**O coleccionador como novo príncipe**

José Alberto Gomes Machado

Universidade de Évora – Portugal

Desde o Renascimento, o coleccionismo constitui uma das mais importantes marcas de referência da cultura ocidental. A acumulação de objectos raros, buscados pela sua beleza, pelo seu carácter excepcional ou até por outro tipo de qualidades intrínsecas, de cariz mágico ou curativo, foi apanágio de ricos e poderosos que, desde cedo viram o potencial de quanto adquiriram para a projecção da sua própria imagem, fama e prestígio.

O *Quattrocento* e depois o *Cinquecento* propiciaram uma conjuntura única de fomento, produção e acumulação de obras de arte que instalou a Itália num pedestal único, quer de modernidade (até ao século XVIII), quer de património. Pequenos senhores, *condottieri*, tiranos locais ou banqueiros recém enriquecidos cedo descobriram o imenso potencial da arte para a consolidação do seu poder, para além dos efeitos propagandísticos que a sua posse permite.

Hábeis *parvenus* como os Sforza ou os Médicis alcançam o poder e tornam-se príncipes. Ainda hoje são lembrados, sobretudo, pela arte que souberam promover, encomendar e reunir.

A chegada do Barroco, com o apogeu da monarquia absoluta vai ser marcada por um coleccionismo de novo tipo. O século XVII será a época de ouro do coleccionismo régio. Filipe IV de Espanha, Carlos I de Inglaterra (coetâneos e cunhados) e, na geração seguinte, Luís XIV de França e o arquiduque Leopoldo Guilherme de Habsburgo (primos um do outro e sobrinhos dos anteriores) amassarão milhares de obras de arte, muitas das quais saídas já de Itália, num movimento que marca o início do desfazer e redistribuir das colecções renascentistas. É este o caso da famosa colecção dos Gonzaga, duques de Mântua, vendida em bloco a Carlos I Stuart e que pouco tempo permaneceu em Londres, sendo dispersa, em grande parte, após a execução do seu desditoso possuidor.

O século XVIII é marcado pelo coleccionismo aristocrático, por clara emulação com os soberanos. É o período do *Grand Tour*, em que jovens de alta posição social e económica deambulam pelo continente, com destaque para a Itália, onde contactam com um património artístico único, onde se fazem por vezes retractar junto de ruínas clássicas e de onde importam para os seus países de origem (nomeadamente a Inglaterra) numerosas esculturas, pinturas e *objets de vertue*. Aqui radicam as numerosas colecções da nobreza britânica que, no seu conjunto, constituem, nesse período, a maior acumulação de arte em mãos privadas em toda a Europa.

A Revolução Francesa e a era napoleónica, que se lhe seguiu, promoveram uma deslocação maciça de obras de arte, fruto de venda, espoliação e saque, que abre uma nova época, marcada por um duplo fenómeno: a criação dos museus nacionais e a emergência da burguesia como principal detentora privada de bens artísticos. O primeiro marca a apropriação pública do que eram essencialmente bens privados, de natureza dinástica ou aristocrática; o segundo marcará todo o século XIX e boa parte do século XX.

Na história do coleccionismo, os setenta anos que medeiam entre 1870 e 1940 são uma época de ouro, que assiste a um movimento de transferência maciça de obras de arte da Europa para os Estados Unidos, para engrossar as colecções privadas de milionários, industriais e banqueiros que tomarão o lugar dos príncipes e aristocratas de outrora, a quem buscaram imitar através da posse de objectos de prestígio, muitas vezes, **os mesmos** objectos de prestígio. Esta identificação, consciente ou subliminar, é o fulcro deste trabalho.

*Robber Barons, Self Made Millionaires,* cavalheiros de indústria, donos de fábricas e ferrovias, senhores de fortunas fabulosas sofriam de um tremendo complexo social de inferioridade, sobretudo no confronto com a velha Europa, com seus códigos e hierarquias sedimentados na longa duração. No salão de um velho *château* francês, no *living room* de um *manor* isabelino, ou até no relativo relaxamento de um *Spa* ou *Kurhaus* da Europa central, o dinheiro não supre as boas maneiras nem garante mais que uma aceitação interesseira, seguida de um olhar condescendente ou um comentário sarcástico pelas costas. Levou várias gerações até o poder do dólar conseguir transplantar e substituir os valores do velho continente. Nesse processo, a arte desempenhou papel relevante. E o coleccionismo revelou ser o agente mais eficaz de elevação social e branqueamento de raízes tantas vezes obscuras, que só o dinheiro por si não permitia iludir. Aliás, esse processo de *social climbing* efectuava-se a dois níveis: interno, num movimento de oeste para leste, desde a frágil San Francisco até alcançar New York e integrar os famosos 400 da elite; e externo, culminando numa série de espectaculares casamentos transatlânticos, conduzindo uma larga série de virginais herdeiras de fortunas americanas aos píncaros da aristocracia europeia, nomeadamente britânica.[[1]](#footnote-1) Para muitos desses multimilionários *parvenus*, a posse de uma colecção de arte constituía o meio seguro de alcançar respeitabilidade em vida e imortalidade, rodeando-se de objectos que, pela sua antiguidade, valor, beleza e proveniência ilustre, transpunham para os seus novos donos algo da fragrância secular de reis, príncipes e cardeais, que ilustraram com seu nome tantas páginas da história europeia. Não faltam exemplos numerosos dessa via tão dispendiosa de alcançar sucesso nos meandros tortuosos da vida social, em que ser rico não chega, só por si, para conferir admiração e respeitabilidade.

É justo, contudo, reconhecer em vários dos protagonistas desse processo, que iremos referir, um genuíno gosto e até paixão pelos objectos de arte que perseguiram e adquiriram, por vezes com grande esforço. As viagens constantes à Europa, a visita sistemática de museus e monumentos, a frequência de artistas e intelectuais contribuíram poderosamente para esse processo, que teve por consequência a última grande florescência do fenómeno coleccionista em grandes dimensões, até à emergência actual dos novos potentados árabes, russos e chineses.

Essas décadas entre 1870 e 1940 estão balizadas simbolicamente pela fundação dos dois primeiros e veneráveis grandes museus dos EUA (Metropolitan Museum of Art em New York e Boston Museum of Fine Arts) e pelo aparecimento do último dos grandes museus mundiais, a National Gallery of Art em Washington (inaugurada em 1941). Todos estes (e muitos outros, como o Philadelphia Museum of Art ou o Art Institute of Chicago), nascidos do espírito filantrópico e da ambição social e capacidade aquisitiva de numerosos “príncipes – mercadores”, cujos nomes estão hoje associados, muito mais à arte que acumularam do que ao sucesso que alcançaram nos seus negócios. Assim, recordamos hoje Henry Clay Frick pelo seu maravilhoso museu privado na Fifth Avenue, a Frick Collection e não tanto pelas lutas que travou contra os sindicatos, no processo de acumulação da sua enorme fortuna. E Andrew Mellon, será lembrado sempre como o fundador da NGA, mais do que como secretário das Finanças de sucessivas administrações americanas da década de 1920.

H. C. Frick (1849-1919) e A. Mellon (1855-1937), contemporâneos e amigos, contam-se entre os maiores coleccionadores dos tempos modernos. Foram sócios em importantes negócios[[2]](#footnote-2). Viajaram juntos na Europa, visitando museus. Formaram as respectivas colecções nas primeiras décadas do século XX, tendo perseguido e acumulado tesouros verdadeiramente principescos[[3]](#footnote-3). Tal como para tantos outros coleccionadores, a proveniência das suas obras de arte transformou-se num elemento fundamental. Para além do valor estético intrínseco dos quadros e esculturas, o facto de terem antes integrado colecções prestigiosas foi um elemento fundamental para a respectiva aquisição. O *pedigree* das peças alcançava o seu ponto mais alto de excelência quando podia ser reportado a algumas das mais fabulosas colecções principescas e régias do passado. Ter integrado a famosa colecção dos Gonzaga de Mântua, a de Carlos I de Inglaterra, que comprou a anterior, ou a fabulosa colecção dos duques de Orleães, ramo mais novo da família real de França ( a qual foi dispersa em blocos em Inglaterra nos anos da Revolução Francesa) formava o *nec plus ultra* da proveniência histórico-artística.

Em 1930 e 1931, Andrew Mellon beneficiou do privilégio extraordinário de poder adquirir discretamente alguns tesouros do Hermitage, provenientes da lendária colecção de Catarina II. Ele e o milionário arménio do petróleo Calouste Gulbenkian puderam adquirir para as respectivas colecções quadros que ainda hoje fazem a glória do Museu Gulbenkian de Lisboa[[4]](#footnote-4) e da National Gallery of Art de Washington, respectivamente.

Em Dezembro de 1936, Mellon escreveu ao presidente Franklin D. Roosevelt, oferecendo à nação a sua colecção de arte:

“My dear Mr President: Over a period of many years I have been acquiring important and rare paintings and sculpture with the idea that ultimately they would become the property of the people of the United States (…) for the purpose of encouraging and developing the study of the fine arts.”[[5]](#footnote-5)

A oferta foi aceite pelo Congresso dos Estados Unidos. Entre as 115 pinturas europeias legadas pelo fundador à nova instituição, contavam-se 21 obras primas provenientes da colecção imperial russa, tais como a *Adoração dos Magos* de Botticelli ou a *Madonna* *da Casa de Alba* de Rafael.

Sendo embora homens taciturnos, reclusivos e pouco demonstrativos, os dois velhos amigos de Pittsburgh, Frick e Mellon, não podiam deixar de ser particularmente sensíveis ao facto de sobre eles recair o manto dos grandes coleccionadores régios do passado, cujo afã aquisitivo souberam emular e de quem “herdaram” a posse de numerosas obras. Essa posse comum dos mesmos objectos preciosos, com alguns séculos de permeio, permitia um efeito de identificação retroactivo. Novos príncipes, os milionários da finança, do carvão, do petróleo ou dos caminhos de ferro, buscavam os mesmos sinais de distinção que ornaram os monarcas do passado. Objectos de raridade e beleza que ornamentaram os paredes do Alcazar de Madrid, do palácio de Whitehall ou do Hermitage czarista acharam-se de súbito em apartamentos e mansões de Washington ou New York, antes destas mesmas se transformarem em museus, ou de migrarem para o grande edifício em mármore rosa do Tennessee, a National Gallery of Art.

Os próprios retratos régios propiciavam o máximo dessa satisfação de posse, sobretudo se assinados por grandes mestres. Joseph Duveen, o mais extravagante e bem sucedido comerciante de arte das primeiras décadas do século XX, vendeu um *Filipe II* de Ticiano a Mary Emery, de Cincinnati e um *Filipe IV* de Velázquez a Benjamin Altman de New York[[6]](#footnote-6). Henry Clay Frick comprara o seu próprio *Filipe IV* de Velázquez à firma Knoedler em 1911. O retrato da rainha de Inglaterra *Henriqueta Maria com o anão Jeffrey Hudson* foi vendido por Duveen ao magnata da imprensa William Randolph Hearst (em quem se inspirou Orson Welles para criar *Citizen Kane*) em 1928[[7]](#footnote-7). Anos mais tarde, em 1952, o mesmo quadro[[8]](#footnote-8) foi vendido por Knoedler à Kress Foundation, instituída por Samuel Kress, sob cuja égide se formou a maior colecção de arte jamais formada nos EUA, hoje dispersa pela National Gallery of Art e por numerosos museus, de Seattle a Honolulu.

 A ser verdade[[9]](#footnote-9), ocorreu mesmo em 1913 um duelo surdo por uma obra de arte entre um monarca e um coleccionador milionário. Nesse ano, Duveen estaria disposto a pagar uma elevadíssima quantia por uma tela de Leonardo, a *Madonna Benois*, que se encontrava na colecção homónima de São Petersburgo, com o intuito de vendê-la a H.C. Frick. Nos termos da lei russa, o próprio czar poderia exercer o direito de opção, adquirindo-a por igual quantia, para integrar o Hermitage. Ao contrário do que Duveen esperava, atendendo à altíssima quantia em causa, Nicolau II exerceu mesmo o seu direito e o quadro ficou no grande museu russo.

Muito se pode especular sobre as motivações psicológicas e mecanismos inconscientes por trás da paixão de coleccionar. A paixão da beleza, o desejo de ascensão social, o impulso de acumular, a compensação de frustrações afectivas através da posse de objectos, a busca da imortalidade, a identificação com grandes figuras do passado constituem decerto algumas dessas razões. É um dos casos mais notórios em que o **ter** prolonga e robustece o **ser**.

Para vários coleccionadores, há uma real identificação com a época dos objectos que buscaram possuir e os personagens que a povoaram.

 Anna Thompson Dodge (1871-1970), que formou uma importante colecção de arte decorativa setecentista, legada em parte ao Detroit Institute of Arts, fez-se retratar à moda da época que tanto amava, personificando Mme de Pompadour, num quadro de Gerald Kelly[[10]](#footnote-10). Entre os objectos que coleccionou, alguns haviam pertencido a Catarina a Grande (entre os quais um famoso colar com 389 pérolas orientais) e a Maria Antonieta.

Marjorie Merriweather Post (1887-1973), herdeira da General Foods e que chegou a ser considerada a mulher mais rica da América, formou uma colecção fabulosa de arte de proveniência russa, que recheia ainda hoje a sua casa de Hillwood (Washington DC), transformada em museu privado. Para além de alguns famosos ovos de Fabergé, Post comprou numerosos outros objectos de arte ligados aos Romanov. Legou à Smithsonian Institution de Washington o diadema que Napoleão ofereceu a Maria Luísa[[11]](#footnote-11).

Mais perto de nós, Barbara Hutton (1912-1979), herdeira da fortuna Woolworth, para além de coleccionar maridos (7) e Canalettos (2, magníficos, legados à NGA de Washington), ornou-se também de jóias históricas, como o colar de 53 pérolas naturais que pertenceu a Maria Antonieta, ou um conjunto de esmeraldas pertencentes à celebrada grã-duquesa Vladimir, tia do último czar, as quais Barbara fez montar num diadema (!).

Nestes casos, tratando-se de jóias, percebe-se mais facilmente o poder de identificação que carregam, já que são objectos de uso (embora com inestimável valor económico e histórico), que acabaram por ficar também ligados às milionárias contemporâneas, elas mesmas comparadas frequentemente a princesas, pelo estatuto conferido pelos milhões que herdaram e delapidaram.

Uma noção de responsabilidade quase dinástica atravessa algumas famílias de coleccionadores, prolongando entre irmãos, ou mais comummente de pais para filhos, essa tarefa de legar à posteridade um nome e uma obra consolidados pela fama.

A Europa fornece, entre outros, dois exemplos especialmente notáveis desta transmissão vocacional familiar: um deu origem à Wallace Collection de Londres: o outro gerou o Museo Thyssen Bornemisza de Madrid.

A Wallace Collection constitui o paradigma do museu privado, modelo inovador no tempo em que surgiu, tendo posteriormente servido de inspiração para tantos outros, de Gulbenkian até Getty.

O quarto marquês de Hertford (1800-1870) herdou um punhado de significativas obras de arte dos seus antepassados, que expandiu enormemente ao longo de uma vida passada maioritariamente em Paris e marcada pelo gosto pela arte francesa do período o rococó. Aproveitando a dispersão de importantes colecções na Paris do Segundo Império, adquiriu numerosas obras primas, como *O Cavaleiro que Ri* de Frans Hals, a *Dama do Leque* de Velázquez ou o retrato de *Titus,* de Rembrandt. Sendo solteiro e sem herdeiros legítimos, optou por legar os seus imensos bens ao seu filho natural Sir Richard Wallace (1818-1890), a quem nunca reconheceu. Este, usando o nome de solteira da mãe, dedicou o resto da sua vida a expandir e completar as colecções paternas, que transferiu para Londres, na sequência das convulsões da Comuna de Paris. Morreu sem concretizar o seu desejo de legar à nação inglesa os seus tesouros e dos seus antepassados. Seria a sua viúva francesa, Lady Wallace a pô-lo em prática, instituindo aquele que é ainda hoje um dos espaços museológicos mais notáveis de Londres, recentemente valorizado por uma importante reforma e rearranjo interno. No palacete de Manchester Square, apropriadamente chamado Hertford House, podem ver-se muitos dos melhores exemplares que as artes decorativas francesas produziram no século XVIII, a par de armaduras medievais e quadros das grandes escolas de pintura desde o Renascimento até aos alvores do Impressionismo. Por disposição testamentária da instituidora, nada pode sair e nada pode ser acrescentado à colecção.

Este sentido de responsabilidade familiar transmitido pelo sangue pode ser encontrado também no caso dos barões Thyssen, que forjaram, em duas gerações, ao longo do século XX, a mais importante colecção de arte da Europa, a par da Royal Collection britânica. Magnatas do aço, dedicaram boa parte dos seus lucros milionários adquirindo obras de arte. O pai, barão Heinrich (1875-1947) adquiriu exclusivamente Old Masters da maior qualidade, conseguindo pontualmente inverter a tendência da transferência de quadros da Europa para os Estados Unidos, ao repatriar várias obras importantes, na sequência da crise económica de 1929 e da grande depressão que se lhe seguiu. O filho, barão Hans Heinrich (1921-2002) expandiu grandemente a colecção paterna, alargando-a à modernidade; foi um dos primeiros coleccionadores europeus a comprar pintura norte americana; fez-se retratar por Lucian Freud, tal como um príncipe da Renascença se teria feito pintar por Ticiano; reagrupou a herança artística dispersa depois da morte do pai, resgatando numerosos quadros às irmãs e acabou por legar à posteridade o grosso da colecção familiar, ao vender, em 1993, ao estado espanhol 775 quadros da mais alta qualidade. Os filhos desavindos do grande coleccionador coexistem, melhor ou pior, no seio da fundação que criou. No belo enquadramento do palácio que foi dos duques de Villahermosa, os quadros dão testemunho do gosto requintado de duas gerações de verdadeiros e apaixonados conhecedores, que fizeram obra de príncipes[[12]](#footnote-12).

Em sentido simétrico, pode referir-se um verdadeiro príncipe, assumido como grande coleccionador, na esteira dos seus antepassados: Hans Adam II, príncipe reinante de Liechtenstein (n. 1945), senhor de vasta fortuna, tem-se dedicado a recuperar obras de arte, que o seu pai, Franz Joseph II (1906-1989) foi forçado a vender na sequência da II Guerra Mundial e da expropriação de parte das propriedades da família situadas na Checoslováquia. Embora as principais perdas então sofridas sejam irrecuperáveis,[[13]](#footnote-13) o actual príncipe tem expandido grandemente a colecção, até há pouco exposta ao público em Viena, nos dois restaurados palácios Liechtenstein. Presença marcante no quadro internacional do mercado de arte, Hans Adam II pagou o preço mais alto até hoje alcançado por uma peça de mobiliário, ao adquirir o famoso *cabinet* Badminton[[14]](#footnote-14), proveniente da colecção dos duques de Beaufort, em 2004, num leilão da Christie’s, por 36 milhões de dólares.

É curioso observar que, se alguns coleccionadores actuaram como príncipes do passado na aquisição e ostentação de preciosas obras de arte, nos nossos dias, um príncipe reinante, chefe de estado de um minúsculo território, grangeia enorme notoriedade ao actuar como coleccionador, reagrupando e expandindo o património familiar. Talvez mais do que os contratempos políticos do seu reinado, a história venha a reter dele o facto de ser um dos maiores coleccionadores europeus da viragem do milénio.

Passando agora aos Estados Unidos, vamos encontrar algumas “dinastias informais”, em que o prestígio do nome e a paixão do coleccionismo perdurou por duas gerações.

William (1819-1894) e Henry Walters (1848-1931), pai e filho, magnatas dos caminhos de ferro, dotaram Baltimore de um magnífico museu, que leva o seu nome, onde podem ver-se as colecções acumuladas durante décadas, nomeadamente de antiguidades gregas e romanas, pintura e artes decorativas, em boa parte procedentes directamente de Itália[[15]](#footnote-15). Homens discretos, receosos de que pudessem tornar-se públicos os valores por eles dispendidos em arte, afirmaram-se no seio da sua cidade (como tantos outros milionários) precisamente pela colecção que reuniram[[16]](#footnote-16).

John Pierpont Morgan (1837-1913) foi o maior banqueiro do seu tempo, financiador das principais indústrias americanas. Reuniu uma colecção gigantesca de todo o tipo de objectos artísticos, desde esmaltes de Limoges e incunábulos preciosos até bronzes, cerâmicas e pinturas da Renascença. Comprava indiscriminada e compulsivamente[[17]](#footnote-17). Foi um dos grandes impulsionadores do Metropolitan Museum of Art e do Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut). A ambas estas instituições foi parar boa parte das suas imensas colecções. Depois da sua morte, um grande número de objectos seus foram dispersos em leilão, tornando-se um sinal de distinção para coleccionadores posteriores possuírem algo que pertencera ao lendário banqueiro. Seu filho John Pierpont Morgan Jr (1867-1943) prosseguiu o legado paterno nos negócios (foi um dos grandes financiadores dos beligerantes da I Guerra Mundial) e fundou, para memória do seu pai, um dos mais requintados museus de New York, a Pierpont Morgan Library, detentora do espólio de preciosidades bibliográficas acumuladas pela família, bem como de algumas pinturas flamengas e da Renascença italiana de grande qualidade e daquela que é uma das mais importantes colecções de desenhos do mundo. Tal como no caso dos Walters de Baltimore, os Morgan assumiram a responsabilidade de honrar a tradição dos antepassados através da disponibilização para o público dos objectos acumulados em tão grande número.

Mais de um século decorrido, a JP Morgan é ainda hoje uma das mais notórias entidades bancárias dos EUA.

É agora tempo de reencontrar os dois personagens com quem iniciámos este percurso e ver de que modo a sua descendência lhes perpetuou a obra.

Quando Henry Clay Frick morreu, em 1919, legou o grosso da sua colecção e a mansão que a abriga, à instituição intitulada The Frick Collection. Este pequeno grande museu situado na *Fifth Avenue* passou a ser gerido por um *Board of Trustees* dominado pela filha do magnata, Helen Clay Frick (1888-1984) e que integrava, entre outros, John D. Rockefeller (1839-1937), ele próprio um grande coleccionador oriundo de uma família de grandes magnatas, das mais ricas do mundo. Mulher determinada e autoritária, nunca casou e dedicou toda a sua vida a perpetuar e gerir a memória paterna, consubstanciada na preciosa colecção, que ela soube expandir, propondo ao longo de décadas a aquisição de numerosas outras notáveis obras de arte. Em ruptura com a sua própria família, por ter sido enormemente favorecida no testamento paterno, Helen criou a Frick Art Reference Library, precioso repositório de informação sobre arte e o universo das colecções nos tempos anteriores à revolução digital. Hoje a Frick Collection alberga o Center for the History of Collecting, instituição pioneira de pesquisa destes temas. Durante décadas, Helen e Rockefeller, que viriam ambos a morrer com quase 100 anos, igualmente autoritários e incapazes de admitir contradição, travaram uma prolongada batalha em torno da melhor forma de gerir a Frick Collection, que passou por acções judiciais tempestuosas. Helen receava que Rockefeller se quisesse apossar do espírito e do nome da instituição que seu pai legara e tentou, quanto pôde, bloquear a possibilidade ao seu adversário de legar obras suas para a colecção. Tal desiderato foi parcialmente alcançado. Ela não conseguiu, contudo, impedir que, muitos anos depois da morte do odiado amigo do seu pai, viessem a integrar a Frick Collection dois magníficos bustos de Verrocchio e Francesco Laurana, bem como a comovente *Crucifixão* de Piero della Francesca, como legado póstumo de John D. Rockefeller[[18]](#footnote-18).

Andrew Mellon tem a distinção de ter sido o homem que esteve na origem da criação do último dos grandes museus públicos mundiais, a National Gallery of Art de Washington. Os seus dois filhos, Ailsa Mellon Bruce (1901-1969) e Paul Mellon (1907-1999) consagraram boa parte das usas vidas a completar a missão paterna, servindo essa instituição, no seio da qual desempenharam um papel único[[19]](#footnote-19). A discreta Ailsa fora a grande acompanhante do pai em Washington, durante os anos 1920, em que serviu como ministro das Finanças de três administrações republicanas sucessivas. Em sua honra, veio mais tarde a fundar as Andrew Mellon Lectures in the Fine Arts, em que cada ano um distinto académico é convidado. Fora dos olhares da imprensa, Ailsa financiou, pouco antes de morrer, a compra pela NGA do mítico retrato de *Ginevra de* *Benci*, de Leonardo, por uma quantia que não foi tornada pública[[20]](#footnote-20). Legou, por fim, ao museu em testamento a sua colecção de telas francesas impressionistas e pós-impressionistas de grande qualidade e pequeno formato.

Da mesma forma que a irmã, Paul Mellon sofreu o traumático divórcio dos pais. Co-herdeiro da fabulosa fortuna familiar, devotou a sua vida a actividades filantrópicas. Da sua mãe inglesa, herdou uma paixão pela vida rural aristocrática, as caçadas, a equitação e, em consequência, a pintura inglesa de temas desportivos. Foi o primeiro presidente do *Board of Trustees* da NGA, à qual viria a legar mais de 900 obras de arte ao longo de décadas[[21]](#footnote-21). Supervisionou (e financiou, em boa parte, juntamente com a irmã) a construção da East Wing, a expansão do venerável museu, com traço do arquitecto I. Pei. Grande coleccionador, na esteira paterna, doou à sua *alma mater*, a universidade de Yale, a sua enorme colecção de arte britânica sete e oitocentista, para albergar a qual encomendou a Louis Kahn um edifício de referência. O Yale Center of British Art possui a maior aglomeração de arte britânica fora do próprio Reino Unido. Habitando em Upperville, Virgínia, omde veio a falecer, Paul Mellon serviu também como patrono do Virginia Museum of Fine Arts, em Richmond, o qual foi também beneficiado por numerosas doações suas, em vida e póstumas. Muito atento à vida universitária, financiou vários projectos em Cambridge (cujo Clare College frequentara), e foi um dos promotores da fusão de institutos tecnológicos, de que resultou em 1967 a Carnegie Mellon University, em Pittsburgh, cidade em que a família forjara a sua fortuna.

Mais ainda que o pai, Paul Mellon foi um verdadeiro príncipe da Renascença, rodeado de beleza, que promoveu e adquiriu, com um estilo de vida aristocrático em que a fortuna se aliava à distinção e ao *ethos* do serviço público. Mais do que um simples herdeiro de seu pai, ele expandiu os seus interesses, criou em Yale o seu próprio e único museu, sem nunca deixar de supervisionar o legado paterno no Mall em Washington. E assim como seu pai não quisera (ao contrário de Frick) que o seu nome ficasse ligado às obras de arte que coleccionou, antes preferindo subsumi-las num contexto **nacional**, que pudesse ser apelativo para outros mecenas, também Paul não quis ligar o nome explicitamente ao grande centro museológico e de investigação que criou de raiz na sua universidade. A sua morte, no ano derradeiro de Novecentos, marca simbolicamente o fecho de um ciclo, marcado pela grandeza e também pela generosidade[[22]](#footnote-22).

“Art collecting has long been linked to power, whether in the form of patronage or plunder. Popes, princes and monarchs alike sought immortality by amassing masterpieces as a demonstration of their enlightened identification with the finer things in life. (…) It was to be expected therefore, that when the super-rich parvenu made it in a big way, he would head for the art dealer”[[23]](#footnote-23).

Esta citação pode bem ser enquadrada na perspectiva sobre o coleccionismo que nos é apresentada por Susan Pearce, numa obra de indiscutível referência, On Collecting[[24]](#footnote-24). Neste livro, que abre novas perspectivas de abordagem sobre o fenómeno do coleccionismo, a autora refere os seus aspectos político e poético. No primeiro, incluem-se noções como valor e interesses; o segundo reporta-se a realidades, como espaço, tempo e identidade.

Justamente as questões de identidade convocam o passado, na imagem que dele faz o presente. O passado é o tempo em que o presente pode escolher as suas referências, na esperança de poder legá-las ao futuro de modo convincente. O grande objectivo é perdurar. Para este tipo de coleccionador, novo príncipe, porque detentor do novo poder, agora conferido pelo dinheiro, a posse de objectos excepcionais, pela beleza, raridade e sobretudo proveniência, é a mais segura garantia de sobrevivência. No topo da escala social em vida e na crista da onda da memória, após a morte.

**Bibliografia**

- BEHRMAN, S. N., *Duveen*, Hamish Hamilton, Londres, 1972 (2ª ed).

- CANNADINE, David, *Mellon: An American Life*, Allen Lane, Londres, 2006.

- FABER, Toby, *Os ovos de Fabergé*, Editora Record, Rio de Janeiro/São Paulo, 2012.

- GREGORY, Alexis, *The Gilded Age: the Super-Rich of the Edwardian Era*, Cassell, Londres, 1993 (with a Foreword by John Kenneth Galbraith).

- JOHNSTON, William R., *William and Henry Walters, the reticent collectors*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

- LEVKOFF, Mary, *Hearst the Collector*, Harry Abrams, New York, 2008.

- LITCHFIELD, David, *The Thyssen Art Macabre*, Quartet Books, Londres, 2006.

- PEARCE, Susan, *On Collecting: An investigation into collecting in the European tradition*, Routledge, Londres/New York, 1999.

- RODRIGUEZ, Conxa, *Los Thyssen, por amor al arte*, Ediciones BSA, Barcelona, 1997.

- SANGER, Martha Frick Symington, *Henry Clay Frick: Na Intimate Portrait*, Abbeville Press, New York, 1998.

- SECREST, Meryle, *Duveen: A Life in Art*, Alfred Knopf, New York, 2005.

- STROUSE, Jean, *Morgan: American Financier*, Harper Collins, New York, 2000.

- THARP, Louise Hall, *Mrs. Jack*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 1965.

- WALKER, John, *National Gallery of Art Washington*, Harry Abrams, New York, 1995.

.” O coleccionador como novo príncipe” in História da Arte: Coleções, Arquivos e Narrativas (org. de Ana Maria Pimenta Hoffmann, Ângela Brandão, Fernando Guzmán Schiappacasse e Macarena Carroza Solar), Editora Urutau, Bragança Paulista(SP), 2015.

-obra resultante das VIII Jornadas de História da Arte, Univ. Federal de São Paulo e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 10 a 13 Novembro 2015

1. Sendo o exemplo mais notório Consuelo Vanderbilt (1877-1964), duquesa de Marlborough entre 1906 e 1921. Devia o seu pouco comum nome espanhol à sua madrinha cubano-americana, Consuelo Iznaga (1858-1909), ela mesma protagonista de enorme sensação e escândalo na geração anterior, ao desposar o futuro duque de Manchester. [↑](#footnote-ref-1)
2. Enquanto banqueiro, Mellon financiou vários dos empreendimentos de Frick, relacionados sobretudo com a indústria carbonífera. [↑](#footnote-ref-2)
3. Dos 137 quadros legados à Frick Collection pelo seu instituidor, apenas 10 foram adquiridos antes de 1900. Cf. *Timeline of Acquisitions* in collections.frick.org [↑](#footnote-ref-3)
4. O *Retrato de Velho* e a *Palas Atena* de Rembrandt, bem como o *Retrato de Hélène Fourment, mulher* *do artista*, de Rubens. [↑](#footnote-ref-4)
5. In WALKER, 1995, p. 31. [↑](#footnote-ref-5)
6. No Cincinnati Art Museum e Metropolitan Museum of Art (NY) respectivamente. [↑](#footnote-ref-6)
7. Cf. LEVKOFF 2008. [↑](#footnote-ref-7)
8. Hoje na NGA de Washington. [↑](#footnote-ref-8)
9. O episódio é narrado na biografia de *Duveen* por S. N. Behrman, de 1951, mas tratado na mais recente e sólida *Duveen* de Meryle Secrest (2005), omitindo a referência a Frick. [↑](#footnote-ref-9)
10. Retrato de corpo inteiro documentado por fotografia na Detroit Historical Society com o nº 2014.002.076. O mesmo Kelly, pintor da moda entre a alta sociedade americana, pintara antes o retrato póstumo de Henry Clay Frick na West Gallery da sua mansão, de charuto na mão e tendo por trás o retrato régio de Velázquez antes referido (hoje no Frick Art & Historical Center, Pittsburgh). [↑](#footnote-ref-10)
11. Cf. FABER 2012. [↑](#footnote-ref-11)
12. Sobre a saga desta família, cf. RODRIGUEZ 1997 e LITCHFIELD 2006. [↑](#footnote-ref-12)
13. Entre os tesouros alienados contam-se o retrato de *Ginevra de Benci* de Leonardo, adquirido pela National Gallery of Art de Washington e o *Willem van Heythuyzen*, um dos melhores retratos de Frans Hals, cedido à Alte Pinakothek de Munique. [↑](#footnote-ref-13)
14. Trata-se de um armário de ébano com incrustações , na técnica de *pietra dura*, celebrizada pelos ateliês grão-ducais de Florença entre os secs. XVI e XVIII. [↑](#footnote-ref-14)
15. Em 1902, Henry Walters adquiriu em bloco 1700 objectos de arte, entre vasos gregos, bronzes e pinturas, a Marcello Massarenti, coleccionador romano. [↑](#footnote-ref-15)
16. Sobre os Walters, cf. JOHNSTON 1999. [↑](#footnote-ref-16)
17. Uma caricatura publicada por ocasião da sua morte, mostra-o às portas do céu, diante de Deus Pai, sentado em majestade. Apontando para o trono do Altíssimo, Morgan diz “That’s a nice chair. How much?”Cf. BEHRMAN 1972, p.74 [↑](#footnote-ref-17)
18. Cf. SANGER 1998. Esta biografia de Henry Clay Frick, escrita após aturada pesquisa pela sua bisneta Martha Frick Symington Sanger acaba por englobar igualmente a vida e trabalhos de Helen. Apesar da riqueza informativa, é uma obra excessivamente marcada por uma interpretação psicológica, segundo a qual, a morte da mulher teria sido o motor determinante da actividade coleccionista do severo milionário. De forma análoga, na génese da colecção coetânea de Isabella Stewart Gardner , em Boston, estaria a morte do seu filho único – cf. THARP 1965. [↑](#footnote-ref-18)
19. Cf. WALKER 1995. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ver nota 12 acima. [↑](#footnote-ref-20)
21. As últimas das quais acabam de dar entrada, na sequência da morte, com mais de 100 anos, em 2014, da sua viúva, Rachel Lambert Mellon, que conservava ainda algumas a título vitalício. [↑](#footnote-ref-21)
22. Deve ainda referir-se a espantosa colecção reunda por Peter (1834-1915) e Joseph Widener (1871-1943), pai e filho, milionários de Filadélfia, na sua enorme mansão de Lynnewood Hall. Os seus Grecos, Van Dycks e Rembrandts, entre tantos outros tesouros de pintura, escultura e artes decorativas, foram legados à NGA de Washington, onde ombreiam com a colecção fundadora de Mellon e com o legado posterior de Kress. [↑](#footnote-ref-22)
23. GREGORY 1993, p. 133. [↑](#footnote-ref-23)
24. PEARCE 1999. [↑](#footnote-ref-24)