos de registro técnico com a museóloga Maria Regina Batista e Silva¹³⁴, no ano de 2001 a 2003, gerando o *Inventário e Registro Museológico da Coleção de Arte do Instituto Ricardo Brennand*, com a coleta e gestão da documentação museológica armazenada no setor de Museologia (INSTITUTO..., 2001-2003).

¹³² O traslado de São Paulo a Recife aconteceu em aproximadamente quatro embarques aéreos distintos e o transporte terrestre do aeroporto ao Engenho São João, Várzea, foi feito sob escolta.

¹³³ As obras foram em voos distintos para o Recife. O processo foi supervisionado por Max Perlingeiro.

¹³⁴ Nesses primeiros meses a Pinakothek Cultural, na pessoa de Max Perlingeiro, esteve igualmente envolvida na catalogação dessas obras.

Nesta ocasião, em novembro de 2001, ocorre a doação das obras, por Ricardo Brennand, para a criação do Instituto RB: 1.366 peças foram registradas no Cartório Notarial da cidade do Recife, a partir do trabalho museológico. A coleção doada, bem como as categorias para o inventário foram organizadas por classes segundo a tipologia das peças: armaria; artes decorativas; artes visuais; artes gráficas; cartografia; escultura; fragmento de arquitetura; heráldica; instrumentos musicais; mobiliário; numismática e tapeçaria (INSTITUTO..., 2001-2003).

Entre as pinturas e estampas registradas em cartório, totalizando 293, encontram-se as 95 obras provenientes da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. Contudo, a procedência não foi um dado integrante nos campos do registro das obras, que frisou as informações técnicas/artísticas: título, autoria, data, dimensões e técnicas. E no Inventário Museológico das obras da *Coleção Cultura Inglesa* o campo “Procedência/ex-proprietário” não foi preenchido (INSTITUTO..., 2001-2003).

A procedência das obras foi preservada na documentação museológica do Instituto, que sinaliza a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e Henry Joseph Lynch. Entre os funcionários, a proveniência desse conjunto sempre foi referida pela última guardiã, chamando-o de “Cultura Inglesa”. Isso nos faz perceber, em primeiro momento, que a imagem do colecionador Henry Joseph Lynch foi encoberta pela da SBCI; a informação ficou preservada apenas nos registros.

Após sua permanência no Castelo São João, a *Coleção Cultura Inglesa*, junto com as demais obras do acervo, foi transferida para a Reserva Técnica, localizada no prédio da Pinacoteca. Novo prédio, novas exposições, novas narrativas. Com o traslado para o universo museológico recifense ocorreu outro deslocamento, em um movimento iniciado desde o falecimento de Henry Lynch. Não é o colecionador carioca/britânico que vem para o primeiro plano. A ele se sobrepõem os desejos do colecionador Ricardo Brennand, o artista *Frans Post* e, com isso, a coleção ganha, também, novos significados no *Castelo Brennand*.

3.5.1 *Frans Post e o Brasil Holandês*

Em 9 de abril de 2003 é aberta à visitação pública a nova e primeira exposição institucional, com o próprio acervo, *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto*

*Ricardo Brennand*¹³⁵, sob curadoria de Beatriz Correa do Lago, ocupando mais da metade do salão principal da Pinacoteca.

A exposição foi dividida em um primeiro núcleo, apresentando quatro tapeçarias da manufatura de Gobelins, produzidas a partir dos desenhos de Albert Eckhout. O segundo núcleo apresenta peças referentes à presença holandesa no Brasil, com foco para Pernambuco: a imagem de Maurício de Nassau-Siegen (através de pinturas e gravura), mapas, documentos, moedas, livros, objetos (canecas, taça e talheres) produzidos no século XVII. A terceira parte ou núcleo da mostra, em sala específica, é dedicada ao holandês *Frans Post*. O espaço foi inaugurado com 15 quadros do artista, mas, atualmente, a exposição contém 20 trabalhos que ilustram as diferentes fases de produção do pintor, além das estampas do artista do livro *Rerum per octenium...*, 1647, de Gaspar Barléus (LAGO, 2010).



Figura 43. Sala expositiva *Frans Post*.
Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Das obras de Frans Post expostas na sala, desde o início da exposição, em 2003, as duas telas já mencionadas da *Coleção Cultural Inglesa* estavam integradas, porém, com novos títulos: *Engenho* (Figura 22) e *Vilarejo de Serinhaem* (Figura 44). Ambas constam no catálogo institucional da exposição¹³⁶, em que no tópico “Histórico” se lê a informação sobre as procedências anteriores: “Sir Henry Lynch, Rio de Janeiro, 1935, Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Rio de Janeiro, 1959” (LAGO, 2010, p. 42-45).

¹³⁵ A exposição *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand* tinha, inicialmente, a proposta de ser temporária, mas com o sucesso de visitação a mostra é mantida em cartaz e se torna de longa duração (PAIVA, 2017, p. 210).

¹³⁶ O título do catálogo é homônimo à exposição: *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*.



Figura 44. *Vilarejo de Serinhaem*, 1660, Frans Post.
Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Neste novo cenário museal, as duas telas de Frans Post da *Coleção Cultura Inglesa*, dentro do Instituto RB, passam por nova configuração ao serem inseridas e expostas na *Coleção Frans Post*, que, por sua vez, integra a *Coleção Brasil Holandês*. Cria-se, assim, outra composição estética e plástica e um sentido lógico distinto do anterior, quando no *Palacete Lynch* ou na SBCI. A nova composição divide em fases¹³⁷ a produção artística de Frans Post: *Engenho* é classificado como obra de transição, entre a terceira e quarta fase da produção do artista; e *Vilarejo em Sirinhaem* possui características da terceira fase (LAGO, 2010, p. 42-45). Ambas compõem um cenário documental que se propõe a abordar a presença holandesa no Brasil. Nesse contexto expositivo que privilegia autor e período (nassoviano) interagem e interligam-se a outras obras – que não somente pinturas e estampas – livros, documentos, moedas, entre outros.

Fica evidente que, se anteriormente na Cultura Inglesa ainda havia certa ênfase na memória de Henry Lynch ou ainda nas publicações, ela se dilui ou esmaeceu, dando lugar ao

¹³⁷ No catálogo *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*, a produção de Frans Post é dividida em quatro fases. A primeira, considerada a mais espontânea e original, corresponde aos anos em que esteve no Brasil. Nesse momento, Post buscou representar as vistas dos domínios sob controle de Nassau. Restam, da primeira fase, apenas sete quadros, dos quais o Fort Frederick Hendrik (1640) compõe o acervo do Instituto Ricardo Brennand. O segundo período é delimitado entre 1644 e 1659, quando Post retornou para a Holanda. Nessa fase, mostra-se ainda dedicado à “extrema precisão” para a representação do que observou no Brasil. Conservam-se três quadros da segunda fase no acervo do Instituto RB. Foi durante esse período que o pintor realizou algumas de suas obras mais apreciadas. Predomina, até o fim da segunda fase, a preocupação documental de sua produção. A terceira fase dura cerca de dez anos (ca. 1659 a 1660). É o período mais fértil de sua produção e corresponde à sua maturidade artística. Percebe-se alto domínio técnico. Post vivencia, então, o ápice comercial de seu ofício. A preocupação documental e a espontaneidade das fases anteriores cedem lugar às exigências do mercado e ao perfil dos compradores de seus quadros, mais interessados nos elementos exóticos que na fidedignidade das obras com relação aos locais representados. Foram mais de oitenta obras produzidas nesse período, trinta das quais com datação. A quarta e última fase é considerada a menos inspirada e corresponde ao seu período de decadência. Dos 35 quadros identificados com esse momento, nenhum foi datado. A execução e técnica não são as mesmas das fases anteriores. O acervo do Instituto RB custodia três obras desse período, uma delas a única miniatura conhecida do autor.

artista, como antes assinalado. A “fabricação do imortal”, para usar a expressão de Regina Abreu, deixa de sê-lo no caso de Lynch. Mesmo as obras de Frans Post são absorvidas pelo *Brasil Holandês* e as demais obras em *Paisagens Brasileiras*, hoje denominada *O Oitocentos Brasileiro*; agora os contextos narrativos são outros.

3.5.2 O Oitocentos Brasileiro

As demais obras da *Coleção Cultura Inglesa* ficaram armazenadas na Reserva Técnica junto às demais. Novas obras foram adquiridas pelo colecionador Ricardo Brennand para integrar o acervo do Instituto RB. Desde 2004 o colecionador incorpora ao salão principal da Pinacoteca mais uma mostra, inicialmente de forma temporária, ocasionalmente desmontada para exposições temporárias externas e eventos. Algumas obras da *Coleção Cultura Inglesa* foram incluídas a essa exposição.



Figuras 45 e 46. Exposição *Paisagens Brasileiras*.
Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

As obras expostas ou guardadas, fazem parte da coleção institucional inicialmente intitulada *Paisagens Brasileiras*. Tanto à coleção quanto à exposição foram acrescentadas novas obras.

Com o passar dos anos, a exposição foi se firmando como de longa duração e, assim, sua expografia definida. Inicialmente, a mostra foi intitulada de *Paisagens Brasileira do século XIX*, mas, posteriormente, passou a ser conhecida como *Paisagens Brasileiras*, por trazer obras não somente do século XIX como do século XX.



Figura 47. Exposição *Paisagens Brasileiras*, 2008.
Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Nessa dinâmica que move as exposições do Instituto RB, algumas obras foram removidas e outras inseridas. Aos poucos a exposição foi ganhando as linhas que se manteriam por anos e se voltou para a apresentação de artistas nacionais e viajantes que chegaram ao Brasil a partir da abertura dos Portos, em 1808. Do Neoclássico ao Impressionismo, tornou-se um conjunto composto por pinturas e estampas que representam as paisagens, os aspectos urbanos e a população do país no século XIX e início do XX. Nelas estão registradas importantes cidades brasileiras: Rio de Janeiro, Santos, Recife, Teresópolis, pelas mãos de artistas como Antônio Parreiras, Benedito Calixto, Emill Bauch, Friedrich Hagedorn, Giovanni Castagneto, Jean-Baptiste Debret, Luís Schlappriz, Nicolao Facchinetti, Moritz Rugendas, Telles Junior, dentre outros.

Estão expostas e agrupadas em grande parte pela autoria e/ou pelos lugares (estados e cidades) representados, de forma a permitirem a fruição dos diversos estilos e pontos de vista dos diferentes artistas e paisagens. Os recursos que auxiliam a exposição com maiores informações, além do trabalho educativo, são as etiquetas expositivas, o *folder* e o áudio-guia.

As etiquetas fornecem, nessa exposição, informações acerca dos artistas, títulos das obras, ano, técnicas e materiais. O folder apresenta as características gerais da exposição. E o áudio-guia aspectos da exposição, destacando alguns artistas e suas produções.



Figura 48. Exposição *O Oitocentos Brasileiro*, 2015.
Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

No início do segundo semestre de 2014, depois de um longo tempo, houve a necessidade da desmontagem da exposição para a utilização do espaço com uma nova mostra temporária *Eliseu Visconti: a Modernidade antecipada*, de 28 de agosto a 02 de novembro daquele ano. Nessa ocasião, as obras foram armazenadas na Reserva Técnica, onde se deu a continuidade dos trabalhos de documentação¹³⁸.

Paralelamente, estavam em etapa de conclusão pesquisas e textos para a produção do livro institucional sobre a coleção, organizado por Leonardo Dantas Silva, coordenador do setor de Pesquisa do Instituto RB, e de autoria do crítico de arte José Roberto Teixeira Leite.

Vale salientar que Teixeira Leite já conhecia a coleção quando em posse da SBCI; foi um dos autores do livro *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*, analisou e comentou os artistas George Lothian Hall e Frans Janszoon Post e suas obras. Ao assumir a produção do livro no Instituto RB, se dá a retomada de contato, com novo olhar sobre as obras, integradas a um conjunto maior, em outro contexto colecionista.

Nesse momento, no mês de setembro de 2015, decorrentes da comemoração do 13º aniversário do Instituto RB, grandes mudanças ocorrem na coleção: o espaço expositivo é remontado acrescentando obras da *Coleção Cultura Inglesa* nunca expostas anteriormente no

¹³⁸ Os trabalhos de gestão e conservação do acervo museológico do Instituto RB são de responsabilidade dos setores de Museologia, Conservação e Restauro.

Instituto RB. Recebe então novo título. Com esse novo trabalho, o colecionador Ricardo Brennand e o Instituto RB lançam uma produção do conjunto da instituição. O livro e a exposição ficam intitulados *O Oitocentos Brasileiro na Coleção Ricardo Brennand*.

O livro retoma em suas páginas iniciais, nos textos de Leonardo Dantas Silva e José Roberto Teixeira Leite, a procedência da coleção. A Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa é ressaltada e o colecionador Henry Joseph Lynch e sua doação lembrados (LEITE, 2015).



Figura 49. Exposição *O Oitocentos Brasileiro*, 2016.
Acervo Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Leonardo Dantas Silva ressalta em seu texto o empenho do colecionador Ricardo Brennand, no período de 2000, em adquirir obras do artista holandês Frans Post e como a existência de duas telas desse artista na coleção da SBCI, graças à reunião do colecionador Sir Henry Joseph Lynch, o estimulou a adquirir toda a coleção de notáveis artistas e produções do século XIX¹³⁹ (DANTAS In LEITE, 2015, p. 5).

Teixeira Leite considera que a coleção criada por Ricardo Brennand, iniciada com a aquisição “em bloco” de todo o acervo da SBCI, enfatiza o legado de Sir Henry Lynch, e, graças também a outras aquisições, compõe um conjunto bastante homogêneo. Segundo o autor, a entidade:

[...] transformou-se quase da noite para o dia [...] na mais recente e sem dúvida das mais homogêneas e importantes pinacotecas do Brasil, ao mesmo tempo em que veio dotar o Recife (onde se abriga), Pernambuco e o Nordeste de um conjunto artístico de qualidade, sob certos aspectos sem paralelo em qualquer outro quadrante no País [...] (LEITE, 2015, p. 6)

¹³⁹ Nesse texto, refere-se à aquisição de dois Frans Post mais 98 quadros da coleção da SBCI, totalizando assim 100 itens (DANTAS In LEITE, 2015, p. 5), quando na verdade tratam-se de duas telas de Frans Post mais 93 quadros, o que equivaleria a 95 obras adquiridas por Ricardo Brennand.

Desta forma iniciam-se as páginas do maior trabalho institucional produzido pelo Instituto RB sobre seu acervo e a maior coleção pictórica do museu, graças à importante aquisição do colecionador Ricardo Brennand, da *Coleção Cultura Inglesa*, nas mãos da SBCI, sob o legado deixado pelo colecionismo de Henry Joseph Lynch. O que se tem é uma rede sucessiva de instituições e agentes que colecionaram e preservaram esse conjunto para que chegasse aos olhos atuais.

O livro *O Oitocentos Brasileiro na Coleção Ricardo Brennand* apresenta estudo de 56 artistas¹⁴⁰, divididos, a partir de suas produções, em duas categorias: Pinturas e Estampas. Desse conjunto de artistas, trinta e três pertencem à *Coleção Cultura Inglesa*, alguns viajantes que passaram ou se estabeleceram no Brasil, outros brasileiros de nascimento, artistas por aptidão, de formação acadêmica europeia ou oriundos da Academia Imperial de Belas Artes (Rio de Janeiro), aspecto já ressaltado.

O Oitocentos Brasileiro na Coleção Ricardo Brennand registra em suas páginas a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e o colecionismo de Henry Lynch, resgatando, em menor grau, sua memória e reconhecendo a coleção como seu legado. Nas obras de arte estampadas no livro, são sinalizadas as origens: as instituições ou agentes procedentes; algumas bibliografias que fazem referência às obras e exposições anteriores (LEITE, 2015).

Assim como em *Frans Post*, a exposição *O Oitocentos Brasileiro* tem em suas publicações um ponto documental que recupera a procedência das obras, como ocorre inclusive no caso da *Cultura Inglesa*. As publicações registram e tornam-se pontos de consulta do público, bem como de pesquisadores e interessados, para um conhecimento inicial sobre a carreira desses objetos. Aliado a essa bibliografia institucional está o trabalho museológico de catalogar o histórico procedente dos objetos e suas trajetórias, respeitando-se, por exemplo, a premissa de Igor Kopytoff ao afirmar que os objetos tramitam como os humanos (KOPYTOFF, 2008, p. 89), passando por constantes significações e interpretações estimuladas pelos variados agentes sociais.

3.6 A DOCUMENTAÇÃO COMO MEIO DE PRESERVAÇÃO DAS MEMÓRIAS E INSTRUMENTO DE PESQUISA

Em uma instituição museal, vários são os agentes que agregam novos significados e narrativas aos objetos de uma coleção. A *Coleção Cultura Inglesa* passou por uma variedade de discursos expositivos ao longo de sua trajetória. No Instituto RB, os objetos desse conjunto

¹⁴⁰ Incluindo nessa contagem artista não identificado (LEITE, 2015, p. 115).

estão inseridos em outras coleções. Novas interpretações e formas de olhar são acionadas. Como preservar nesse universo de atribuições e significações o elo condutor da formação dessa *Coleção*, de forma a subsidiar a conexão entre elas, sem, de um lado, excluir a lógica curatorial do colecionador e, do outro, dissipar e/ou encobrir sua trajetória? Esta é a questão que perfaz este tópico.

O colecionismo de Ricardo Brennand é perceptível nos ambientes expositivos do Instituto RB, não somente por suas aquisições, mas nas disposições firmadas a partir do gosto e concepção do colecionador, seguindo sua lógica expositiva, mesmo que exista anteriormente uma proposição curatorial, como foi o caso das exposições que abordamos: *Frans Post e o Brasil Holandês* e *O Oitocentos Brasileiro*.

As obras da *Coleção* são utilizadas expograficamente, com auxílio de textos e outros instrumentos, para resgatar narrativas históricas e visuais sobre o período nassoviano e oitocentista brasileiro. A reunião desses objetos é baseada em critérios temáticos e de contexto. Nessa realidade se integra a *Coleção Cultura Inglesa* no Instituto RB, norteando as primeiras questões que motivaram este trabalho e abrindo outras problematizações.

Na exposição não são enfatizados os vínculos dos objetos enquanto conjunto e seus proprietários anteriores. Ver e percebê-los como conjunto completo não é possível. Apesar da maior parcela estar reunida na mesma exposição, compondo uma coleção maior – *Oitocentos Brasileiro* –, outros encontram-se armazenados na Reserva Técnica e na exposição *Frans Post*.

Compreendemos que dissociar por completo as obras de seus antigos guardiões suscita a perda de informações, diminuindo as possibilidades de compreensão e multiplicidade de leituras. Para que não haja o esfacelamento desses conteúdos, em 2014 iniciamos o trabalho de atualização do inventário museológico e a inserção dos dados no Sistema Sophia Acervo¹⁴¹, para uma consulta mais dinâmica e acessível.

O setor de Museologia é responsável pela gestão do acervo museológico do Instituto RB. Conta com a contribuição dos setores de Documentação e Pesquisa, Conservação e Restauro, Biblioteca e Ação Educativa. O resultado é um dinâmico trabalho em equipe, intersetorial, que vem gerando e produzindo novas perspectivas sobre as obras.

Os trabalhos museológicos, a partir de 2016, passaram a centrar-se especialmente na catalogação e pesquisa das obras do acervo do Instituto RB, com atenção às trajetórias dos objetos e coleções e com o objetivo de relacioná-los a seus possuidores originários, por meio

¹⁴¹ Sophia Acervo é um software para gestão de acervos criado pela Prima Informática. Página oficial. Cf. <<http://www.prima.com.br/institucional/>>.

das fichas de identificação e documentação, e, assim, estimular interesses e indagações. Esse trabalho de levantamento documental e de pesquisa está sendo realizado progressivamente e vem recuperando informações muitas vezes registradas na documentação, mas não sistematizadas e vinculadas à obra.

Essa perspectiva visa a estimular os sentidos narrativos e a competência documental desses objetos enquanto vestígios, fazendo com que novas pesquisas possam historicizá-los, além de garantir um maior subsídio informativo e documental aos estudiosos e interessados.

Campos como bibliografia, pesquisa, estilo, biografia e, sobretudo, procedência ganham atenção paulatinamente, no intuito de que informações mais amplas e densas tenham lugar e fiquem registradas nas fichas museológicas das obras, bem como os guardiões pretéritos sejam registrados.

Ao relacionar os objetos com seus possuidores passados, consolidamos documentalmente seus vínculos, as trajetórias propriamente ditas, as fontes originárias. No caso das obras adquiridas em conjunto, como a *Coleção Cultura Inglesa*, estabelecemos, assim, suas ligações e trajetórias comuns.

A *Coleção Cultura Inglesa*, ao ingressar no Instituto RB, ganha novas narrativas e tem seus antigos guardiões preservados nos catálogos. Isso significa que, como percebemos neste estudo, a intenção de Henry Lynch em ter sua imagem preservada na memória coletiva não foi mantida. Os discursos acionados a partir das obras são outros que não o de seu nome ou de suas realizações. Contudo, assim como o museu e o colecionador são instituições dinâmicas, os discursos possíveis passam por mudanças e formas de ver um mesmo objeto em exposição variam constantemente.

Com os resultados do trabalho, objetivando proporcionar outras perspectivas para os visitantes, educativo e pesquisadores em geral, algumas obras vêm ganhando novas informações, o que estimula múltiplas formas de olhar e interpretar. Os guardiões pretéritos pouco a pouco ganham espaço na documentação e, paulatinamente, na própria exposição, no âmbito do desafio de preservar inclusive a memória da instituição¹⁴².

O trabalho está em desenvolvimento e, gradativamente, as procedências ganham espaço na exposição através das etiquetas – resultado das pesquisas e levantamentos

¹⁴² Como exemplo, citamos o *Arca de Sacristia*, de cerca de 1750, em jacarandá. Foi acionada, a essa obra, a informação de sua procedência: originário do Convento Franciscano de Paraguaçu (BA), foi adquirido em 1915 pelo colecionador, escritor e crítico de arte, o pernambucano José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946), proprietário do Solar do Monjope, Rio de Janeiro. A pesquisa nos levou a alguns trabalhos e publicações. Uma dessas publicações traz a imagem e faz referência a essa obra, quando em posse de José Marianno Filho, a obra de Júlio Bandeira, *Solar Monjope* (2008, p. 83).

documentais –, para que o visitante tenha acesso às informações sobre a origem desses objetos. Pretende-se, com isso, incentivar interesses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O CICLO DE UMA TRAJETÓRIA: CONVERGÊNCIA

Interesse nada mais é senão curiosidade, simpatia e desejo de *estar entre* aquilo com o que nos importamos. Interesses são possíveis a partir de algum nível de *identificação*, mesmo que muito primário. Eis um termo chave para a nossa pesquisa. A construção de *identidades*, de elementos de *identificação*, que é o que nos importa neste estudo, é um processo dinâmico, contínuo. Pesquisar, que podemos considerar como o agenciamento prático das curiosidades que nos surgem, é buscar compreender as rupturas, mas é também preservar os fios de continuidade apreensíveis nesses processos. As continuidades têm um significado importante nesse sentido. Sabemos que as memórias são construídas a partir do que se preserva. Também se definem pelo que é silenciado, pelo que se procura esquecer e pelo não dito. Não há como guardar tudo. E, justamente nessa *economia da memória*, mas também *das memórias*, moldam-se as nossas identificações com o mundo, com os outros, e constroem-se as nossas diversas identidades.

Ao acreditar que pesquisar significa também identificar-se, abro espaço para finalizar estas considerações em primeira pessoa: exerci o papel de agente ativa ao trabalhar com a história do conjunto que hoje compõe o acervo do Instituto RB. Fui agente enquanto funcionária da instituição e, também, como pesquisadora. Além disso, em decorrência da investigação, participo da fabricação – nos termos comentados por Regina Abreu – e da preservação dos agentes que envolvem a construção de suas representatividades, em especial a de Henry Lynch e seu colecionismo. Assim como o ciclo de uma trajetória, no fim retomamos ao ponto inicial: ao que nos estimulou à pesquisa e nos fez acionar os interesses por uma coleção que, esperamos, passa a ser então apresentada e interpretada a partir (e para a construção) de novos significados e de outras tantas narrativas.

As trajetórias colecionistas parecem formar teias quase cíclicas. O que nos motivou no início é, agora, chave para pensar um temporário fechamento. A *Coleção Cultura Inglesa* do acervo do Instituto RB nos forneceu os subsídios para entender o percurso que resulta, até este momento, na sua chegada à instituição.

Debruçamo-nos sobre as questões centrais deste estudo a partir da procedência da mencionada coleção: conhecer traços da vida do primeiro colecionador, Henry Joseph Lynch, seus objetivos e motivações colecionistas, bem como comprovar seu intuito de imortalizar-se através desse conjunto; entender o percurso traçado pela (e para a) coleção e as narrativas a

ela atribuídas, percebendo o resgate e preservação da memória de Lynch na construção dessa trajetória, que se desenrola até o Instituto RB.

Essas questões nos conduziram à reflexão sobre as estratégias adotadas pelo empresário e colecionador Henry Lynch, cujo fim era consolidar e notabilizar a imagem criada de si para a sociedade, através do que chamamos de *autorretrato social*. Evidenciamos também que suas ações mobilizavam, item a item, a projeção dessa imagem para a posteridade, através de sua inserção em espaços da memória. No âmbito pessoal, por meio das doações aos familiares e amigos, e no âmbito cultural, por meio das instituições acionadas, como a Biblioteca Nacional e a SBCI, por sua *coleção-imagem*, além de outros agenciamentos, como a constituição do álbum fotográfico de sua residência.

Conforme discutimos no segundo capítulo desta dissertação, a construção da imagem desse colecionador, segundo concluímos, pretendia compor uma narrativa linear, na qual suas ações e estratégias se enquadrariam no objetivo de concretizar seu desejo, que era o de ser reconhecido em vida. Contudo, apenas ilusoriamente as trajetórias nos parecem lineares. O caminho percorrido pela coleção nos esclarece algo a esse respeito. As narrativas e sentidos construídos ao longo dos anos e no seio das instituições pelas quais a coleção passou foram diferentes daqueles planejados pelo colecionador. A imagem de Lynch foi preservada sofrendo oscilações: ora foi acionada e fabricada na SBCI, que agrega a sua própria imagem nesse discurso, ora aparece com menos intensidade no Instituto RB, pois novas narrativas são atribuídas à coleção pelo colecionador Ricardo Brennand (e pelos demais agentes da instituição), para também construir sua própria imagem colecionista.

No âmbito do atual guardião, a procedência tem adquirido lugar de destaque na documentação e nas fichas das obras e, por consequência e futuramente, nos espaços expositivos. Geram-se, assim, possibilidades de explorar outras abordagens museais, o que, por sua vez, pode suscitar, por exemplo, novos caminhos para a montagem de exposições temporárias que liguem e deem visibilidade à trajetória da coleção e de seus colecionadores.

A fabricação de uma imagem a ser preservada se coaduna à continuação da trajetória da coleção, no caso aqui estudado, não apenas com relação a Lynch, mas por meio de todos os agentes colecionadores envolvidos. É o caso da SBCI e de Ricardo Brennand. Entre o primeiro e o último (atual) colecionador se pode perceber que os agenciamentos desse tipo não são apenas a característica particular de um colecionismo específico, mas uma ação que se apresenta como algo representativo de uma coletividade, de um segmento ou grupo social. É a partir dessa constatação que se pode perceber a dimensão coletiva (social) do fenômeno.

Esse processo aproxima dois colecionadores que estão inseridos em tempos distintos, Lynch e Brennand. Aproxima-os não somente por conta da trajetória da coleção, mas por práticas simbólicas que carregam aspectos semelhantes, o que nos permite examiná-los a partir de alguns pontos de contato: o reconhecimento no âmbito empresarial; o esforço de resgate da herança inglesa (europeia); a constatação e afirmação dessa herança por meio de símbolos (brasões, genealogias, *ex libris* e castelos); e a própria prática colecionista, colecionismo que ratifica essa ligação, para consolidar o seu lugar social e estabelecer-se na memória do presente e do futuro.

A constante busca por novos objetos corresponde a outro ponto de convergência entre os colecionadores – Henry Lynch e Ricardo Brennand – mesmo que em dimensões distintas: procurar uma determinada obra, tê-la, encerrar a carreira de cada objeto em sua posse. Mas a história de um objeto ou de uma coleção pode ser mais longa do que a própria trajetória de vida de um indivíduo. Pode, a coleção, se tornar colecionadora. Com a licença do trocadilho, a *Coleção Cultura Inglesa* se tornou “coleccionadora de guardiões”: Lynch, SBCI e Brennand. É como se o “conjunto dos colecionadores” respondesse ao perfil da coleção. E, como para todo colecionador, existe também lógica, coerência e narrativas em sua coleção – ou “coleção de guardiões”.

Mais um ponto de convergência, originado a partir de uma representação dual, parece articular, simbolicamente, os três guardiões mencionados, não sem conservar suas peculiaridades. Esses indivíduos e instituições se fazem representar e constroem suas imagens no trânsito entre (e em diálogo com) países distintos, mas que possuem narrativas históricas e agentes que as aproximam: o Brasil e a Inglaterra.

A própria *Coleção Cultura Inglesa*, que já pelo título remete a um dos dois elementos de representação (Brasil e Inglaterra), faz refletir sobre uma das problemáticas apresentadas na Introdução: o pensar no oposto de uma *Brasiliiana*. As categorias *Coleção Cultura Inglesa* e *Brasiliiana*, remetem à dualidade Inglaterra/Brasil, mas parecem, *a priori*, opor-se. Mencionar apenas a primeira parece suprimir a segunda. O nome *Coleção Cultura Inglesa* corresponde efetivamente à proveniência do conjunto. O título foi atribuído em decorrência de sua procedência e não pela categoria na qual se enquadra, *brasiliiana* no sentido das produções relacionadas ao Brasil.

A *Coleção Cultura Inglesa* tem sua trajetória semelhante a um ciclo de vida: pontos iniciais são resgatados ao fim. Mas este torna-se, apenas, o fim de um outro início, do Lynch ao Brennand, do *Palacete* ao *Castelo*.

FONTES DOCUMENTAIS E REFERÊNCIAS

FONTES DOCUMENTAIS

ARQUIVO NACIONAL

LYNCH, Henry J. [Correspondência para Gilberto Ferrez]. Rio de Janeiro, 12 mar. 1952. 1f. Agradecimento pelo envio de cópia do livro sobre Petrópolis.

RELAÇÃO das Obras Seleccionadas para Doação. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1958, p. 1-54.

SOCIEDADE Brasileira de Cultura Inglesa [Correspondência para Gilberto Ferrez]. Rio de Janeiro, 8 abr. 1958. 1f. FF- GF 2.0.1.151.1. Comissão para seleção do legado de Henry Lynch.

COLEÇÃO PARTICULAR KENNETH LIGHT

HOWARD, Algar. [Correspondência para Sir Henry Lynch]. Londres, 23 ago. 1928. 1f. Estudo da linhagem da família Lynch e intenção de registro do *Pedigree*.

HOWARD, Algar. [Correspondência para Sir Henry Lynch]. Londres, 12 nov. 1931. 1f. Estudo da linhagem da família Lynch.

LYNCH, Henry Joseph. **Linha de conduta para testamento**. Tradução de Pedro Marques. Rio de Janeiro, 18 nov. 1953.

INSTITUTO RICARDO BRENNAND

ARAÚJO, Emanuel. [Ofício para Ricardo Brennand]. São Paulo, 12 jul. 2001. 2f. Trabalho realizado e tramite para a remoção das obras, agradecimento por doação de uma obra à Pinacoteca de São Paulo.

BRANNAND, Ricardo. **Declaração**. Recife, 16 out. 2001a.

BRENNAND, Ricardo. [Ofício para Emanuel Araújo]. Recife, 01 ago. 2001b. 1f. Oficialização da retirada de solicitação de comodato, remoção das obras.

BRENNAND, Ricardo Coimbra de Almeida. [Correspondência para Emanuel Araújo]. Recife, 06 jul. 2001c. 1f. Solicitação para retirada das obras da Pinacoteca de São Paulo e ratificação da doação de obra.

BRENNAND, Ricardo Coimbra de Almeida. **PROPOSTA DE COMODATO**. [para] Pinacoteca de São Paulo. Recife, 25 de maio de 2001d. Acompanha Lista de Obras.

Formulário de Catalogação de Obras de Arte Coleção Cultura Inglesa, Rio de Janeiro. Documentação Pinakothek, 1994.

INSTITUTO RICARDO BRENNAND. Inventário e registro museológico da coleção de arte do Instituto Ricardo Brennand: Recife, 2001-2003.

PROTOCOLO de Intenções. Rio de Janeiro: novembro de 2000.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

HUBERTI (FOTÓGRAFO). [Album de fotografias da residência da família Lynch]. [S.l.: s.n.]. Foto, gelatina, p&b, 28,3 x 22,7 cm. Iconografia - ARM.12.4.5

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBORA

POLICIA DO DISTRICTO FEDERAL (Rio de Janeiro, RJ). **Visto para Conductor de Automovel Amador**. Rio de Janeiro, 11 abr. 1918.

LIVRARIA RIO ANTIGO

XVI LEILÃO de livros raros & papéis antigos. Rio de Janeiro: Rio Antigo Livraria, junho-julho de 2009.

XIX LEILÃO de livros raros & papéis antigos. Rio de Janeiro: Rio Antigo Livraria, maio de 2010.

PINAKOTHEKE CULTURAL

APRESENTAÇÃO da exposição. **Iconografia e Paisagem**: Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1994.

CATÁLOGO da Exposição Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakotheke Cultural, 1994.

ROTEIRO da Exposição Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakotheke Cultural, 1994.

JORNAIS

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

ACERVO Cultura Inglesa. **SPHAN 31/Pró-Memória**, Rio de Janeiro, p. 33, jul./ago. 1984.

ATHAYDE, Austregesilo de. Há dias faleceu Sir Henry Lynch, homem que prestou grandes serviços ao nosso país. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, p. 4, 29 jan., 1958.

A EPIDEMIA: os casos novos diminuem e os óbitos também: a central vae mandar um trem hospital até Pirapora soccorrer às victimas da epidemia: os postos continuam a ser fechados. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, p. 3, 9 nov. 1918.

AS EXPOSIÇÕES de Arte da Casa Vicitas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1913.

BARRETO, Gilson. Cultura Inglesa, a festa dos 50 anos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 41, 13 ago. 1984.

BRITISH and American Church Society (R.C.). **A União**, Rio de Janeiro, p. 4, 11 set. 1919.

CORONEL Simão Porciuncula. **O Seculo**, Rio de Janeiro, p. 2, 9 jun. 1908.

GARDEN-PARTY. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 10, 9 nov. 1935.

GARDEN-PARTY em homenagem á officialidade do “Hood” e “Repulse”. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 3, 11 set. 1922.

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.

LACERDA, Maurício Caminha de. O “Tory” que auxiliou uma Revolução. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 jan. 1958. Caderno 1, p. 2-4.

MORREU o único “Sir” brasileiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1958.

NOTULAS. **America Brasileira**, Rio de Janeiro, p. 22, 21 set. 1923.

ONETO, João Domenech. Turistas do lápis e do pincel: coleção preciosa em edição de luxo revela o Brasil visto pelos artistas viajantes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 56, 1 out. 1994.

O NOVO governo: as congratulações da directoria da S. Paulo Railway de Londres. Rio de Janeiro, p. 2, 1 dez. 1922.

O PARQUE particular mais bello e famoso do Rio foi vendido ao governo dos Estados Unidos para séde de sua embaixada. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 3 ago. 1935.

O SR. MINISTRO da Fazenda foi convidado para a festa do Sr. Lynch: “Garden Party” em S. Clemente. **O Imparcial**, p. 6, 11 maio 1918.

OS PRINCIPES de Galles e George partirão amanhã para a Europa. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 5, 11 abr. 1931.

O VELHO Solar. **Bandeirantes**, a. 13, n. 188, nov. 1940.

SALBERG, Helana. Brasil em gravuras. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 31 jul. 1960.

SIR HENRY Lynch, fazendeiro of Teresópolis. **Brazil Herald**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1982.

FOR SALE: Large house, suitable for private or institutional purposes. **Times of Brazil**, Rio de Janeiro, 3 out. 1971.

UMA FESTA de rara beleza e esplendor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1931.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

ALBERTI, Samuel J. M. M. Objects and the Museum. **Isis**, n. 96, p. 559-571, 2005. Disponível em: <[http://www.uio.no/studier/emner/hf/ikos/MUSKUN2000/v10/pdfversjon%20av%20ALBERTIartikkelen\[1\].pdf](http://www.uio.no/studier/emner/hf/ikos/MUSKUN2000/v10/pdfversjon%20av%20ALBERTIartikkelen[1].pdf)>. Acesso em 10 mar. 2017.

A PRESENÇA britânica no Brasil (1808-1914). Prefácio de Gilberto Freyre. São Paulo: Paubrasil, 1987.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In **Arquivos pessoais**. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Ed. FGV, vol. 11, n° 21, 1998.

BANDEIRA, Júlio. **Solar Monjope**. Rio de Janeiro: Reler, 2008.

BARATA, Carlos Eduardo de Almeida; BUENO, Antônio Henrique da Cunha. **Dicionário das Famílias Brasileiras**. São Paulo: Originis-X Sociedade de Pesquisa, [19--]. 2 v.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **OBRAS Escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 227-235.

BERGER, Paulo in BODMER, Paulo. **Ex-libris Brasileiros**. Disponível em: <http://www.brasilcult.pro.br/ex_libris/catalogo_lista.htm>. Acesso em 22 abr. 2016.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. Das regras às estratégias. In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. Reprodução Cultural e Reprodução Social. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. **Museu**: Aquisição-Documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP: Fapesp, 2008.

COSTA, Nicole do Nascimento Medeiros. **Coleção de coleções**: antropologia do objeto museal no Instituto Ricardo Brennand. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/1099/arquivo811_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 15 jul. 2017.

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

CASTELLS, Manuel. **Paraísos comunais**: identidade e significado na sociedade em rede. O poder da Identidade. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 21-92.

D'ANDREA, Anthony Fischer. Os Fischer e outros pioneiros de Teresópolis. **Revista de História Amnésia**, Teresópolis, n. 29, p. 7-14, nov./dez. 2014.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM, 2013.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3 ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2004

FERREZ, Gilberto. **Colonização de Teresópolis: À sombra do Dedo de Deus (1700-1900) - da Fazenda March a Teresópolis.** n° 24. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: 1970.

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

FREYRE, Gilberto. **Inglês no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948.

GILBERTO Ferrez. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa963/gilberto-ferrez>>. Acesso em 01 maio 2017. Verbetes da Enciclopédia.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2069/1208>>. Acesso em 26 jun. 2017.

GRANCEIA, Fabiana Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabary: artes plásticas no século XIX. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabary.htm#_edn1>. Acesso em 21 abr. 2017.

GUIA artístico do Rio de Janeiro (Artistic guide of Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: Ed. do Photo studio Huberti, 1922.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade.** 10ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HARDIMAN, James. **The History of the town and country of the town of Galway: from the earliest period to the present time.** Dublin: W. Folds & Sons, 1820.

ICE Publishing: Obituary. Vol. 172, 1908, p. 319-320, parte 2, disponível em <http://www.gracesguide.co.uk/Edward_James_Lynch>. Acessado em 20 de março de 2017

HEYMANN, Luciana Quilet. Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 43-58, 2005.

HOUAISS, Antônio, 1915-1999; VILLAR, Mauro de Salles, 1939-. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.** Niterói: Eduff, 2008, p. 89-142.

LAGO, Bia Côrrea do (Org.). **Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand.** Recife: Capivara, 2003.

LAGO, Bia Côrrea do (org.). **Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand**. 2 ed. Recife: Capivara, 2010.

LAGO, Pedro Côrrea do; LAGO, Bia Côrrea do. **Frans Post: 1612-1680: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2006

LEITE, Jose Roberto Teixeira. **O oitocentos brasileiro na Coleção Ricardo Brennand**. Organização de Leonardo Dantas Silva. Recife: Caleidoscópio: Instituto Ricardo Brennand, 2015. 285 p., il.

LEVY, Carlos Roberto Maciel et al. **Iconografia e paisagem: Coleção Cultura Inglesa**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carvalho de. Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transferência do provado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte, MG: Argvmenvm; Brasília, DF: CNPq, 2005, p. 85-110.

LOPES, José Rogério. Colecionismo e ciclos de vida: uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, a. 16, n. 34, p. 377-404, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v16n34/16.pdf>>. Acesso em 14 dez. 2016.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, 2005. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Marshall/publication/264849099_EPISTEMOLOGIAS_HISTORICAS_DO_COLECIONISMO/links/542ad07f0cf29bbc126a7565/EPISTEMOLOGIAS-HISTORICAS-DO-COLECIONISMO.pdf>. Acesso em 12 dez. 2016.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 183-314.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, jan./jun. 1998.

MORAES, Rubens Borba de. **O bibliófilo aprendiz**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MARCELO, Rede. **História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material**. Anais do Museu Paulista. São Paulo, n. série. V. 4, p. 265-282, 1996, p. 265-282.

MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época**. 2006. 393 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284340/1/Motta_Liandra_M.pdf>. Acesso em 22 maio 2017.

MOVIMENTO das Bandeirantes no Brasil. [S.l.: s.n.], [20--]. Disponível em: <<http://www.bandeirantes.org.br/index.php/historico/>>. Acesso em 30 abr. 2017.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro, RJ). **1ª. Exposição Brasileira de Ex-libris**. Rio de Janeiro, 1942.

OLIVEIRA, Mônica Ferreira Gomes Aires; WIELENSKA, Regina Christina. Colecionismo: fronteiras entre o normal e o patológico. **Revista Psicologia** - Instituto de Estudos do

Comportamento, São Paulo, v. 1, p. 27-41, 2008. Disponível em: <http://www.cemp.com.br/arquivos/22177_74.pdf>. Acesso em 14 mar. 2017.

PAIVA, Diego Souza de. **O David do Brennand e o protagonismo das cópias na história da arte**: trajetórias e espaços expositivos de um objeto de arte particular. 2017. 296 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: memória – história. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86, v. 1.

POTTKER, Gisele. **Ex Libris**: resgatando marcas bibliográficas no Brasil. 2006. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/16282754-Gisele-pottker-ex-libris-resgatando-marcas-bibliograficas-no-brasil.html>>. Acesso em 23 maio 2017.

REIFSCHNEIDER, Oto Dias Becker. **A Bibliofilia no Brasil**. Tese em Ciência da Informação – Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. O museu doméstico: coleções particulares de arte no início do século XIX. In: CULTURA e consumo: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: Senac, 2008. p. 69-86.

RIO DE JANEIRO, (RJ). Secretaria Geral de Educação e Cultura. Departamento de Difusão Cultural. **1ª Exposição Municipal de Ex-Libris realizada pela Secretaria Geral de Educação e Cultura, agosto de 1949, Salão Assírio, Teatro Municipal**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949. 79 p., il.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, maio/ago. 2002.

SILVA, Valéria Mara; OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Orquidofilia com ciência: colecionismo e divulgação na Revista Orquídea. In: LOPES, Maria Margareth; HEIZER, Alda (Org.). **Colecionismo, práticas de campos e representações**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 169-181.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA. **Acervo Cultura Inglesa**. [Rio de Janeiro]: Museu Nacional de Belas Artes, 1984. [11 p.]

SOCIEDADE Brasileira de Cultura Inglesa: sete décadas de história. [Rio de Janeiro]: Sextante, 1999. 333.

SOUZA-LEÃO FILHO, Joaquim de. **Frans Post**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1948.

VIANNA, Júlia Godois; MINELLI, Maria Carolina (Org.). **Brasiliana**: Coleção Sir Henry Lynch. Rio de Janeiro: Gráfica Vitória, 1959.

_____. _____. 2 ed. Rio de Janeiro: Gráfica Vitória, 1980.

WAAL, Edmund de. **A lebre com olhos de âmbar**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

APÊNDICE

A COLEÇÃO SIR HENRY LYNCH – CULTURA INGLESA DO INSTITUTO RICARDO BRENNAND

	AUTOR	TÍTULO / ANO	TÉCNICA / MATERIAL
1	Ambroise-Louis Garneray (1783-1857)	Vista da cidade e do porto do Rio de Janeiro, 1835	Água-tinta sobre papel
2	Johann Jacob Steinmann (1800-1844)	Nova Friburgo (colônia Suíça, ao Morro Queimado), 1832	Água-tinta e aquarela sobre papel
3	Johann Jacob Steinmann (1800-1844)	Fazenda de café entra Magé e a Serra dos Órgãos, 1832	Água-tinta e aquarela sobre papel
4	Johann Jacob Steinmann (1800-1844)	Cultura do café em uma fazenda entre a Vila de Magé e a Serra dos Órgãos, 1832	Litografia sobre papel
5	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Vista da praia de Copacabana tomada do Morro de Leme no Rio de Janeiro, 1826-1826	Litografia aquarelada sobre papel
6	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Rio Inhomirim, 1826-1826	Litografia aquarelada sobre papel
7	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Floresta virgem perto de Mangaratiba, 1826-1826	Litografia aquarelada sobre papel
8	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Serra do Ouro Branco na Província de Minas Gerais, 1826-1826	Litografia aquarelada sobre papel
9	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Campo às margens do Rio das Velhas na Província de Minas Gerais, 1824-1835	Litografia aquarelada sobre papel
10	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Entrada da Baía do Rio de Janeiro, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
11	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Vista do Rio de Janeiro tomada da Baía, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
12	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Vista do Rio de Janeiro tomada do Aqueduto (Santa Tereza), 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
13	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Vista do Rio de Janeiro tomada dos arredores da Igreja de Nossa Senhora da Glória, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
14	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Vista do Corcovado e do Catete tomada da Pedreira, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
15	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Família de Índios Botocudos, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
16	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Índios Botocudos, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
17	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Índios Machacali e Camacã, 1826-1835	Litografia sobre papel
18	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Índios Puris, 1826-1835	Litografia sobre papel
19	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Índios Coroados e Coropós, 1826-1835	Litografia sobre papel
20	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Negro e negra em uma fazenda, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
21	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Negras do Rio de Janeiro, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
22	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Negro e negra da Bahia, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
23	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Negros Benguela e Congo, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
24	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Negros Cabinda, Quiloa, Rebolo e Mina, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
25	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Encontro de Índios com viajantes europeus, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
26	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Índios em sua cabana, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel

27	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Caça a onça, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
28	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Ponte de Cipós, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
29	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Canoa Indígena, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
30	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Dança dos Índios Puri, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
31	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Guerrilha, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
32	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Enterro, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
33	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Índios em uma fazenda, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
34	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Aldeia de Tapuias, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
35	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Escravos no porão de um navio negreiro, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
36	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Desembarque, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
37	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Mercado de escravos, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
38	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Transporte de escravos, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
39	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Habitação de escravos, 1826-1835	Litografia aquarelada sobre papel
40	Johann Moritz Rugendas (1802-1858)	Pedra da Gávea no Rio de Janeiro, 1846	Óleo sobre tela
41	Iluchar Desmons (1803-post. 1858)	Panorama da cidade do Rio de Janeiro tomado da Chácara do Barão de Mauá, 1854	Litografia sobre papel
42	Eugène Ciceri & Philippe Benoist (1812-1890/1813-post. 1905)	Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada do Morro do Senado, 1862	Litografia sobre papel
43	Joseph Alfred Martinet (1821 - post 1875)	Fazenda Constância (Teresópolis), c. 1860	Litografia sobre papel
44	George Lothian Hall (1825-1882)	Entrada da Baía do Rio de Janeiro tomada de Santa Teresa, c. 1856	Litografia aquarelada sobre papel
45	George Lothian Hall (1825-1882)	Vista da Serra dos Órgãos e Ilhas na Baía do Rio de Janeiro tomada da Ponta da Armação, c. 1856	Litografia aquarelada sobre papel
46	George Lothian Hall (1825-1882)	Vista da Baía do Rio de Janeiro tomada da Ponta da Areia em Niterói, c. 1856	Litografia aquarelada sobre papel
47	George Lothian Hall (1825-1882)	Vista tomada do Alto da Boa Vista na Tijuca, c. 1856	Litografia aquarelada sobre papel
48	George Lothian Hall (1825-1882)	Vista da Baía do Rio de Janeiro tomada do Ingá em Niterói (Pedra da Itapuca), c. 1856	Litografia aquarelada sobre papel
49	George Lothian Hall (1825-1882)	Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada de Niterói, c. 1865	Litografia e têmpera sobre papel
50	Victor Frond (ativo na segunda metade do século XIX)	Vista da cidade do Rio de Janeiro da Ponta do Calabouço até a Glória, c. 1858	Litografia sobre papel
51	Frans Post (1612-1680)	Casa de fazenda e engenho (Pernambuco), 1660	Óleo sobre tela
52	Frans Post (1612-1680)	Aldeia e capela com varanda (Pernambuco), 1660	Óleo sobre tela
53	William Gore Ouseley (1797-1866)	Bahia: ruínas da capela de São Gonçalo (Rio Vermelho), c. 1839	Aquarela sobre papel
54	William Gore Ouseley (1797-1866)	Chácara das Mangueiras, c. 1839	Aquarela sobre papel
55	William Gore Ouseley (1797-1866)	Igreja de Santa Luzia no Rio de Janeiro, c. 1839	Aquarela e têmpera sobre papel
56	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	Vista tomada da Serra da Mantiqueira em Minas Gerais, 1875	Óleo sobre cartão colado em madeira
57	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	São Tomé das Letras em Minas Gerais, 1876	Óleo sobre cartão colado em madeira
58	Nicolao Antonio Facchinetti	Fazenda Soledade (Teresópolis), 1880	Óleo sobre cartão pedra

	(1824-1900)		
59	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	Floresta virgem em Teresópolis, 1882	Óleo sobre tela colada em madeira
60	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	Cascata no Rio Paquequer em Teresópolis, 1882	Óleo sobre cartão colado em madeira
61	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	Vista do Rio de Janeiro tomada do Alto da Boa Vista na Tijuca, 1882	Óleo sobre tela
62	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	Da Ilha de Paquetá para o Rio de Janeiro, 1886	Óleo sobre tela
63	Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900)	Do Rio de Janeiro para a Ilha de Paquetá: efeito da manhã, 1899	Óleo sobre madeira
64	Joaquim Insley Pacheco (circa 1830-1912)	Trecho de paisagem, 1868	Óleo sobre tela
65	Joaquim Insley Pacheco (circa 1830-1912)	Trecho de paisagem com vista para o Morro do Frade na Serra dos Órgãos, 1868	Têmpera e pastel sobre papel
66	Joaquim Insley Pacheco (circa 1830-1912)	Trecho de paisagem na Baía do Rio de Janeiro, c. 1872	Têmpera e aquarela sobre papel
67	Gustave James (circa 1830-1884)	Índios Omágua no Rio Uatumã, Amazonas, 1879	Óleo sobre madeira
68	Joaquim José da França Junior (1838-1890)	Rochedo da Boa Viagem em Niterói, c. 1885	Óleo sobre tela
69	João Zeferino da Costa (1840-1915)	Impressões (Vila Borghese, Roma), 1885	Óleo sobre madeira
70	José Maria de Medeiros (1849-1926)	Lindóia, 1882	Óleo sobre tela
71	Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)	Casas na Baía do Rio de Janeiro, 1885	Óleo sobre madeira
72	Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)	Trecho de praia na Baía do Rio de Janeiro, 1887	Óleo sobre cartão
73	Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)	Vista da Igrejinha de Copacabana, 1890	Óleo sobre tela
74	Antonio Firmino Monteiro (1853-1888)	Pedra da Gávea no Rio de Janeiro, 1879	Óleo sobre tela
75	Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1856-1916)	Trecho de paisagem, 1889	Óleo sobre tela
76	Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (1856-1916)	Trecho de paisagem, 1889	Óleo sobre tela
77	João Batista da Costa (1856-1926)	Vista da Igrejinha de Copacabana, 1895	Óleo sobre madeira
78	Belmiro de Almeida (1858-1935)	Morro do Frade na Serra dos órgãos (Teresópolis), c. 1900	Óleo sobre madeira
79	Henrique Bernadelli (1858-1936)	Trecho do Morro de São João na Praia de Copacabana, c. 1909	Óleo sobre tela
80	Henrique Bernadelli (1858-1936)	Trecho de paisagem na subida da Serra de Teresópolis, c. 1909	Óleo sobre tela
81	Antônio Parreiras (1860-1937)	Interior de floresta em Teresópolis, 1896	Óleo sobre madeira
82	Luiz Christophe (1863-post 1927)	Morro do Inhangá na praia de Copacabana, 1907	Óleo sobre tela
83	Luiz Christophe (1863-post 1927)	Praia do Arpoador, c. 1913	Óleo sobre madeira
84	Alberto André Feijó Delpino (1864-1942)	Praia do Vidigal no Rio de Janeiro, c. 1886	Óleo sobre tela
85	Francisco Puig Domenech Colom (1868-1937)	Pão de Açúcar, 1915	Aquarela sobre papel
86	Carlos Balliester (circa 1870-1927)	Pôr-do-sol (Ilha do Governador), c. 1905	Óleo sobre tela (tondo)
87	Edmundo Patten	A View of the city of Bahia in the Brazils, 1833	Litografia aquarelada sobre papel
88	Autor Desconhecido	The Palace Square, 1842	Aquarela sobre papel
89	Autor Desconhecido	Retrato de Albert Fischer, c. 1845	Têmpera sobre papel fotográfico
90	Autor Desconhecido	Retrato de Constatin Fischer, 1845	Têmpera sobre marfim

91	Francisco Vilaça (ativo durante a segunda metade do século XIX)	Trecho de paisagem com vista para o Corcovado no Rio de Janeiro, c. 1879	Pastel sobre papel colado em cartão
92	Henrique Goldsmith (1867-1952)	Paisagem em Teresópolis, 1901	Têmpera sobre madeira
93	José Boscagli (1862-1945)	Praia de São Francisco em Niterói, c. 1920	Óleo sobre tela
94	Otto Bunker (c. 1890 - c. 1965)	Serra dos Órgãos (Crepúsculo), c. 1930	Óleo sobre tela
95	Autor Desconhecido - atribuído a Edgar Walter	Vista do bairro de Santa Teresa	Óleo sobre tela