PRÁTICAS DE COLEÇÃO: SELEÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DOS RESTOS DO PASSADO

Marlise Maria Giovanaz

A partir de interesses individuais ou coletivos acumulamos objetos, os mais variados e inesperados possíveis. Algumas vezes segundo interesses científicos, outras como recordações de lugares ou de viagens, demonstrando, assim, nosso conhecimento de cultura, de arte, de paleontologia, de história. A prática de colecionar objetos ou coisas, armazená-los, organizá-los em um acervo, faz parte de tradições mais antigas, mas que se afirmam com muita veemência em nosso tempo. Obviamente o indivíduo não mantém consigo todos os objetos que passam por suas mãos durante o decorrer de sua vida; essa prática demanda uma operação de classificação e de seleção entre as coisas que serão conservadas.

Este momento da manifestação do desejo de preservar acervos próprios e de perseverar ao próprio tempo coincide com o contexto nomeado por Nora (1993) de *aceleração da história*, quando a consciência de ruptura com um passado irremediavelmente perdido se confunde com a certeza de uma memória já esfacelada, mas ainda não irrecuperável. A curiosidade por lugares e objetos que armazenem nosso saber e nossas reminiscências passa a demonstrar, então, uma tentativa de reconstruir uma continuidade com o passado que sentimos estar fugindo, se dispersando. O sentimento de continuidade torna-se, desta forma, residual a espaços concretos, lugares ou objetos, que são, antes de tudo, restos; nas palavras de Nora, espaços que

vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres. [...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. (1993, p.13)

Marlise Maria Giovanaz é professora no Departamento de História da ULBRA.

A COLEÇÃO

Mas não são somente os fragmentos da história que são alvos das coleções. Segundo Pomian, qualquer objeto, cuja existência o homem conheça, e qualquer artefato, por mais fantasioso que pareça, figuram em alguma parte em um museu ou em uma coleção particular. Podemos nos perguntar o que existe de comum entre esta gama de bens que são acumulados pelo homem, e qual a lógica nesse acúmulo. Desde a clássica coleção de selos até as coleções de arte, desde a popular coleção de caixas de cigarros ou de fósforos até as coleções de figurinhas encontradas nos produtos comestíveis, a prática da coleção vai além das fronteiras de *status* social ou econômico. Segundo Pomian, coleção pode ser definida como

qualquer conjunto de objetos, naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado, preparado para este fim, e expostos ao olhar do público pela instituição que os abriga ou por seu proprietário. (1984, p.53)

Os objetos e utensílios guardados em uma coleção ou no acervo de um museu já não são avaliados mais por seu valor de utilidade, seu uso faz parte do passado, seu objetivo é ser admirado e ordenado segundo uma lógica particular. São, entretanto, rodeados de cuidados, protegidos da ação do tempo e, quando necessário, restaurados e expostos de maneira que possam ser vistos e, na maioria das vezes, de forma a que não sejam tocados. Apesar de não possuírem valor de uso, fazem parte de um mercado especializado, no qual chegam a atingir custos astronômicos por seu valor de raridade e/ou de autenticidade. Isso leva à estruturação de um amplo sistema de segurança para esses bens, fazendo com que “os colecionadores e os conservadores de museus comportem-se como guardas de tesouros” (p.52).

O mundo das coleções particulares e o dos museus podem ser aparentemente vistos como completamente diferentes, porém, é possível salientar elementos comuns entre esta amostra de variados objetos que são acumulados por pessoas privadas e pelos estabelecimentos públicos. O desejo puro e simples de acumular objetos preciosos, que sejam significativos – para si e para o grupo em que se insere o indivíduo – e o prazer da propriedade de algo são elementos que devem ser avaliados. Algumas peças de coleção são fontes de prazer estético para seu possuí-

dor e podem ser elementos de distinção na sociedade. A posse de alguns objetos pode significar algum grau de conhecimento histórico, científico ou artístico. O fato de possuir uma coleção confere prestígio a quem a possui, testemunha o gosto de quem a adquiriu, suas curiosidades intelectuais, sua riqueza, seu poder ou sua generosidade, ou todas essas particularidades juntas. Do conjunto desses argumentos é que surge também o interesse do Estado em tornar possível o acesso a esses bens àqueles que não podem adquiri-los, nem possuem conhecimentos históricos e científicos para tal, mas que, através da visita a museus públicos, podem usufruir e admirar estas mesmas coleções.

Outro caminho comum é a transformação de coleções particulares em peças de museu. Conjuntos que são reunidos durante um longo período e que com a morte do proprietário são transferidos para instituições especializadas onde passam não só a simbolizar um conjunto de relíquias ligados a determinado tema, como também a representar a imortalidade do antigo proprietário, que é visto também como parte da coleção. Um interessante estudo de caso nos é trazido por Abreu na obra *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*, na qual a autora descreve a transferência da coleção pessoal (jóias, móveis, retratos, livros e fotografias) de um político renomado da República Velha, Miguel Calmon du Pin Almeida, para o acervo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Outro estudo que merece destaque é a dissertação de mestrado de Possamai (1998), na qual a autora explicita a conformação do acervo de um museu criado para contar a história da cidade de Porto Alegre, mas que precisa lidar, em suas exposições, com uma considerável quantidade de objetos oriundos de diversos grupos, sejam religiosos, entidades sociais, casas comerciais ou objetos particulares, e, ainda, como a instituição se apropria de cada um desses objetos para que façam parte da história da comunidade, prestando-se, após uma ordenação típica do campo da história, a simbolizar fases ou períodos do processo histórico de uma cidade.

No caso das coleções particulares, acontece, por vezes, de se tornarem documentos para a reconstrução da biografia de seus possuidores. Esse acontecimento nos revela um problema, isto é, em que medida a escolha e a seleção de materiais efetuada pelo colecionador, sejam fotografias, livros, obras de arte, recordações de viagens ou documentos particulares, representam ou nos contam a experiência vivida do sujeito que durante algum tempo os acumulou. Equivale dizer que o ato de colecionar algum objeto, mais que manifestar apreço por ele, é uma necessidade de retratar-se para o mundo e também um desejo de permanecer existindo além do tempo real da vida.

O MUSEU

O primeiro traço característico dos museus é sua durabilidade, são instituições criadas para sobreviverem ao tempo. Ao contrário das coleções particulares, que tendem a ser dispersas após o desaparecimento de seu proprietário, o museu permanece com sua existência garantida no decorrer do tempo. Museu é uma instituição presente em nossa sociedade desde a civilização grega, mas a formação do conceito que nos é apresentado atualmente vem do século XIX, que classifica o museu como um lugar de homenagem e reverência, de produção de conhecimento e de saber, de exercício e de ostentação de poder. Esses preceitos ainda persistem, em maior ou em menor grau, nas definições contemporâneas de um museu. Ele continua sendo o local onde se armazenam coleções de objetos materiais que definem a identidade de um povo ou grupo, mesmo representando outras épocas e outras pessoas, eles são os símbolos da civilização, da memória do grupo. Podemos, então, definir o museu como o espaço destinado a reverenciar uma determinada memória, uma determinada história, ou seja, aquela que ele pretende mostrar e contar. Este *habitus*¹ da instituição é formado em uma operação de saber o que classificar, de atribuição de um “valor museológico”,² ou seja, atribuindo um caráter distintivo aos objetos acumulados e expostos por esta instituição.

A atribuição de significado aos objetos do acervo, que os distingue dos demais, está baseada em uma concepção de história orientada pelos eventos e figuras de exceção – são mormente os grandes homens e os fatos classificados como importantes que compõem esta história que é guardada nos museus.

O museu surge então para atender a necessidade de afirmação de uma identidade, através de uma história singular, mostrada e reafirmada pelos objetos específicos, capazes de diferenciar o habitante de uma cidade, de uma nação. O museu torna-se a instituição freqüentada para reverenciar um certo saber; o lugar no qual aprendemos o quanto somos esclarecidos, civilizados e cultos, em que reafirmamos nosso passado de glória, a nossa história e a nossa memória.

A idéia de uma história única e oficial encontrou, no museu, sua instituição principal, que se transforma numa plataforma de símbolos, onde se constrói uma memória homogeneizada, unificada. Foi somente na França, com o chamado “Maio de 68”, que essa instituição foi realmente questionada e acusada de armazenar e sacralizar os valores burgueses. Felizmente, não se concretizou a intenção de incendiar os mu-

seus europeus, e, atualmente, nos é possível incorporar-lhes novas e complexas atribuições. Ele continua sendo o espaço de intermediação entre o indivíduo e os objetos materiais, porém agora com uma característica mais presente: a idéia do conhecimento e da documentação via objeto, mesmo que para tanto ele perca a utilidade inicial para a qual foi concebido. Como bem coloca Fortuna, o museu passa a ser em nosso tempo um mundo fantástico de sensações, nele entra-se para *tocar* coisas, *ver* os objetos, *ouvir* os sons, *cheirar* as atmosferas, construir e dar sentido à realidade através da própria experiência sensorial e cognitiva.

A evocação e a celebração da memória continuam obrigatoriamente presentes na instituição, porém agora como objetivos do conhecimento. Podemos definir algumas funções de um museu histórico contemporâneo com a busca do entendimento da construção, do uso e do estudo da chamada memória nacional. O novo discurso museológico busca superar essa idéia de uma memória única para se tornar o difusor da pluralidade de memórias como processo de identificação cultural. Como diz Ulpiano de Menezes (1992), um museu não pode ser apenas um memorial para evocar e celebrar a história, mas sim um centro de documentação e de pesquisas, com atuação cultural e educacional que possibilite entender a organização, o funcionamento e as mudanças de uma sociedade.

COLECIONAR

A prática individual de coleção não está necessariamente ligada a um desejo de recontar a história de uma cidade, uma raça ou uma nação, ela é a manifestação de um desejo de reter o máximo de tempo e de significados em objetos e sinais, que são ordenados e classificados segundo a perspectiva e a vontade de seu proprietário. Como muito bem coloca Benjamin, toda paixão está associada a um caos, e a paixão de colecionar está associada a um caos das lembranças, e, para o colecionador, esta prática é “apenas um dique contra a maré de recordações que chega rolando em sua direção” (1994, p.227).³ A relação estabelecida com a coleção particular é uma relação de doação, de estudo e de admiração, em que a serventia e a utilidade do objeto em si não são postas em relevância. Ainda nas palavras de Benjamin,

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 que é lembrado, pensado,

conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos estes detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. 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. (p.228)

A crença na *autenticidade* dos objetos que compõem a coleção é um ponto central na reflexão a respeito da prática de colecionar de especialistas e de instituições especializadas. A autenticidade está sempre posta em questão, seja em coleções de obras de arte, de objetos históricos e até mesmo sobre as experiências pessoais. No contexto moderno, quando a reprodutibilidade de imagens e bens tornou-se já um mercado, o autêntico é identificado com o original, e o não-autêntico é associado à cópia, à reprodução. Tanto o original quanto as suas reproduções ou cópias são alvos de coleções, a perda do caráter de autenticidade atribuído ao original não exclui a possibilidade de “auratização” da cópia. Mesmo não dispondo de poder financeiro para adquirir a obra original, a posse da reprodução representa o gosto e capacidade de apreciação em relação a uma obra de arte, objeto histórico, artesanal ou folclórico.

A *aura* de um objeto está associada à sua originalidade, ao seu caráter único e a uma relação genuína com o passado. As obras de arte e de história classificadas como autênticas assumem então um valor ímpar no mercado de coleções por seu aspecto singular e permanente, em contraste com as reproduções feitas a partir desses objetos que são classificadas como cópias, como objetos transitórios, comercializados no mercado a preços acessíveis para boa parte da população. A reprodução é “desauratizada”, apagando a possibilidade de criar nesta uma relação orgânica e real com o passado pessoal ou coletivo.

Se, porém, para os muscus e especialistas o problema da autenticidade é uma questão fundamental, em torno da qual se travam discussões intermináveis, desenvolvem-se teorias e métodos de comprovação e sistemas de avaliação, no campo das coleções particulares este problema não é central. O alto valor de mercado da obra em si afasta já a grande maioria de colecionadores anônimos. Dentro da extensa gama de objetos que são passíveis de formar e compor coleções, a unicidade, a aura, são transferidas do objeto para o conjunto da coleção, por exemplo, nas difundidíssimas coleções de selos, nas quais a valoração está posta na possibilidade de construir uma coleção vasta e representativa em con-

traposição à idéia de possuírem-se poucos exemplares, porém relativamente raros. Outro exemplo é a “indústria” do artesanato ligada ao turismo, com seus objetos produzidos em série, que são valorados não por sua originalidade mas por sua capacidade de simbolizar uma cultura, um lugar, ou o gosto exótico de seu possuidor. A idéia de originalidade é transportada do objeto para a coleção como um todo, que passa a ser tomada como um conjunto, a partir da classificação e ordem que lhe é aferida pelo colecionador. Neste caso, a utilidade, o valor e a autenticidade não são os pontos centrais para o colecionador, o fundamental é que este objeto ou coleção esteja carregado de significados, seja para o indivíduo, seja para o grupo, e quanto maior a carga de significados atribuídos à coleção menor importância terá sua possibilidade de uso.

Em um contexto em que o mundo em nossa volta perde progressivamente sua consistência e a imagem domina a real existência do sujeito, onde se estrutura o problema do que é falso e do que é autêntico ou verdadeiro? Como bem coloca Manzini (1989), em um mundo onde domina a simulação, suspenso entre o verdadeiro e o falso, somente podemos afirmar que algo *parece ser*, mas não que é.

NEM VERDADEIRO NEM FALSO: COLECIONÁVEL

Cabe agora pensar como o trabalho histórico lida com esta realidade de colecionadores espalhados pelo mundo e em atividade constante, em como pode-se tomar por objeto de estudo os acervos construídos, seja de objetos específicos ou aleatórios. No início deste texto, foi colocado o problema da *aceleração da história*, proposto por Pierre Nora. O mesmo autor propõe que o historiador se coloque como um detetive, e desafia que se utilize como objeto de estudo os bastiões mais tradicionais da história. O discurso tradicional da história procura nos restos do passado um mundo já perdido, que acaba por ser sacralizado e congelado, entretanto, P. Nora atenta com outra proposição que, nas palavras do autor, “consiste em tomar para si os objetos melhor constituídos da tradição para demonstrar o mecanismo e reconstruir ao máximo as condições de sua elaboração” (1993, p.10). Esta postura iconoclasta e inquiridora é resultado de uma renovação importante desenvolvida no interior do campo histórico, que pode ser identificada *grosso modo* em todas as ciências humanas através de certa desconfiança em relação à positividade da ciência, e no campo particular da história através da aproximação com a antropologia e a litera-

tura, com o enriquecimento da noção de fontes de trabalho e com a introdução de novos problemas, até então estranhos à história.

No contexto de consolidação dessa mudança, contamos também com o aparecimento do grupo identificado como a Nova História Cultural, de matriz francesa mas incluindo pesquisadores de diversas partes do Ocidente, que se propõe à análise e ao estudo das práticas sociais, das crenças, dos mitos, das sensibilidades, das representações coletivas, através de um corpo de conceitos apresentado por seus autores e demonstrando vocação para dedicar-se ao exame e observação de problemas que anteriormente não eram considerados pelos historiadores.⁴ O tema da investigação dos *imaginários sociais* é posto por este grupo, e é central em nosso tempo, sendo exemplo disso a variedade de autores que se têm debruçado sobre o assunto. A fertilidade de temas e problemas possíveis de serem investigados no estudo dos *imaginários sociais* é o grande desafio para os escritores e pesquisadores interessados.

O *imaginário social* é definido por Baczko (1991) como um sistema ou conjunto de símbolos de representação coletiva, que comportam em si relações, idéias, imagens, símbolos, discursos, práticas, ritos, que podem fazer parte do passado de um grupo ou, ainda, fazerem-se presentes no seu cotidiano. O imaginário não pode ser medido por sua concretude, porém, pode ser mais concreto que a própria realidade, na medida em que atravessa as fronteiras do mítico, rompe temporalidades congeladas pela história e se constitui além da experiência do vivido.⁵ O resgate do imaginário procura esclarecer uma coerência de sentido em um determinado contexto, uma linguagem comum de um dado momento histórico.

O tema das coleções, sejam elas públicas ou privadas, revela-se um “prato cheio” para os estudos dos imaginários sociais, seja como uma prática ou como um ideal de permanência. No contexto de *aceleração da história*, quando esta se torna fugidia, em que os acontecimentos se sucedem em uma velocidade que não permite sua fixação, e quando ocorre uma explosão de memórias étnicas, comunitárias, a prática da coleção se revela uma tentativa de prender fatos e episódios, de fixar significados da história individual e social através de objetos concretos, que possam recontar, resgatar uma experiência que vive sob o risco do desaparecimento. Conforme Manzini, graças à matéria, o homem criou grande quantidade de mundos imaginários, pois ela sustenta uma vasta gama de significados que são socialmente reconhecidos (1989, nota 10). O *imaginário social* é posto em cena pela matéria concreta, e sobre esta matéria a nossa cultura construiu seu próprio senso de realidade e de verdade

no que diz respeito à experiência do mundo. Conforme Pesavento (1995), o imaginário não se apresenta como um contraponto do real, e sim como uma outra face deste, que compreende em si a dimensão do sonho, do desejo, do inconsciente coletivo e também a dimensão das ilusões do espírito, das intenções deliberadas, das seduições ideológicas.

Segundo Manzini, a realidade percebida e vivificada por nós é produzida a partir de sensações e de processos de invenção de um real que são construídos a partir de imagens presentes em nosso cotidiano ou em nossa imaginação. Nas palavras do autor:

Nós sabemos hoje ser de nossa invenção tudo o que, a partir de estímulos sensoriais, se transforma em modelos mentais e produz a idéia de realidade: o que se apresenta a nós como uma realidade é, e sempre foi, uma realidade simulada. Ou seja, uma realidade construída em nosso espírito a partir da interação entre os estímulos externos e uma sedimentação cultural anterior. A partir da qual é possível pesquisar a novidade da situação atual, não somente na transformação dos suportes materiais com os quais entramos em contato, mas também em uma nova problematização dos processos de invenção da realidade que, muito recentemente, tem caracterizado nossa cultura. (1989, p.128)

A investigação das práticas de coleção se apresenta então como uma nova porta que se abre para a análise e reflexão de contextos remotos ou presentes, mas também representa o pensamento a respeito de como os indivíduos imaginam e ordenam o próprio passado, em um processo de historicização do tempo da vida. Contemporaneamente, com a ebulição dos estudos biográficos, o tema da constituição dos acervos documentais e de coleção individuais necessita ser discutido e problematizado. Os estudos no campo dos *imaginários sociais* fornecem-nos instrumentos para redimensionar a análise dos acervos construídos, afastando-nos da observação da matéria pura dos objetos em direção de sua construção simbólica no contexto em que está inserido. Parafraseando Manzini, em um mundo onde a cultura material serve de alicerce a nossas projeções mentais da realidade, as respostas não nos são dadas pelo que é, pelo objeto em si, e sim pelo que este “parece ser”, ou seja, pela sua capacidade de se carregar de simbologias, de sentimentos, de desejos, de significados.

NOTAS

1. Usando o conceito segundo Bourdieu, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989; como uma prática conformada por um contexto cultural que no tangente ao indivíduo se apresenta naturalizada.
2. Conceito utilizado segundo Lara, S. "História, memória, museu". *Memória e Ação Cultural*. São Paulo: Revista do Arquivo Municipal/SMC, 1990.
3. Fundamentalmente relevante neste texto o fragmento *Imagens do pensamento* e o excerto *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*.
4. Devido ao objetivo do trabalho não me estendo sobre o tema, informações mais específicas devem ser buscadas em Hunt, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; em Chartier, R. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1990; e em Pesavento, S. "Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário". São Paulo: *Revista Brasileira de História*, n.29, 1995.
5. Segundo Patlagean, E. A história do imaginário. In: Le Goff, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, R. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, Lapa, 1996.
- BACZKO, B. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas, v.II, 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FORTUNA, C. As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.12, n.33, fev. 1997.
- MANZINI, Ézio. Un Monde qui semble. *Ni Vrai ni Faux. Traverses*, n.47. Révue du Centre de Création Georges Pompidou, Paris, 1989. (Em francês no original, tradução minha).
- MENEZES, U. Para que serve um museu histórico. In: *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n.10, São Paulo, 1993.
- PESAVENTO, S. O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. São Paulo, *Revista Cultura Vozes*, n.5, set./out. 1995.
- POMIAN, K. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*, v.1 Memória e História, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- POSSAMAI, Z. *Guardar e celebrar o passado: o Museu de Porto Alegre e as memórias na cidade*. Dissertação de Mestrado/PPG-História/UFRGS, 1998.