

ARTIGO

A FIGURA DO COLECCIONADOR

JOÃO OLIVEIRA DUARTE
Universidade Nova de Lisboa
Lisboa | Portugal
joaoliveiraduarte@gmail.com
orcid.org/0000-0002-5800-3541

Partindo das reflexões de Walter Benjamin e do romance *Ulisses* de Bruce Chatwin, iremos tentar delinear a relação que uma figura como a do colecionador mantém com a sua época – uma relação, acima de tudo, de atrito –, mas, igualmente, a estranha e particular ligação que existe entre este e a colecção. Nesta medida, iremos mostrar que esta última só encontra o seu sentido final na destruição.

História – Colecionador – Experiência – Imagem

ARTICLE

THE COLLECTOR'S AS A FIGURE

JOÃO OLIVEIRA DUARTE
Universidade Nova de Lisboa
Lisboa | Portugal
joaoliveiraduarte@gmail.com
orcid.org/0000-0002-5800-3541

Based on Walter Benjamin's reflections and Bruce Chatwin's *Utzi*, we will try to map out the relationship that this type of figure maintains with its epoch - we will defend that it is one of friction. I will also try to place an emphasis on the strange and peculiar relationship that the collector has with the collection, trying to show that the ultimate meaning of the collection lies in its destruction.

History – Collector – Experience – Image

Os homens póstumos – eu, por exemplo – são mais mal compreendidos do que os homens actuais, mas melhor ouvidos. Com mais rigor: nunca somos compreendidos – e daí a nossa autoridade.

[Nietzsche, *Crepúsculos dos Ídolos*]

FIGURAS DO PENSAMENTO

Na obra de Walter Benjamin encontramos, em certos momentos, aquilo que podemos chamar de “pensamento por figuras”. É certo que, ao lado do *flâneur*, do trapeiro, do narrador – ou “contador de histórias”, na tradução de João Barrento – ou mesmo do historiador das *Teses sobre Filosofia da História*, dessas figuras onde, como cristais, um tempo é interrogado e levado ao seu limite, podemos encontrar textos que constroem um pensamento coerente sobre a história ou sobre a linguagem – ou podemos destacar, dos textos onde essas figuras são desenhadas, esse mesmo pensamento, conferir-lhes uma consistência sistemática ou temporal. Mas estas figuras – de onde gostaríamos de destacar o colecionador, que mantém uma relação bastante peculiar tanto ao mundo dos objectos como à temporalidade – destacam-se desse corpo coerente de teses filosóficas para nos dar uma espécie de “pensamento em movimento”.

Elas são, de facto, objecto de resgate por parte de Benjamin: parcial ou totalmente esquecidas para a história, e *na* história, se elas ainda diziam alguma coisa no tempo de Benjamin isso devia-se, em primeiro lugar, à distância que permeava um tempo do outro – como refere no ensaio sobre o narrador: “apresentar um Leskov como contador de histórias não significa aproximá-lo de nós, significa, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele.” (Benjamin 2015, 147-148)¹. Aliás, a imagem que usa, neste ensaio sobre o autor russo, para pensar a relação que se institui entre nós e essas figuras – refere-se apenas ao narrador, mas podemos sem dúvida estender a todas as outras figuras que recolhe na sua coleção – é, a este respeito, particularmente significativa.

Observados a partir de uma certa distância, os traços marcantes e simples que caracterizam o contador de histórias revelam-se como o que nele são mais importantes. Melhor dizendo, manifestam-se nele como uma cabeça humana ou um corpo de um animal num rochedo, para o observador colocado à distância certa e no ângulo de visão adequado.
(Benjamin 2015, 148)

Só a distância certa, e o ângulo de visão adequado, nos permitem ver por fim os traços “marcantes e simples”, aqueles que, nele, são mais importantes, como se o tempo, que é, em última análise, o instrumento da distância, viesse retirar tudo quanto era da ordem da excrescência e do excesso para mostrar os fenómenos a uma luz mais crua – mas Benjamin nada nos diz sobre como determinar essa distância, como atingir esse ângulo de visão. Em todo o caso, no momento em que a distância é certa e o ângulo de visão adequado, a figura manifesta-se “como uma cabeça humana ou um corpo de animal num rochedo”. Isto é, parece que encontramos nesta passagem de Benjamin a instauração de um regime de parença, uma espécie de ilusão que se institui, uma miragem que

¹ Dirá o mesmo relativamente ao colecionador: “De resto, sei que, para o tipo de pessoa de que vos falei e que eu próprio, um pouco *ex officio*, represento, começou já a cair a noite. Mas, como diz Hegel: a coruja de Minerva só inicia o seu voo ao cair da noite. Só quando se extinguir, o colecionador será compreendido” (Benjamin 2004, 214-215).

alimenta o pensamento: do mundo mineral, sem vida, recorta-se, por um momento que podemos crer ser breve, uma “cabeça humana ou um corpo de um animal”, algo que é da ordem do vivo – mas, sabemos-lo, não é nem uma coisa nem outra, continuará a ser sempre algo do reino mineral, como se nos fosse interdita a passagem do morto ao vivo, que é, em última análise, a passagem da morte para a vida. Em última análise, há aqui uma relação com a significação que aponta para um limite: só depois do desaparecimento, só depois de já não existir, é que as coisas ganham inteligibilidade, esta não existe no momento em que as coisas ainda estão vivas, no momento em que ainda têm uma relação a si que é da ordem do segredo, de uma ausência de linguagem. Transposta para o plano histórico, que é o que se encontra em causa tanto no ensaio sobre Leskov como, também, no breve texto sobre o colecionador que se encontra em *Imagens do Pensamento*, isto pode significar: na época do *flâneur*, do narrador, do colecionador, estas figuras permaneciam marginais, inessenciais; só depois do seu desaparecimento, quando delas e do seu mundo já pouco resta, é que elas se transformam em cifras, em sintomas de algo – são, por assim dizer, desde sempre póstumias.

No entanto, destas figuras não se pode dizer que elas permaneçam presas ao tempo que as viu nascer e morrer, como se a nossa capacidade de as sondar fosse tornada impossível pela passagem do tempo ou como se elas ficassem fechadas, índice da completude, do *acabamento* da época histórica em que se situam² – vimos, aliás, que era exactamente o contrário aquilo que se encontra em causa em Benjamin: só o tempo, esse outro nome para a distância, permite reter o que nelas há de essencial e, em certa medida, de decisivo. Pelo contrário, podemos afirmar que elas são sempre, por um lado, temporalmente *complexas*, com múltiplas heranças e sobrevivências – o narrador, por exemplo, é um eco de uma figura medieval – e, por outro, índices da apocatástase enquanto movimento interior à escrita e ao pensamento de Benjamin.

Quanto melhor reflectirmos sobre as frases de Engels, tanto mais claro se tornará que toda a exposição dialéctica da história implica a renúncia a uma atitude contemplativa característica do historicismo. O materialismo histórico tem de renunciar ao elemento épico da história. A seu ver, ela torna-se objecto de construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada. Ela arranca a época à «continuidade histórica» reificada, e assim também a vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto da *oeuvre*. Mas o resultado produtivo desta construção tem como resultado que *na* obra se contém e se supera a *oeuvre*, *nesta* a época e *na* época toda a evolução histórica. (Benjamin 2008, 110).

Arrancar a figura à sua época histórica, tal como arrancar a “época à «continuidade histórica» ou uma obra em particular à *oeuvre* parece significar dois movimentos diferentes. Por um lado, é fazê-la entrar no campo da sobrevivência, que nunca é aquele de uma vida depois da morte – é sempre uma cabeça humana num rochedo que vemos à distância –, é conferir-lhe legibilidade, mas à custa do seu desaparecimento, da morte: no momento em que desaparece, ela torna-se legível, e só se torna legível a partir do momento em que já não existe: quanto mais morto mais compreensível, como se, *a contrario*, a vida fosse sempre algo da ordem do segredo, da ausência de significação, da afectação de si a si que é pura exterioridade, saída sem fim.

² O carácter acabado ou inacabado dos acontecimentos históricos irá transformar-se em ponto de discórdia entre Benjamin e Horkheimer.

Torná-la legível, no entanto, não significa torná-la transparente, compreensível de parte a parte. Em primeiro lugar, porque a figura é sempre um resto, qualquer coisa que sobrou, como um torso que se encontra de um tempo e de um espaço que já não é o nosso – e ela tem, então, um segredo, ou transporta um, é uma esfinge a quem colocamos perguntas. Em segundo lugar, e acima de tudo, porque ela é *arrancada* à época histórica que a viu nascer e morrer, e este arranque é, em última análise, conferir estranheza à estranheza, distância à distância. Trata-se, na realidade, de um motivo importante do pensamento de Walter Benjamin, que acompanha todas as figuras que resgata: negar a decadência. Arrancar uma época à continuidade histórica é, antes de mais, negar a decadência, não a tomar em consideração, não fazer desta um princípio de leitura. Que pode significar, por exemplo, arrancar uma obra em particular à *oeuvre*, destacá-la desta última? Significa que é arrancada a qualquer continuidade, sem dúvida, que, por consequência, não se estabelece com o todo da *oeuvre* uma qualquer relação – pelo menos uma relação linear, em que certos aspectos teriam continuidade, outros maturação e aprofundamento e outros ainda iriam desaparecer. Formulada de um modo positivo, no entanto, este arranque pode significar: tomar em consideração o atrito do tempo. De facto, uma qualquer obra em particular pode ser dividida entre, por um lado, aquilo que tem continuidade nas seguintes e, por outro, aquilo que, nela, não tendo continuidade, estabelece apenas uma relação com o tempo em que é escrita – o que é datado, perdido para o futuro. Como afirma em *Das Passagen-Werke*:

É muito fácil instituir, a partir de determinados pontos de vista, dicotomias para os vários «domínios» de cada época, *de tal modo que teremos de um lado a parte «produtiva», «promissora», «viva», «positiva», e do outro a parte inútil, atrasada, morta*. Os contornos da parte positiva só poderão mesmo revelar-se claramente se a confrontarmos com a negativa. Mas, por outro lado, toda a negação só tem o seu valor enquanto pano de fundo para um perfil vivo, positivo. Por isso, é de uma importância decisiva aplicar a estas partes negativas e antecipadamente excluídas uma nova divisão, de tal modo que, com uma deslocação do ângulo de visão (mas não dos critérios!), se possa discernir também nelas uma parte positiva e uma outra, diferentes das anteriormente assinaladas. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo o passado seja trazido ao presente numa apocatástase histórica. (Benjamin 2019, 588).

É esta parte “inútil, atrasada, morta” que terá de ser levada em consideração, que vai preencher uma função doravante positiva – mas esta parte, esta dimensão da obra ou da época, é exactamente esse atrito do tempo, aquilo que, neste, mantém uma relação apenas com o *seu* tempo, aquela beleza de que falava Baudelaire, evanescente, datada, que não sobrevive.

As figuras são, desta forma, qualquer coisa de já desaparecido, sem herdeiros nem herança – mas que têm ainda uma capacidade de nos interpelar. No entanto, paradoxalmente, também podemos afirmar que são, em certa medida, póstumias à maneira de Nietzsche, mal compreendidas no tempo que as viu nascer e morrer, esperando um outro tempo, um outro lugar, que lhes venha devolver a estranheza que é delas – que nunca será equivalente a aproximá-las de nós. Porque, de facto, elas são o exterior do interior, se podemos formular desta forma esta estranha relação que mantém com o tempo. Afirmá-las enquanto parte “inútil atrasada, morta” não implica, apenas, sublinhar o seu desaparecimento sem herança, a sua falta de continuidade num tempo posterior e, conseqüentemente, essa dívida que mantém face ao seu tempo – o *flâneur*, por exemplo, só poderia ser uma figura desenhada no século XIX. Implica,

igualmente, um duplo movimento. O primeiro é uma espécie de decorrência da apocatástase histórica de Benjamin. De facto, se todo o passado tem de ser trazido para o presente, isso significa que até os momentos mais evanescentes terão de ser objecto do trabalho histórico, que nada se deve perder para a história. E é aqui que entra a figura, como declinação desse princípio: sem continuidade, desaparecendo no tempo e na história, ela acaba por se tornar inessencial de um ponto de vista do progresso – é da ordem do atrito, da resistência ao progresso. No entanto, é exactamente àquilo que é inessencial, àquilo que é da ordem do despojo, que, para Benjamin, será uma cifra do tempo.

O inessencial, portanto, vai deter um segredo. No quadro histórico, são estas figuras menores, estes “motivos” quase imperceptíveis, desde sempre distantes de nós e do seu tempo, que vão ganhar proeminência, que vão surgir, agora, como linha de leitura privilegiada. Vemo-las, agora, passear entre nós, como fantasmas resgatados, “cabeça humana” ou “corpo de um animal num rochedo”, a quem colocamos perguntas e que, numa espécie de mutismo – são apenas as coisas que falam –, guardam o seu silêncio. No entanto, isto não significa que as figuras se limitem a “conter” a sua época, como se fossem o segredo desta. De facto, como já sublinhámos na citação de Benjamin retirada do seu texto sobre Fuchs, uma obra não contém apenas, mas “contém e supera” a *oeuvre*. Da mesma forma, estas figuras não contém apenas a sua época, como se fossem exemplos³, mas superam-na. É certo que há neste último termo uma forte herança hegeliana – a *Aufhebung*, que suspende algo. Podemos encarar a figura, no entanto, a partir de um outro ponto de vista: mais do que suspender, conservando, algo – a época, neste caso em concreto –, a figura funciona como atrito, algo cujos limites não coincide com o da sua época. São estes limites que, em última análise, a distância, isto é, o tempo, nos deixa ver. Como se, neste último fôlego, a figura fosse devolvida à sua estranheza.

O COLECCIONADOR

Após a morte de Utz⁴, o narrador retorna a Praga para tentar perceber o que terá acontecido à imensa colecção de porcelanas que aquele tinha no seu apartamento, a esse mundo em miniatura, “secreto mundo liliputiano” (Chatwin 2012, 22) que, para Utz, era na realidade o mundo real.

E, enquanto Utz examinava a estatueta à luz da vela, compreendi, de repente, que o tinha julgado mal; que também ele dançava; que, para ele, este mundo de pequenas figuras era o mundo real. E que, em comparação, a Gestapo, a Polícia Secreta, e outros que tais, eram bugigangas. E os acontecimentos deste século sombrio – os bombardeamentos, as guerras, as revoltas, as perseguições – não passavam, quanto a ele, de «ruídos longínquos». (Chatwin 2012, 126)

Depois de uma conversa com a conservadora do Museu Rudolfine, que também nada sabe do que terá acontecido à colecção, encontra-se com Orlík, amigo de Utz até à data da morte deste último e com quem tinha estado na única vez que encontrara esta estranha figura – mas não será sempre estranho qualquer colecionador?

³ Exemplo, segundo Agamben, é aquilo que se destaca pela sua semelhança.

⁴ Utz é a personagem principal de um pequeno romance de Bruce Chatwin sobre colecionismo.

Inclinei-me sobre a mesa e perguntei em voz baixa:
 – Diga-me, o que é que aconteceu à porcelana?
 Cerrou os olhos e inclinou a cabeça de um lado para o outro.
 – Atirou-a fora – disse.
 – Fora?
 – Partiu-a e atirou-a fora.
 – Partiu-a? – repeti, com a respiração cortada.
 – Partiu ele e partiu ela. Às vezes era ele quem partia e ela deitava fora.
 (Chatwin 2012, 143)

Com Utz desaparece também a colecção. Independentemente das razões particulares que levaram a este desaparecimento (o destino da colecção em momento alguma do romance é esclarecido e ficamos na ignorância quanto a ter sido ou não destruída), podemos ver neste uma característica essencial da figura do colecionador: o entrelaçamento que existe entre este e a colecção, o destino comum que partilham. É este entrelaçamento, aliás, que confere uma luz às palavras de Utz e ao ódio que vota aos museus:

«Um objecto fechado numa redoma de museu», escreveu então, «leva a desgraçada existência de um animal num jardim zoológico. Em qualquer museu o objecto morre – de asfixia e do olhar fixo do público –, enquanto a propriedade particular confere ao dono de uma peça o direito e a necessidade de lhe tocar. Assim como uma criança estica o braço para pegar na coisa que nomeia, também o colecionador apaixonado, o olhar em harmonia com a mão, restitui ao objecto o sopro vital do seu criador. O conservador do museu é o inimigo do colecionado.
 (Chatwin 2012, 22).

De um lado, portanto, o olhar mortificador do público, a morte dos objectos em estantes e vitrines; do outro, a metáfora da criança – que também irá comparecer em Benjamin⁵ –, a vida que o colecionador confere aos objectos da colecção, essa vida que é tanto singular, referente a *um* objecto em particular, à singularidade de um único objeto, ao que tem de único e irrepetível, como referente à própria *série* em que se insere, à própria colecção onde este objecto singular irá encontrar o seu lugar de descanso⁶. Há, no entanto, uma tensão que é necessário colocar em destaque, de forma a tornar complexa a figura do colecionador – colocando, desta forma, um travão na forma apressada com que Baudrillard transforma a colecção num momento extremo do “discurso subjectivo”. É certo que a cifra última da colecção é o próprio colecionador – no enigmático quadro de Parmigianino, é este último que *domina* a relação entre os diversos reinos que comparecem (mineral, vegetal) e a escultura antiga⁷. No entanto, como sublinha Benjamin, os objectos não são apenas a glória do sujeito

⁵ “É nisso que consiste o lado infantil que no colecionador se encontra com o senil. As crianças têm a capacidade de renovar a existência graças a uma prática múltipla e nunca complicada. Nelas, nas crianças, o colecionar é apenas *um* processo de renovação; outros são os o de pintar os objectos, de recortar, de decalcar, e toda a escala dos modos de apropriação das crianças, do tocar até ao nomear. Renovar o mundo velho (...)” (Benjamin 2004, 209)

⁶ Paradoxo entre serialidade e singularidade que Baudrillard irá sublinhar: “On pourrait objecter à cette hypothèse la passion précise de l’amateur pour tel ou tel objet. Mais il est clair que l’objet unique n’est précisément que le term final où se résume tout l’espèce, le term privilégié de tout une paradigme (virtuel, effacé, sous-entendu, peu importe), qu’il est pour tout dire l’emblème de la serie.” (Baudrillard 1968, 129)

⁷ Apesar de sublinhar essa posição dominante da figura do colecionador, Bredekamp deixa-a, estranhamente, por interrogar. (“À droite derrière le personnage dominat, représenté en buste, apparaît le règne végétal, alors qu’à gauche se dresse une haute formation rocheuse, appartenant au règne mineral” (Bredekamp 1996, 18).

– aquilo que este, para usar terminologia marcial⁸, conquista – mas, igualmente, o “teatro do seu destino”. Se quisermos usar um termo vindo de outra constelação filosófica, podemos afirmar que o colecionador se encontra *aturdido*, totalmente capturado *dentro* da floresta de objectos do qual, na realidade, não consegue nem pode sair⁹.

Tudo o que é recordação, pensamento, consciência, se torna pódio, moldura, pedestal, fecho da sua propriedade. A época, a região, a manufatura, o proprietário anterior – tudo isto se transforma para o verdadeiro colecionador, em cada uma das suas peças, numa enciclopédia mágica cuja quinta-essência é o destino do seu objecto. Aqui, neste campo estreito, é possível começar a conjecturar como os colecionadores, como os grandes fisionomistas – e os colecionadores são os grandes fisionomistas do mundo das coisas – se tornam intérpretes do destino. Basta observar como um colecionador manipula os objectos na sua vitrine. Mal lhes pega, sente-se logo inspirado para olhar através deles para a distância de onde vêm. (Benjamin 2004, 208-209).

Há aqui, como facilmente se pode notar, uma tensão entre, por um lado, a arregimentação de tudo quanto diga respeito ao objecto – desde a recordação ao pensamento ou a consciência, passando por toda essa enciclopédia mágica relativamente à proveniência do objecto –, que transforma o objecto em “pódio, pedestal” – pódio e pedestal que mais não é que o culminar da propriedade e do colecionador *enquanto* proprietário; e, por outro lado, essa transformação do colecionador em “fisionomista das coisas”, completamente *capturado* pela proveniência singular de cada objecto, vendo-se obrigado a passar por essa floresta de coisas e, de facto, perdendo-se nela. Tanto soberano como escravo da sua colecção, o colecionador e a *sua* colecção são o destino de cada peça singular; mas, ao mesmo tempo, o seu próprio destino encontra-se igualmente preso ao da colecção, ao dos objectos que possui e àqueles que ainda não tem.

Esta tensão é particularmente visível na miniaturização do mundo, presente de forma bastante pronunciada em *Utz*, de Chatwin, como se o colecionador fosse esse soberano que caminha “ao longo das suas fileiras para os passar em revista”¹⁰ (Benjamin 2004, 207).

⁸ Esta tipo de terminologia comparece logo no início do texto de Benjamin: “Não posso também caminhar ao longo das suas fileiras para os passar em revista em presença de um auditório benevolente” (Benjamin 2004, 207).

⁹ O termo aturdimiento (*Benommenheit*) chega-nos da conhecida leitura que Heidegger faz Uexküll. “Heidegger joga aqui com uma repetida figura etimológica, o parentesco entre os termos *benommen* (atordoado, estonteado, mas também tolhido, impedido), *eingonnen* (apanhado dentro, absorvido) e *Benehmen* (comportamento), que remetem todos para o verbo *nehmen*, tomar (da raiz indo-europeia **nem*, que significa compartilhar, dar em sorte, atribuir). Na medida em que está essencialmente aturdido e completamente absorvido no seu desinibidor, o animal não pode verdadeiramente agir (*handeln*) ou ter uma conduta (*sich verhalten*) em relação a ele: pode apenas comportar-se (*sich benehmen*)” (Agamben 2011, 73).

¹⁰ Algo de semelhante, envolvendo, no entanto, a ordem do desejo, é colocado em destaque por Baudrillard: “Maitre d’un séraïl secret, l’homme l’est par excellence au sein de ces objets” (Baudrillard 1968, 125).

Apontou para a série sobre a personificação dos continentes: a África, de pele de leopardo, a América de plumas, a Ásia com um chapéu em forma de pagode – enquanto uma lasciva Europa, de ancas largas, montava escarranchada um cavalo branco.

A seguir, chegou a vez das damas da corte: damas com um sorriso colado aos lábios e balouçantes saias-balão; as perucas empoadas, as faces marcadas com sinais e laços pretos amarrados à volta dos pescoços. Uma das damas fazia festas a um cão. Outra beijava um nobre polaco. (...)

As classes mais baixas também se encontravam representadas, cada personagem consoante a sua profissão: o mineiro, o cordoeiro, o lenhador, a costureira, o cabeleireiro e um pescador, perdido de bêbado.

(Chatwin 2012, 58-59).

No entanto, como afirma Benjamin, essa ordem “marcial” é apenas uma aparência, não deixando a colecção de ser apenas uma “desordem na qual o hábito se instalou de tal modo que ela pode apresentar-se como ordem” (Benjamin 2004, 208). De onde chega, no entanto, essa desordem de que fala Benjamin? Do inacabamento da colecção, que é sempre índice de uma falta. Este inacabamento, por sua vez, diz respeito tanto à singularidade de cada objecto que compõe a colecção, à história transformada em destino, à cifra de desejo e segredo em que cada objecto é transformado como, igualmente, à ausência daquilo que Baudrillard chama de “termo final”, esse objecto que adquire valor apenas através da sua ausência – e que, na realidade, não poderá nunca estar presente, sob pena de se dar por terminada a colecção.

O exemplo de La Bruyère demonstra outra regra, segundo a qual o objecto só adquire um valor excepcional na sua ausência. Não se trata apenas de um efeito que resulta da cobiça. *É necessário que se pergunte se a colecção é feita para ser terminada* e se a falta não desempenha um papel essencial, positivo aliás, sendo através dela que o sujeito adquire o controlo objectivo de si. (Baudrillard 1968, 130).

Este entrelaçamento excessivo entre colecção e coleccionador permite explicar, aliás, aquilo que Chatwin, em *Utz*, deixa em suspenso: o destino da colecção. Que esta tenha desaparecido sem deixar rasto (guardada algures ou destruída), que nada se saiba do que lhe aconteceu, encontra neste entrelaçamento a sua razão: a colecção é de tal forma propriedade do coleccionador que é impensável que aquela sobreviva a este. É ele que detém a chave última da colecção, só ele a poderá aumentar, só ele poderá escolher outros objectos, só ele transforma a história de cada objecto em destino, só ele cria o halo de memória e desejo que circundam cada objecto em particular e só para ele, em última análise, é que cada objecto se transforma numa cifra por interrogar, como algo detendo um segredo que se recusa. Em *Das Passagen-Werke*, Benjamin cita uma carta de Adorno, de 5 de Agosto de 1935, onde esta relação entre significação, morte e segredo é particularmente explícita.

A tentativa de conciliar o seu momento do “sonho” – o momento subjectivo na imagem dialéctica – com a concepção desta imagem enquanto modelo enquanto modelo proporcionou-me algumas reflexões: à medida que o valor de uso morre nas coisas, as coisas alienadas são esvaziadas e geram novos significados na sua qualidade de coisas cifradas. A subjectividade apodera-se delas, atribuindo-lhes intenções de desejo e medo. A emergência das coisas mortas como imagens das intenções subjectivas leva a que elas se apresentem como há muito tempo extintas e eternas. As imagens dialécticas são constelações que se foram entre as coisas alienadas e a significação que nasce, detendo-se no instante da indiferença entre morte e significação. Enquanto as coisas, na aparência, são despertadas para o que há de mais novo, a morte transforma as significações no que há de mais antigo (Benjamin 2019, 595).

São duas experiências diferentes, a primeira delas particularmente avessa ao coleccionador – isto é, encontra-se desde sempre interdito a ele. A primeira diz respeito ao aparecimento de algo inesperado, para o qual não estávamos preparados, algo que vem, em última análise, do campo da memória, que ecoa em nós como uma antiguidade desde sempre renovada – e que não é nosso, não nos pertence, apesar de nos dizer algo sobre nós. O seu campo, diz Adorno, é aquele da “aparência”: em última análise, de uma união entre uma antiguidade sem data e a novidade da chegada.

A outra experiência anda mais próxima daquela do coleccionador. Este não conhece o novo enquanto “aparência”, mas conhece o antigo onde a morte e a significação se tornam indiferentes, onde o objecto se encontra cheio de significados (recordações, desejos, imagens, mas também a sua proveniência, a época, a data, os antigos proprietários) porque se encontra já morto. É o momento em que se transforma em cifra, mesmo que esta última seja uma cifra vazia, em que o objecto se torna em Medusa, olhando-nos do fundo do seu vazio. Não será isto que explica, em última análise, esse “ambiente de clandestinidade, de sequestro, de segredo” (Baudrillard 1968, 124) com que o coleccionador cumula a sua colecção? Quando o valor de uso começa a retroceder, quando por fim desaparece, começa o “momento subjectivo”: recordações, pensamentos, desejos, memórias, tudo isto entra no campo magnético do objecto esvaziado de sentido; o coleccionador pega no objecto, observa-o de diversos pontos de vista, contempla-o demoradamente, como “pódio, moldura, pedestal”, “olha através deles para a distância de onde vêm” (Benjamin 2004, 209). Mas este é apenas o primeiro momento. Porque além deste campo magnético onde tudo entra, inclusive a história do objecto entrelaçada com os desejos e as memórias do coleccionador – é daí, talvez, que lhe chega o lado de destino com que o olha –, ocorre a transformação do objecto em cifra, em segredo. É um segredo não partilhável, no entanto – nem sequer formulável. Porque, em última análise, este segredo diz respeito à indiferença entre significação e morte, à ligação que existe entre ambos e que surge no horizonte de todos os desejos, de todas as memórias, que o coleccionador “acrescenta” ao objecto. É o momento da petrificação, do lugar de descanso que o objecto encontra na colecção, segundo Benjamin: “o mais profundo encantamento do coleccionador é o de fechar a peça individual num círculo mágico em que ela, enquanto é atravessada por um último calafrio – o da sua aquisição – fica petrificada” (Benjamin 2004, 208).

É uma outra tensão: entre a morte definitiva do objecto, a petrificação que ocorre quando encontra o seu lugar da colecção, e a estranha sobrevivência – vida fantástica, vida de fantasma – que o coleccionador, maneando-o, lhe confere.

Uma comparação estabelecida por Chatwin talvez nos ajude a aclarar o que se encontra em causa nestes dois pólos que Benjamin sublinha. Num discurso delirante que transforma Adão na “primeira escultura em cerâmica” (Chatwin 2012, 46) e em que, sobre porcelanas, é dito que “estão vivas e mortas” (Chatwin 2012, 46), Utz, depois de mudar subitamente de assunto, conta a história de diversos golens, cujas lendas “derivam de uma antiga crença judaica de que um homem virtuoso podia criar o mundo, repetindo, segundo determinada ordem prescrita pela Cabala, as letras do nome secreto de Deus. *Golem* significa «informe», ou «não criado», em hebraico” (Chatwin 2012, 46). De interesse, no entanto, é a conclusão de Utz:

Todas estas narrações sugerem que o criador do golem adquirira qualquer segredo obscuro. Contudo, ao fazê-lo, tinha transgredido a lei sagrada. Uma criatura criada pelo homem era uma blasfémia. A mera presença do golem constituía um aviso contra a idolatria – e, assim sendo, chamava sobre si a sua própria destruição. (Chatwin 2012, 50).

Com a colecção, o coleccionador adquire um segredo – de que os objectos, tornados cifras, são índice. Mas este segredo, no entanto, é vazio, ou não se separa da morte dos objectos desprovidos de valor de uso, que olham, a partir da distância, para o coleccionador. Que a colecção tenha um segredo que apenas o coleccionador conhece acaba por traçar-lhe o destino – que é, em última análise, o destino do coleccionador: ela não pode, nem consegue, sobreviver ao seu criador e a sua destruição é o seu fim último.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O Aberto. O homem e o animal. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BAUDRILLARD, J. *Le système des Objets*. Paris : Gallimard, 1968
- BENJAMIN, W. Imagens de Pensamento. Em *W. Benjamin, Imagens de Pensamento* (pp. 125-258). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador. Em *W. Benjamin, O Anjo da História* (pp. 107-144). Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- BENJAMIN, W. O Contador de Histórias. Reflexões sobre a obra de Nilkolai Leskov. Em *W. Benjamin, Linguagem Tradução Literatura* (pp. 147-178). Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- BENJAMIN, W. *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- BREDEKEMP, H. *Machines et Cabinets de Curiosités*. Paris: Diderot Éditeur, 1996.
- CHATWIN, B. *Utz*. Lisboa: Quetzal, 2012.

A figura do Coleccionador

Artigo recebido em 01/09/2021 • Aceito em 01/11/2021

DOI | doi.org/10.5216/rth.v24i2.71171

Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado