



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

*Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS*

**Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# **COLEÇÃO, COLECIONADOR, MUSEU:**

## **entre o visível e o invisível.**

***Um estudo acerca da Casa de Cultura  
Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará.***

***Michel Platini Fernandes da Silva***

***UNIRIO / MAST - RJ, Fevereiro de 2010***

# **COLEÇÃO, COLECIONADOR, MUSEU: entre o visível e o invisível.**

*Um estudo acerca da  
Casa de Cultura Christiano Câmara  
em Fortaleza, Ceará.*

*por*

***Michel Platini Fernandes da Silva***

*Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio*

*Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia e  
Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Ivan Coelho de Sá  
Co-Orientador: Professor Pós-Doutor José Mauro  
Matheus Loureiro

*UNIRIO/MAST - RJ, Fevereiro de 2010*

FOLHA DE APROVAÇÃO

# COLEÇÃO, COLECIONADOR, MUSEU: ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL.

*Um estudo acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara  
em Fortaleza, Ceará.*

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

***Aprovada por***

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_  
Ivan Coelho de Sá

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_  
Márcio Ferreira Rangel

**Profa. Dra.** \_\_\_\_\_  
Fátima Regina Nascimento

***Rio de Janeiro, 2010***

S586c Silva, Michel Platini Fernandes da.

Coleção, colecionador, museu: entre o visível e o invisível. Um estudo acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará. / Michel Platini Fernandes da Silva. Rio de Janeiro, 2010.

141f. ; enc.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Coelho Sá

Co-orientador: Prof. Pós-Dr. José Mauro Matheus Loureiro

Área de concentração: Museu e Museologia

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2010.

1. Museologia 2. Colecionismo 3. Memória-semióforos

I. Sá, Ivan Coelho (Orient.) II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

III. Museu de Astronomia e Ciências afins IV. Título

CDD 069

## **AGRADECIMENTOS**

À mãe Dona Fátima, que torna sempre tudo isto possível. Que venham outras novas conquistas!

Aos irmãos Márcio e Markans. O Pirambu ficou pequeno para nossas conquistas.

À tia Antônia e os primos Gualter e Saylo, pelo prazer da convivência e pela paz da conveniência.

Aos amigos pH, Ju, Pedré, Danie, Carlinha, Ariane, Damasceno, Edianne, Rafinha, Aline, Cristina, Eliane, Erick, Netinha, Ceiça, Daniel e Keith. Porque frescar e ter amigos faz a vida valer a pena.

A Mário e Léo, com quem dividi aventuras e aprendizado num mundo todo novo. Pelo companheirismo nas horas fáceis e difíceis, pelos debates acalorados sobre questões de primeira importância, por aprendermos juntos o diálogo, respeito e a tolerância. Nunca serei grato o bastante pelas experiências que vocês me proporcionaram. Que os tempos áureos da República Mestrados da Vila Pinto permaneçam vivos em nossos corações!

A Thiago, pela companhia, simpatia e acolhimento. A Pavuna será sempre um lugar de memória muito especial.

À Julia, Baía, Simone, Nêga, Érica, Yone, Mari, Patrícia, Bruno e aos tantos amigos e amigas que fiz no Rio de Janeiro e à essa terra que me acolheu.

Aos colegas de turma 2008-2010 do PPG-PMUS: Sabrina, Maria, Maíra, Nelson, Marcelle, Monique. Agradeço o privilégio da companhia certo que nossos caminhos estarão sempre a se cruzar pelas estradas da Museologia e do Patrimônio, pela América Latina e Caribe...

Aos professores Borges, Nilson, Mário e Márcio. Tive muita sorte de dialogar com intelectuais e seres humanos privilegiados.

Ao meu orientador Prof. Ivan. Agradeço o apoio na medida certa.

Ao meu co-orientador Prof. José Mauro. Pelo privilégio de participar de aulas instigantes que certamente guardarei para sempre em minha vida acadêmica. Pelo caráter e formação humana que certamente me ajudou a construir. Agradeço pelo diálogo na pesquisa e também pelos bons conselhos.

Ao amigo Anaildo. Pelo humor, inteligência e diálogo. Deixa a vida me levar...

À toda a Diretoria do Partido, nossa confraria de amigos em Quixadá: Erick, Valério Brother, Tonho, Gilberto, Seu Joaquim, Paccelli, Neto Foguim (*in memoriam*). Porque a besteira é a base da sabedoria, já dizia o mestre Falcão.

A Bill Gates e Led Zeppelin, porque sem *rock n' roll* e *Internet* este trabalho não seria possível.

Aos colegas do Museu da Imagem e do Som do Ceará: Zildélia, Rosinha, Roberto, Amanda, Danilo, Almira, Nunes, Adeilson, David, Luciano, Juliete, Iran, Herson, Xico, Mário. Agradeço por encararem este desafio comigo.

A Nirez, pela oportunidade de compartilhar de sua companhia. Agradeço a confiança e a experiência recebida.

À Douvina e Christiano, responsáveis por eu ter ido tão longe para melhor conhecer o que está tão perto. Agradeço como cidadão e como amigo.

A Ricardo, que me ensinou que o museu é um lugar de aprendizado, prazer e compromisso.

À Juju. Porque um Platelminto também é capaz de aprender.

A todos e todas que não compõem essas linhas: perdoem os profissionais da memória que são sempre tão esquecidos...

O lado humano das pessoas citadas acima não tem sobrenome.

## ***DEDICATÓRIA***

Nossas conquistas têm antes o sabor da procura que do encontro, ao contrário do que pensam os ordinários.

DEDICO ESTE TRABALHO AOS QUE SONHAM, pois é só através do sonho que alcançamos a realização plena de nossas conquistas. Que o horizonte esteja sempre dois passos à frente a nos fazer andar.

As melhores fontes de qualquer trabalho são certamente  
as conversas ao pé-de-ouvido, os intensos debates em  
padarias e bares e a grandiloquência da hermenêutica  
das pessoas simples.

Que são as grandes coisas senão a sucessão de coisas  
miúdas e ordinárias?

M. Platini



## **RESUMO**

SILVA, Michel Platini Fernandes da. **Coleção, Colecionador, Museu:** entre o visível e o invisível. Um estudo acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2010. 111f. Orientador: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. UNIRIO/MAST. 2008. Dissertação.

Este trabalho aborda o estudo da Coleção através das categorias Museu e Colecionador. Objetiva compreender a Coleção enquanto produção humana de sentidos, de representação através da reunião de objetos e tentativa de controle dos significados dela advindos. Serão trabalhados também alguns aspectos históricos compreendendo seus usos e representações ao longo do tempo e a construção do objeto de coleção enquanto semióforo. Foi abordada uma coleção privada como estudo de caso, a Casa de Cultura Christiano Câmara, em Fortaleza, Ceará. Foi feita a opção de dialogar com alguns importantes estudiosos e trabalhos de referência para a área; autores e obras que são ponto de partida para os principais estudos empreendidos sobre este assunto.

Palavras-chave: Coleção. Museu. Colecionador. Colecionismo. Christiano Câmara.

## **ABSTRACT**

SILVA, Michel Platini Fernandes da. **Collection, Collector, Museum:** between the visible and the invisible. A study of Casa de Cultura Christiano Câmara in Fortaleza, Ceará. 2010. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2010. 111f. Supervisor: Doc. Ivan Coelho de Sá. Co-Supervisor: Post-Doc. José Mauro Matheus Loureiro. UNIRIO/MAST.

This work approaches the study of the Collection through the categories Museum and of Collector. Objective to understand the Collection while production human being of directions, representation through the meeting of objects and attempt of control of the happened meanings of it. Some historical aspects will be worked also understanding its uses and representations throughout the time and the construction of the collection object while semiophorus. A private collection was boarded as case study, the Casa de Cultura Christiano Câmara (Christiano Câmara's private museum), in Fortaleza, State of Ceará. It was made the option to dialogue with some important studios and works of reference for the area; authors and workmanships that are starting point for the main studies undertaken on this subject.

Keywords: Collection. Museum. Collector. Collectionism. Christiano Câmara.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>1. CAMINHOS DA PESQUISA.</b>	<b>2</b>
1.1. OS PRIMEIROS PASSOS	2
<b>2. OBJETIVOS</b>	<b>9</b>
2.1. GERAL	9
2.2. ESPECÍFICOS	10
<b>3. JUSTIFICATIVA</b>	<b>10</b>
<b>4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS</b>	<b>11</b>
<b>5. METODOLOGIA</b>	<b>12</b>
<b>6. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO</b>	<b>13</b>
6.1. CAPÍTULO PRIMEIRO – COLEÇÃO.	14
6.2. CAPÍTULO SEGUNDO – MUSEU.	14
6.3. CAPÍTULO TERCEIRO – COLECIONADOR.	15
6.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.	16
<b>CAPÍTULO PRIMEIRO - COLEÇÃO.</b>	<b>17</b>
<b>1. COLEÇÃO</b>	<b>19</b>
<b>2. COISAS, SEMIÓFOROS E DESPERDÍCIOS</b>	<b>22</b>
<b>3. O IMPULSO COLECIONISTA</b>	<b>25</b>
<b>4. UMA HISTÓRIA DAS COLEÇÕES</b>	<b>30</b>
4.1. COLEÇÕES NAS CIVILIZAÇÕES ANTIGAS	30
4.2. COLEÇÕES NA GRÉCIA: OS TEMPLOS	31
4.3. COLEÇÕES EM ROMA: DESPOJOS DE GUERRA	32
4.4. OS GABINETES DE CURIOSIDADES	33
<b>CAPÍTULO SEGUNDO - MUSEU.</b>	<b>43</b>
<b>1. MUSEU E MUSEOLOGIA</b>	<b>44</b>
<b>2. TEMPO.</b>	<b>47</b>
<b>3. INVISÍVEL.</b>	<b>50</b>
3.1. PASSADO / MEMÓRIA	50
3.2. ALGUMAS MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA	51
3.3. A PELEJA DA HISTÓRIA COM A MEMÓRIA	53
<b>4. VISÍVEL.</b>	<b>56</b>
4.1. PASSADO / PRESENTE / HISTÓRIA	56
4.2. AINDA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE MUSEU	60

---

**CAPÍTULO TERCEIRO - COLECIONADOR. 62**

<b>1. MEMORABILIA: OS PROCESSOS DE SELEÇÃO</b>	<b>65</b>
1.1. AS ENTREVISTAS: O DIÁLOGO COM AS FONTES	69
<b>2. OS PROCESSOS DE SELEÇÃO NA TRAJETÓRIA DO ACERVO.</b>	<b>74</b>
2.1. O INÍCIO DA COLEÇÃO	74
2.2. AQUISIÇÕES	74
2.3. O COLECIONADOR, O PESQUISADOR	76
2.4. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA OU MPB?	77
2.5. A ABERTURA DA COLEÇÃO AO PÚBLICO E A “GENEALOGIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”	80
2.6. OS ANOS 1930 E O IDEÁRIO DA “ERA DE OURO”	82
2.7. A EXPERIÊNCIA NOS JORNAIS	87
2.8. UMA DOR, UMA MUDANÇA	90
2.9. “O MUNDO INTEIRO NÃO VALE MEU LAR”	92

---

**CONSIDERAÇÕES FINAIS OU EM BUSCA DE UM SISTEMA COLECIONADOR / MUSEU / COLEÇÃO 96**

<b>1. SISTEMA COLECIONADOR/MUSEU/COLEÇÃO</b>	<b>100</b>
1.1. COLEÇÃO	101
1.1.1. A noção de coleção é fundada na idéia da posse	101
1.1.2. A coleção é orientada pelo termo ausente	102
1.2. MUSEU	103
1.2.1. As coleções são construídas pelos colecionadores, os museus pelas sociedades.	103
1.2.2. O museu é orientado pela busca da totalidade	104
1.3. COLECIONADOR	105
1.3.1. A coleção é o espelho do colecionador	105
1.3.2. O colecionador é uma peça da coleção	106
1.3.3. O colecionador perpetua-se no jogo cíclico de vida e morte em seus objetos	107
<b>2. A METÁFORA DO FRACTAL</b>	<b>108</b>

---

**REFERÊNCIAS 111**


---

**APÊNDICES 117**

<b>APÊNDICE A - ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM CHRISTIANO CÂMARA</b>	<b>118</b>
<b>APÊNDICE B - SUMÁRIO DAS ENTREVISTAS COM CHRISTIANO CÂMARA</b>	<b>123</b>

# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

*De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma de suas jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que definiria logo por cifras. Dissuadiram-no duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte não havia acabado ainda de classificar todas as lembranças da infância.*

Jorge Luis Borges em “Funes, o Memorioso”.

Gostaria de iniciar relatando os caminhos que me levaram à pesquisa sobre o universo das coleções privadas. Fiz a opção pela narrativa em primeira pessoa em parte do texto. Desejo com isso dividir e construir com o leitor a trajetória da pesquisa enquanto conjunto de hipóteses e conclusões, momentos de euforia e frustração, de perdas e conquistas. Ao mesmo tempo isso não exclui a produção pelas *terceiras pessoas*, pois entendo este trabalho como um resultado coletivo, fruto de discussões e contribuições de outrem.

### 1. CAMINHOS DA PESQUISA.

#### 1.1. Os primeiros passos

Foi numa manhã de domingo. Logo cedo fui acordado por Nelson Gonçalves. Sua voz chorava um dos amores que morava em sua rua, sua paisagem se transformava ao passar de sua musa. Era minha mãe a escutar o programa “Nelson é Nelson na Ceará Rádio Clube” na cozinha. Há muito eu já admirava Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Agnaldo Timóteo, Altemar Dutra, interesse despertado ainda na infância ao herdar o gosto musical (e uma pasta com centenas de canções datilografadas) de meu pai.

Inspirado por Nelson e por tantos outros importantes intérpretes pensei em pesquisar algo relacionado à música brasileira. Pelo fato de ser cearense de

nascimento, imaginei que levantar informações sobre a fundação da *pioneira* Ceará Rádio Clube poderia ser uma boa contribuição ao campo da história e da música brasileira. Afinal, a PRE-9<sup>1</sup> – como é carinhosamente chamada pelos mais antigos – “é a própria história da transmissão de rádio no Ceará” (CAMPOS, 1984, p. 11).

Iniciando a pesquisa, fui à rádio fazer uma visita. Consegui uma audiência com o diretor-presidente da rádio, Manuelito Eduardo<sup>2</sup>. Perguntei se havia documentação de funcionários, *scripts* com a programação, equipamentos e publicidade sobre a rádio da época de sua fundação. Ele me informou que este material era muito antigo e que havia sido queimado. Pensei na coleção de discos da rádio como última fonte documental que poderia me indicar algo de relevante. Procurei o responsável pela coleção, mas ele me informou que a rádio havia se desfeito dos discos há muito anos, que era provável eu achar esse material na coleção de Christiano Câmara. Mas quem era Christiano Câmara?

Certa noite eu estava vagueando na rede mundial de computadores, assistindo a filmes de curta metragem. Encontrei um documentário sobre uma coleção de discos em Fortaleza. O filme chamava-se *Rua da Escadinha 162*, do diretor Márcio Câmara. Aos poucos fui descobrindo que se tratava da coleção do tal Christiano Câmara.

Procurei seu nome na lista telefônica. A Rua da Escadinha havia mudado o nome para Rua Baturité, mas a casa 162 ainda abrigava o mesmo morador.

Telefonei numa manhã de sábado. Uma senhora simpática atendeu, mas disse que seria impossível eu falar com Christiano Câmara naqueles dias. “Ele tem palestra no BNB na terça, meu filho. Até lá ele se concentra só nessa palestra”.

Na terça-feira eu estava lá, à porta do Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil (CCBNB) aguardando “seu” Christiano. Ele desceu do táxi acompanhado da esposa. Apresentei-me. Disse-lhe que tinha interesse em pesquisar sobre a história da PRE-9, que gostaria de conversar com ele em oportunidade mais cômoda. Ele olhava meu cabelo comprido e desarrumado. Brincou com meu nome

---

<sup>1</sup> Prefixo do transmissor da rádio. As emissoras de rádio, até a década de 1940, eram identificadas pelos prefixos de seus transmissores.

<sup>2</sup> Manuel Eduardo Campos (Guaiúba, CE, 1923 – Fortaleza, CE, 2007) foi radialista, jornalista, teatrólogo, escritor e membro da Academia Cearense de Letras. À época era presidente do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará e diretor-presidente da Ceará Rádio Clube, empresa pertencente ao grupo Diários Associados.

de jogador de futebol francês, disse que falaria comigo depois da palestra. Deu as costas e entrou no prédio.

O sisudo segurança do auditório não queria deixar ninguém entrar antes do início da palestra. Com um pouco de habilidade na fala, me dizendo ser familiar do palestrante, consegui entrar no auditório ainda vazio. Queria ter uma oportunidade de poder me aproximar daquele homem. Ele parecia tenso com suas fichas de anotações e enrolado com o microfone de cabeça. Sentei próximo ao púlpito na primeira fila e tentei introduzir algum assunto para me aproximar. Eu disse duas ou três palavras as quais ele parecia indiferente, apesar de eu estar certo que ele havia escutado.

Tentando desesperadamente manter um diálogo disparei: “Seu Christiano, assisti ao curta metragem sobre o seu acervo feito pela Casa Amarela<sup>3</sup>”. Ele fechou a feição do rosto lentamente e esbravejou de forma violenta: “Pela Casa Amarela?! Você tá doido, rapaz? Meu sobrinho empregou vinte mil reais do próprio bolso para fazer aquele filme! Casa Amarela nenhuma entrou com um único centavo ali não! Quem lhe disse isso?!” Eu, imóvel, encolhido na cadeira, tentei reunir forças num cinismo para parecer calmo: “É que vi a logomarca da Casa Amarela nos créditos, pensei que ela tivesse produzido o curta”. Como ele havia ficado em silêncio não quis me desculpar pela tolice que eu havia dito: em um *jogo de forças de cara-feia* eu não queria sair por baixo.

Senti vontade de ir embora imediatamente. Eu via uma boa oportunidade de pesquisa se esvaindo. Eu sabia que “seu” Christiano não havia simpatizado comigo. Depois de alguns segundos em silêncio, meu cinismo foi recompensado com uma iniciativa dele, já com a voz mais abrandada: “Ali foi mais de vinte horas filmando lá em casa, era uma equipe grande, umas oito pessoas”. Senti que nem tudo estava perdido. Consegui introduzir um pouco do meu interesse na área da fundação da PRE-9 e ele deu algumas respostas até o momento em que o público tomou quase todas as cadeiras do auditório e a mestra de cerimônias fez a abertura do evento.

---

<sup>3</sup> A Casa Amarela Eusélio Oliveira da UFC oferece cursos nas áreas de cinema, fotografia e animação, além de formar platéias para a área de audiovisual. Dispõe de vasto acervo de filmes, vídeos e fotografias e apóia iniciativas que tratem da memória audiovisual no Estado do Ceará.



Com dez minutos de palestra ele fez uma referência ao meu nome: “viu aí, Platini, como são as coisas?” – estava falando de como se deu a introdução do rádio no Brasil, o que me deixou radiante. Ao final, me entregou um cartão e me disse pra ir à sua casa no dia seguinte.

Fui à sua Casa. Nem o filme sobre a Câmara nem as matérias de jornal que eu li puderam me dar a dimensão da coleção. 20 mil discos de 78 rotações e 10 mil discos de 33 e 1/3 e 45 rotações, uma coleção fonográfica voltada à música popular brasileira de 1920 a 1950 e música erudita; reprodutores de fonogramas em 78, 33 e 1/3 e 45 rotações (gramofones e vitrolas), amplificadores valvulados, máquinas de escrever, receptores de rádio, reprodutor de películas cinematográficas; 800 fotografias de intérpretes e personalidades do rádio brasileiro de 1930 a 1950; 5 mil fitas VHS de películas do cinema americano e europeu de 1900 a 1950; livros, cartazes de cinema, teatro e música, partituras, artigos de jornal e cartas.

Enquanto conversava com ele, ia percorrendo as paredes com os olhos e percebendo que a coleção tomava todo o espaço da Casa. Não era uma coleção numa casa, mas uma casa em uma coleção. A primeira impressão que tive foi que apenas o banheiro não abrigava algum disco ou cartaz. Aquela Casa, espaço da morada, do lazer, da intimidade, não é pensada como espaço para separar o íntimo do público. A morada torna-se apenas mais uma das funções do acervo, serve para guardar o corpo que guarda as coleções; ali a morada é o espaço menos visível.

Falei do meu interesse e do caminho que eu havia percorrido em busca de informações sobre a PRE-9. Câmara reclamou da falta de memória da nossa cidade que deixava um acervo daquele como o da Ceará Rádio Clube se desmanchar. Disse que resgatou do lixo alguns daqueles discos, quando a rádio se desfez de seu acervo de 78 rotações e trocou tudo pelos novíssimos discos de 45 e 33 e 1/3 rotações. Exaltou-se ao reclamar da falta de memória do nosso país dizendo que o brasileiro não pensava mais, que a mídia maquiavelmente tinha retirado da cabeça do cidadão comum a capacidade crítica.

Ali percebi duas características de Câmara que acompanhariam os próximos momentos da pesquisa. A primeira é a violência com que ele fala quando demonstra indignação por algum assunto. O dedo em riste, o olhar fixado em algo maior, como se comunicasse a uma multidão seu pensamento, sinal da empolgação

que coloca quando deseja destacar algo. Talvez uma mostra de sua emotividade, da forma como se envolve com o trabalho que faz há tanto tempo.

Outra particularidade é o fato de sempre mencionar palavras como *mídia*, *indústria fonográfica*, *capitalismo* e *televisão*. Sempre em suas falas essas palavras acabam entrando furtivamente, como se explicassem o porquê de o mundo encontrar-se na situação atual, que lhe parece desfavorável e ruim.

Aos poucos fui despertado pelo interesse de compreender o porquê desses assuntos estarem sempre gravitando na órbita de suas falas através das palestras, das entrevistas para jornais e televisão, artigos que escrevia para jornais e comentários que fazia, nas tardes que eu visitava a sua casa.

Optei neste trabalho por tratar a Casa de Cultura Christiano Câmara somente por “Casa”. Grafando com inicial maiúscula, desejo denotar o misto de lar e coleção privada, uma trama onde se fundem aspectos materiais e sentimentais dos seus moradores que trocam suores, alegrias, desejos, tristezas, frustrações, num espaço onde também está disposta uma memória que é de todos, através dos objetos – frutos da construção coletiva.

Com o desenvolvimento da pesquisa, passei a fazer visitas semanais à Casa e à hemeroteca da Biblioteca Pública. Iniciei a seleção de material: artigos de jornais, uma cópia em DVD do documentário “Rua da Escadinha 162”, inúmeras matérias de jornal que surgiram sobre a Casa depois do lançamento do documentário em 2003, entrevistas de Câmara concedidas à imprensa e as anotações que passei a fazer sobre particularidades naquele espaço que me chamavam atenção.

\*\*\*\*\*

Foi a partir do meu interesse por música brasileira antiga e o contato com Christiano Câmara que surgiu o interesse pelo estudo das coleções.

O personagem Funes do conto de Jorge Luis Borges apresenta um dos problemas fundamentais para se pensar a coleção: sua função. Para que serve acumular coisas que não tem sequer utilidade? Mais ainda, com que finalidade

algumas pessoas empregam o trabalho de vidas inteiras nesses conjuntos que só servem para se expor ao olhar, quando em sua maioria nem sequer podemos tocá-los?

A palavra *collectio* (do latim, coletar, colecionar) vem da raiz proto-indo-européia *leg*, o que, na visão de Francisco Marshall (2005, p. 13), traça um vínculo originário entre *coleccionar* e *falar*. A coleção teria então em sua etimologia não somente o sentido da coleta e agrupamento de quaisquer objetos, mas de objetos que falam? Parece estranho pensar em objetos falantes, mas então quem fala, quem se comunica nesta relação?

Os objetos, para além de suas funções ordinárias, podem ser pontes de comunicação, ligações entre um espectador que os olha e um leque de possibilidades e de camadas temporais da história. A função das coleções é permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de mediadores entre os expectadores e o mundo invisível.

Este mundo invisível pode compreender desde lugares onde se encontram os deuses, o mundo dos mortos, tempos imemoriais, o passado objetivo, um passado imaginado, uma lembrança pessoal, entre outras possibilidades de subjetivação de quem observa a coleção. O invisível pode também ser o lugar onde se encontra o sentido do colecionamento, seja como resultado de uma pulsão, seja como necessidade de completar um conjunto ou legar um discurso de si à posteridade. Coleções tornam-se assim meios de comunicação entre quem as possui (o proprietário/coleccionador ou o público que possui/absorve a coleção no momento da visita) e um invisível que os objetos representam.

Neste trabalho tentarei apresentar como se deram as transformações nas relações entre os objetos-semióforos (noção que desenvolverei adiante) e as sociedades. A partir do diálogo com autores que se detiveram sobre o tema, mostrarei o que faz algumas pessoas dedicarem suas vidas e muitas vezes suas fortunas em busca de completar suas coleções. Demonstrarei como se dá a atribuição de significados aos artefatos que não possuem utilidade nenhuma.

Para tal, apresentarei o desenvolvimento da categoria coleção ao longo do tempo: objetos dedicados aos deuses, tesouros saqueados dos templos, relíquias, objetos de curiosidade, fontes de estudo para as ciências e as artes,

signos da memória nacional e tornando-se tentativas de se configurarem como símbolos da superioridade de algumas culturas sobre outras. O surgimento do fenômeno Museu na transição da Era Moderna para a Contemporânea aparece como uma das modificações dos sentidos de colecionamento e possibilidades de uso dos semióforos.

Ao final, nos deteremos no estudo de caso de uma coleção de música localizada em Fortaleza, no Ceará. Uma das maiores coleções privadas de música do país pertence ao fortalezense Christiano Câmara. Ele mantém em sua casa cerca de vinte mil discos de 78 rotações, fotos de cantoras e cantores brasileiros e estrangeiros, profissionais do rádio local e nacional e vasta biblioteca sobre música. A coleção aglutina quase 1/3 dos títulos de música brasileira produzidos durante os 62 anos de vigência do suporte de 78 rotações no Brasil<sup>4</sup>. É um conjunto que se pode considerar raro. Há casos em que as próprias gravadoras (nacionais ou multinacionais) não possuem mais as gravações originais e vêm constantemente pesquisar acervos como esse.

O acervo de Christiano Câmara, formado por coleções música, cinema, fotografia, objetos e livros, foi iniciado pelo proprietário aos 17 anos de idade, na década de 1950. Interessado inicialmente por discos de música estrangeira – fox, bolero, trote, mambo –, Câmara foi se voltando aos poucos para a música popular brasileira, descobrindo a importância de nomes como Vicente Celestino, Silvio Caldas, Ataulfo Alves, Osny Silva, Assis Valente, Orlando Silva, Francisco Alves (nome homenageado com uma sala em sua casa). Depois veio o interesse pela música erudita, cinema, fotografia. Com o aumento dos objetos nas coleções e a ajuda de livros e revistas especializadas, Câmara e seu acervo viraram referência na pesquisa sobre música e cinema em Fortaleza.

Com centenas de artigos publicados nos jornais O Povo, Correio do Ceará e O Unitário, é tido em Fortaleza como especialista em crítica de música popular e erudita a partir dos anos 1970. Nos anos 1980, Câmara troca a experiência nos jornais pelo rádio. Em sua casa, grava o programa Música Erudita,

---

<sup>4</sup> No início dos anos 1980, Miguel Ângelo de Azevedo, Graciano Barbalho e Alcino Santos, proprietários de coleções de música brasileira, realizaram um levantamento da produção registrada no Brasil em discos de 78 RPM e chegaram a pouco mais de 60 mil títulos produzidos no período de vigência deste suporte no País. A pesquisa gerou “Discografia Brasileira”, uma obra em quatro volumes publicada pela FUNARTE em 1982. Nela os pesquisadores registram datas, gravações, intérpretes, ritmos e gravadoras.

irradiado pela Rádio Cidade de Fortaleza, de julho de 1982 a novembro de 1984. Nos 111 programas realizados, Câmara fez seleções de seu acervo, informando os ouvintes sobre dados biográficos e da carreira de grandes tenores e sopranos, além de fazer uma análise crítica do momento da produção e detalhes estéticos nas execuções. A convite da Rádio Cultura dos Inhamúns (Tauá-CE), apresentou 99 programas de músicas do cancioneiro popular. O programa Música Popular Brasileira foi irradiado semanalmente de junho de 1989 a novembro de 1994. Também foi transmitido pela Rádio São Francisco (Canindé-CE) e pela Rádio Cultura de Brasília (Brasília-DF).

Em mais de 50 anos de coleção, Câmara não publicou um único livro. Atualmente escreve artigos e cartas para órgãos oficiais com denúncias sobre o descaso com o patrimônio de Fortaleza. Câmara se orgulha de sua postura diletante e de jamais ter recebido qualquer apoio material ou financeiro dos órgãos oficiais. A partir de 1998, com a inauguração do Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil (CCBNB) em Fortaleza, Câmara tem ganhado espaço na grande mídia da cidade, participando de algumas edições do programa Museu Vivo, onde dá palestras sobre música popular, música erudita, fotografia e cinema.

Em 2002, o cineasta cearense Márcio Câmara decidiu fazer um filme sobre o tio pesquisador e seu acervo. Nele está retratado um pouco do cotidiano de Câmara, seus métodos de pesquisa e seu acervo. O filme recebeu 24 premiações nacionais e internacionais. As 279 exibições do curta metragem em 29 diferentes cidades deram ao acervo uma divulgação nacional. Diversos veículos de comunicação do país se interessaram em mostrar a coleção de Christiano Câmara.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1. Geral**

Compreender o fenômeno Coleção e como ele se relaciona com as categorias Colecionador e Museu.

## **2.2. Específicos**

Desenvolver como se aproximam e em que pontos se atravessam as categorias Museu, Colecionador e Coleção.

Realizar um estudo de caso acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara e comparar o colecionador Christiano Câmara aos conceitos trabalhados pela bibliografia.

Aproximar-se de um Sistema Coleção/Colecionador/Museu, elaborando fundamentos teóricos para uma discussão ainda a ser aprofundada.

## **3. JUSTIFICATIVA**

Krzysztof Pomian compreende as coleções como amontoados de coisas sem valor de uso, retiradas do cotidiano, dispostas para apreciação de um público, resguardadas em lugares especiais. “E é assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre” (POMIAN, 1984, p. 51).

Para nós, a importância no estudo das coleções – em particular as coleções privadas – está em, longe de nos debruçarmos longamente sobre as questões do gosto ou o delírio estético dos colecionadores, compreendermos como esse conjunto de recortes que alguns indivíduos fazem do plano social toma tamanha projeção. Quando, por exemplo, museus públicos absorvem essas coleções, após a morte dos proprietários, mantendo com o erário público a conservação de uma memória que foi construída por um indivíduo; quando o mercado atribui um valor monetário altíssimo a um conjunto de coisas sem valor de uso; ou ainda, quando a família simplesmente dispersa o conjunto de objetos que deu sentido a toda a vida de um indivíduo simplesmente vendendo-os.

A trama entre o público e o privado, as estratégias de consagração através da perpetuação da coleção, a construção de uma auto-imagem através de conjuntos de objetos, o desejo de legar à posteridade uma visão de mundo, todas são questões que esperamos desenvolver nesse trabalho, questões as quais desejamos contribuir com o estudo das coleções privadas.

Apesar de ser bastante visitada por pesquisadores de música e cinema no Estado do Ceará, a coleção que foi estudo de caso desta pesquisa ainda não foi objeto de nenhum estudo mais aprofundado. Espero com este trabalho dar visibilidade às coleções privadas, elas que guardam pedaços significativos da memória social.

#### **4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

A escolha de alguns eixos teóricos e a leitura de algumas obras foi fundamental para a construção deste trabalho. Elenquei quatro eixos principais para fundamentar minha argumentação, quais sejam: História das Coleções e do Coleccionismo, Semiologia das Coleções, Lugares de Memória, História dos Museus.

A partir da História das Coleções e do Coleccionismo pude me aproximar de importantes coleções através da descrição feita em algumas obras. Aqui trabalhei principalmente Philip Blom, Krzysztof Pomian e Helga Possas.

Com Jean Baudrillard e sua obra “O Sistema dos Objetos” pude trabalhar a Semiologia das Coleções.

Os Lugares de Memória, categoria trabalhada por Pierre Nora é fundamental para a compreensão dos museus enquanto espaço de instauração da memória institucionalizada, fragmentada, contemporânea.

Jacques Le Goff, Lilia Schwarcz e Édouard Pommier me ajudaram a compreender a história e o desenvolvimento dos museus no Ocidente.

Compreendendo o Museu como fenômeno e a Museologia como campo disciplinar, em meu estudo de caso tentei dar a conhecer como, na relação entre o Museu e o indivíduo, Christiano Câmara construiu significações que orientaram suas ações colecionistas. A partir deste exemplo, tentei elencar elementos que podem ser observados no sistema de valores construído por proprietários de outras coleções privadas. Nosso trabalho estará contribuindo assim para o estudo dos modelos conceituais de museu e suas relações com a sociedade.

## 5. METODOLOGIA

Esta pesquisa foi iniciada com foco no estudo de caso. Para problematizar o sistema de valores que norteia a lógica de aquisição no estudo de caso proposto para a presente pesquisa, me propus a investigar elementos da vida íntima e da vida social do proprietário deste acervo. Esperei assim perceber os limites dos “eus”, da personalidade multifacetada deste colecionador, musicólogo, pai, poeta, esposo, amigo, crítico de cinema e música, cidadão, historiador etc.

Utilizei a correspondência passiva e ativa de Christiano Câmara para tentar perceber o marido, amigo, poeta, amante, lírico nas cartas de amor escritas à esposa e nas trocas de mensagens com amigos, nas cartas escritas aos órgãos de cultura, políticos e meios de comunicação denunciando sua postura política e senso crítico; perceber como o íntimo e o social se diferenciam, se aproximam, se igualam e repelem e em que situações, mas principalmente como isso reflete nos seus sistemas de valoração que apontarão os rumos de sua lógica de aquisição de peças para o acervo.

Através dos artigos de jornal busquei a produção intelectual de Câmara, pesquisador de música popular e erudita e cinema. Nos jornais encontrei algumas tramas entre a vida pública e a vida privada, dentre notas do aniversário das filhas e colunas registrando a atividade de Câmara em eventos da sociedade fortalezense. Utilizei os jornais:

- O Povo, Fortaleza, nos anos de 1974-1981 e 2003-2004;
- Unitário, Fortaleza, no ano de 1975;
- Correio do Ceará, Fortaleza, nos anos de 1975-1976;
- Diário do Nordeste, Fortaleza, nos anos de 2003-2004;
- Folha de São Paulo, São Paulo, nos anos de 2003-2004;
- O Globo, Rio de Janeiro, 2003-2004.

Também parte de sua produção intelectual, me detive sobre os registros de algumas das 111 edições do programa “Música Erudita”, irradiado pela Rádio Cidade de Fortaleza, de julho de 1982 a novembro de 1984. E também parte das 99 edições do programa “Música Popular”, irradiado pela Rádio Cultura dos Inhamúns



(Tauá-CE), de junho de 1989 a novembro de 1994. Nos programas encontrei as seleções que Câmara fazia de seu acervo, o quê – dentro de um universo de 20 mil discos – foi escolhido para ser apresentado ao público ouvinte.

Através do registro de 9 palestras do programa “Museu Vivo” realizadas entre 1998 e 2006 no Centro Cultural do Banco do Nordeste do Brasil (Fortaleza), percebi como se dava o enfrentamento de Câmara com o público de maneira interativa e espontânea, que tipo de crítica ele veiculava nessas oportunidades, os assuntos aos quais se deteve e no quê se diferenciava de sua produção nos jornais e no rádio.

A partir do lançamento do filme de curta metragem “Rua da Escadinha 162”, busquei compreender – nas matérias dos jornais de Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo, em uma entrevista concedida ao Programa do Jô, da Rede Globo de Televisão, em três matérias do canal de TV a cabo Globo News – como o acervo passou a ter nesse momento uma divulgação nacional.

Dispondo desse corpo documental, dispus ainda de um conjunto de entrevistas realizadas com Christiano Câmara em sua Casa. Quando fiz esta escolha, estava ciente da complexidade de se trabalhar com oralidade, não somente as técnicas para registrar os depoimentos e depois transcrevê-los, mas o conjunto de problemáticas ao qual o pesquisador se expõe tratando ao mesmo tempo com uma fonte dinâmica (o entrevistado) e com uma metodologia que se vai construindo a cada passo. Com as entrevistas trabalhei a percepção e os usos que Christiano Câmara faz do moderno e do antigo, suas críticas à mídia e à cultura do consumo (eixos estruturantes de sua coleção) e sua implicação nos processos de seleção do acervo.

## **6. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO**

Em busca de atingir os objetivos propostos, fiz a opção de desenvolver o trabalho em três capítulos e dar um arremate do estudo nas considerações finais.

### **6.1. Capítulo Primeiro – Coleção.**

Trens que não transportam nada e nem ninguém. Armas que não servem para matar. Objetos que não mais participam do cotidiano das populações. Fechaduras e chaves que não fecham nem abrem porta alguma. Relógios de que ninguém espera mais a hora exata. Krzysztof Pomian afirma que os objetos dentro de uma coleção perdem seu valor de uso dentro desse mundo estranho. A perda do valor de uso é o que consagraria esse objeto ao status de objeto de coleção.

Este autor considera que os objetos para se enquadrarem na categoria coleção devem ser mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, estarem protegidos em um lugar preparado para esse fim e expostos ao olhar do público.

Mas, se por um lado as peças de coleção são mantidas temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, por outro são submetidas a cuidados especiais, portanto consideradas objetos preciosos: têm valor de troca sem terem valor de uso. Aqui será trabalhada a noção de semióforo colocada por Krzysztof Pomian para designar os objetos aos quais são atribuídos significados.

Por fim, será colocado o desenvolvimento da percepção dos semióforos por algumas sociedades ao longo do tempo.

### **6.2. Capítulo Segundo – Museu.**

Aqui será abordado o semióforo como representante do invisível, dotado de significado. A partir de Pomian, tentarei ampliar essa concepção para compreendê-lo não somente como objeto (que possui atributos físicos, que é palpável), mas também como processo. Desta forma, libertamos os semióforos da categoria estrita de coleção (fechada aos objetos materiais) e podemos abarcar o fenômeno museu que se manifesta também na esfera do intangível.

Apresentarei o Museu como lugar de investigação das relações do ser humano com o visível (o estudo da História e a percepção do tempo presente) e o invisível (a memória, a lembrança, a magia, o sentimento mobilizador). Desta forma, o Tempo torna-se uma das dimensões mais latentes no museu enquanto categoria relacional (de diálogo e de confronto) entre memória e História.

A partir deste pensamento, desenvolverei o diálogo com alguns autores capitais que me ajudaram a conceber o museu como lugar da relação entre o visível e o invisível.

### **6.3. Capítulo Terceiro – Colecionador.**

Neste capítulo trabalharei a trajetória da Casa de Cultura Christiano Câmara e problematizarei as seleções feitas ao longo do tempo. Para tanto, me concentrarei principalmente sobre as falas do colecionador através de: uma entrevista concedida ao Programa do Jô, da Rede Globo de Televisão em 2004, algumas falas do documentário Rua da Escadinha 162, uma entrevista publicada na revista Entrevista, do Departamento de Comunicação Social da UFC.

Desenvolverei como um jovem contínuo do Banco do Brasil, somando dezessete anos de idade, principiou despretensiosamente uma coleção de discos de ritmos estrangeiros em Fortaleza. Entre rumbas, boleros e tangos, Câmara juntou as primeiras centenas de discos, ainda sem uma preocupação conceitual, sem uma reflexão aquisitiva clara.

Dez anos depois, Câmara decidiu compartilhar a Casa com o público. Aí ele relata uma guinada em sua coleção. O público parece ter demandado nele uma necessidade de demonstrar, através da coleção, a diferenciação da produção musical da época com a de um período anterior. Nasce então o desejo pela pesquisa: livros, enciclopédias e revistas especializadas em música serão os aportes teóricos num momento em que Câmara começa a ganhar espaço na cidade como musicólogo.

Nos anos 1970, gozando de prestígio social pela vasta coleção e reconhecido senso crítico, Câmara é convidado a colaborar com jornais de Fortaleza escrevendo sobre música. Concentrarei-me sobre artigos dos anos de 1975-76 do jornal O Povo onde Câmara se mostra um crítico mordaz censurando artistas e obras sem medo de retaliação por suas opiniões.

Concluirei com a reflexão de Câmara sobre a morte da filha, um evento que teve um grande impacto em sua vida. Ele descreve a importância de sua coleção para si mesmo, do mundo inteiro que tem à disposição dentro de sua própria Casa.

#### **6.4. Considerações Finais.**

Nas Considerações Finais retomarei os principais pontos abordados no trabalho para arrematar com a tentativa de elaborar conceitualmente um sistema que dê conta das categorias Coleção, Colecionador e Museu. Veremos as particularidades dos elementos para assim tentarmos nos aproximar de uma definição conceitual para este sistema.

# **CAPÍTULO PRIMEIRO**

**- COLEÇÃO.**

## CAPÍTULO PRIMEIRO

### COLEÇÃO.

*E é assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho,  
onde a utilidade parece banida para sempre.*

Krzysztof Pomian em "Colecção".

Neste capítulo trataremos sobre a coleção enquanto produção humana de sentidos, de representação através da reunião de objetos e tentativa de controle dos significados dela advindos. Trabalharemos também alguns aspectos históricos da coleção compreendendo seus usos e representações ao longo do tempo. Fizemos a opção de dialogar com alguns importantes estudiosos e trabalhos de referência para a área; autores e obras que são ponto de partida para os principais estudos empreendidos sobre este assunto.

Um dos mais importantes pesquisadores do tema é o historiador Krzysztof Pomian (1934). Doutor em Filosofia pela Universidade de Varsóvia, imigrou para a França nos anos 1970 quando se opôs ao regime comunista vigente na Polônia no período. Na França, fez carreira no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), ensinou na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) e na *École du Louvre*. Como historiador dedicou-se à história da cultura europeia, à história das coleções e dos museus. Em 1984, foi convidado pela Enciclopédia Einaudi (Portugal) a escrever sobre o verbete *Colecção*. O resultado é um dos textos mais importantes acerca do estudo das coleções.

Outro importante pensador é Jean Baudrillard (1929 - 2007), sociólogo e filósofo francês. Em 1968, publicou uma das obras mais significativas para a Teoria da Comunicação e a Semiologia, *Le Système des Objets*. Nesta obra dedica um capítulo ao estudo das coleções abordando o comportamento colecionista, a relação entre os seres humanos e as coisas e a semiologia dos objetos.

## 1. COLEÇÃO

Pomian provoca certa vertigem ao leitor jogando-o num imenso universo de objetos aparentemente sem fim: “Se se tentasse fazer o inventário do conteúdo de todos os museus e de todas as coleções particulares, mencionado apenas uma vez cada categoria de objectos que aí se encontram, um livro grosso não seria suficiente” (POMIAN, 1984, p. 51). Coloca então a questão “Mas, como se pode então caracterizar, em geral, e sem ceder às tentações do inventário, este universo composto de elementos tão numerosos e heteróclitos? O que têm de comum uns com os outros?” (POMIAN, 1984, p. 51).

Locomotivas e vagões que não transportam nada e nem ninguém. Espadas, canhões e espingardas que não servem para matar. Utensílios e instrumentos que não mais participam do cotidiano das populações. Fechaduras e chaves que não fecham nem abrem porta alguma. Relógios de que ninguém espera mais a hora exata. Pomian afirma que os objetos dentro de uma coleção perdem seu valor de uso nesse *mundo estranho*. A perda do valor de uso é o que consagraria esse objeto ao status de *objeto de coleção*.

A noção de utilidade não pode ser alargada ao ponto de ser atribuída a objetos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar. Pomian considera que as obras de arte em coleções privadas, praças, museus, não têm a utilidade de ornamentar os ambientes, pois os espaços que as abrigam são construídos para exibir as obras não o contrário:

Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são todavia rodeadas de cuidados (POMIAN, 1984, p. 52).

O mercado oficial onde as peças de coleção circulam, o mercado ilegal, o aumento de furtos de peças e a existência de cuidados especiais para a segurança das obras nos grandes museus (inclusive com comissariados de polícia próprios para esse fim), evidenciam como os colecionadores e os conservadores de museus são como *guardas do tesouro*. Pomian chama a atenção para o fato de que, diferente de outros tesouros econômicos que estão também sob forte esquema de vigilância, as coleções de museu estão ao alcance do olhar, como se o olhar do público agregasse valor às peças.

O autor coloca que o mundo das coleções privadas e o dos museus parecem completamente diferentes. Mas seu objetivo neste texto é salientar o que há de comum entre eles. Para isso ele tenta se aproximar de uma definição para a categoria *coleção*.

Pomian considera que os objetos (naturais ou artificiais) para se enquadrarem na categoria coleção devem responder a alguns quesitos, tais como: serem mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, estarem protegidos em um lugar preparado para esse fim e expostos ao olhar do público.

Mas há um paradoxo contido na definição de *coleção*. Se, por um lado, as peças de coleção são mantidas temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, por outro são submetidas a cuidados especiais, portanto consideradas objetos preciosos: têm valor de troca sem terem valor de uso. “Como se poderia atribuir-lhes um valor de uso, visto que se compram não para serem usados, mas para serem expostos ao olhar?” (POMIAN, 1984, p. 54). Assim, a destinação de qualquer objeto que se compra para uma coleção é não fazer nada dele e limitar-se a olhá-lo, visto que as operações as quais ele é eventualmente submetido (conservação, restauro) têm a finalidade de torná-lo mais apresentável. “Mas de onde lhes vem então o valor de troca? Ou, por outras palavras, por que razão são considerados objectos preciosos?” (POMIAN, 1984, p. 54).

Para responder essa questão, ele coloca que um *instinto de propriedade* ou uma *propensão para acumular* “seriam próprias senão de todos os homens, pelo menos de todos os homens civilizados ou, ainda, de certos indivíduos” (POMIAN, 1984, p. 54). Se os objetos que entram na coleção ou no museu perdem seu valor de uso, a coleção desses objetos serve a alguns usos específicos tais como: serem fontes de prazer estético e proporcionar a aquisição de conhecimentos históricos ou científicos. O fato de possuir coleções denota prestígio, evidencia o gosto de quem as adquiriu e suas curiosidades intelectuais. Há alguns abastados que para possuir esses objetos dedicam sua fortuna. Aos desprovidos, resta o desejo de ao menos olhá-los. Para tal é exercida uma pressão sobre o Estado para que torne acessíveis esses bens àqueles que não podem comprar nem os objetos, nem o prazer estético, nem os conhecimentos históricos e científicos, nem o prestígio.



Ele mesmo admite que esta definição tem um carácter descritivo e exclui, por exemplo, as acumulações de objetos formadas aleatoriamente e também os tesouros escondidos, aqueles que não estão expostos ao olhar.

Isto nos coloca a complexa questão: tumbas, mobiliário funerário e oferendas poderiam ser consideradas coleções, mesmo não sendo objetos à disposição do olhar?

No caso das coleções que compõem mobiliário funerário, do ponto de vista dos vivos, os objetos são sacrificados. Segundo Pomian, há uma relação de troca entre mortos e vivos: estes privam-se do uso e da visão dos objetos, em troca recebem a proteção ou a neutralidade benévola dos mortos. As oferendas dadas aos deuses também funcionam como moeda de troca: garantem favores da divindade presenteada.

O autor coloca que, quando dedicados aos deuses ou mortos, não é necessário que os objetos estejam expostos ao olhar dos homens, o que aparentemente contradiz a definição de coleção. A questão é *expostos ao olhar de quem?* “Subentendia-se que se tratasse do olhar dos homens. Contudo, os habitantes do além olham para os objectos, e vêm-nos enquanto os de cá de baixo são incapazes de o fazer” (POMIAN, 1984, p. 63). Assim, mobiliário funerário e oferendas podem ser considerados coleções

porque o importante parece não ser tanto o facto de serem destinadas aos mortos ou aos deuses, como o facto de existirem espectadores virtuais – situados num algures temporal ou espacial – cuja existência está implícita no próprio acto de colocar objectos numa tumba ou de depô-los num templo (POMIAN, 1984, p. 64).

Portanto, coleções são ao mesmo tempo ligações entre um espectador que as olha e um leque de possibilidades e de camadas temporais da história do objeto. A função das coleções é permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de mediadores entre os expectadores e o mundo invisível.

[...] exactamente por causa da função que lhes é atribuída – função que consiste em assegurar a comunicação entre os dois mundos nos quais se cinde o universo –, os objectos são mantidos fora do circuito das actividades económicas. Mas ver-se-á também que, exactamente por causa da sua função, são considerados objetos preciosos, e que portanto sempre se tentou reintroduzi-los neste circuito para trocá-los por valores de uso, por coisas; por este motivo devem ser submetidos a uma protecção especial. Constata-se então que os objectos não podem assegurar a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários

entre aqueles que olham e o mundo que representam (POMIAN, 1984, p. 66).

Enquanto elos de comunicação entre o mundo visível e o invisível, os objetos são revestidos de valor. Este valor, que é simbólico, agrega também outro valor, o pecuniário. Por conta disso o autor ressalta a importância de submetê-los a uma proteção especial, para evitar-se que sejam furtados e reinseridos no circuito das atividades econômicas.

Outra constatação é que, sem serem expostos ao olhar os objetos não cumprem sua função de intermediários entre o visível e o invisível, mesmo que esse olhar seja dos *espectadores virtuais*.

Pomian cita a existência de coleções também entre as sociedades ditas primitivas, como os *churinga* dos Australianos e os *vaygu'a* dos Trobriandeses<sup>5</sup>. Exemplos de utensílios conservados nas aldeias bambara que fazem parte das cerimônias de iniciação dos adolescentes, estatuetas, mantas, máscaras, todos são mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em locais fechados e pensados para este fim, e expostos ao olhar. Todos são intermediários entre os espectadores e um mundo invisível, dos mitos, das histórias e dos contos. Assim, o autor afirma que a coleção é uma instituição universalmente difundida.

## 2. COISAS, SEMIÓFOROS E DESPERDÍCIOS

A partir do Paleolítico superior, o invisível encontra-se projetado no visível através das curiosidades naturais e nas produções de ídolos, pinturas e adornos. Como aponta Pomian, surge então uma divisão no interior do visível, a segregação entre *coisa* e *semióforo*. De um lado estão os objetos úteis que ajudam a transformar a natureza a serviço do ser humano dando-lhe subsistência e conforto. De outro, estão os semióforos, objetos que não têm utilidade (portanto não são coisas), mas que representam o invisível, são dotados de significado.

---

<sup>5</sup> Os trobriandeses aparecem na obra "Os Argonautas do Pacífico Sul" do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski. A obra retrata os trobriandeses da Melanésia, uma das ilhas a noroeste da Austrália. Os trobriandeses se utilizaram da troca de colares e pulseiras no fortalecimento das relações sociais e reprodução do grupo.

Pomian coloca então três relações possíveis entre utilidade e significado. A primeira, onde uma coisa tem apenas utilidade sem ter significado algum. A segunda, onde um semióforo tem apenas o significado de que é vetor sem ter a mínima utilidade. A terceira, os objetos que parecem ser, ao mesmo tempo, coisas e semióforos. O autor ressalta que tanto a utilidade como o significado pressupõem um observador, dependem sempre de um referencial. Assim, nenhum objeto é ao mesmo tempo e para um mesmo observador uma coisa e um semióforo.

Ao concluir que o semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar, Pomian tira duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem, e vice-versa.

Mas de que forma são atribuídos valores aos objetos? Jean Baudrillard coloca que quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo. É quando a posse então torna-se uma paixão. Pomian afirma que o valor é atribuído quando o objeto é preservado ou reproduzido, ou seja, para possuir valor o objeto deve responder a duas condições básicas e, na maioria das vezes excludentes entre si: ou o objeto é útil ou é carregado de significado.

Para Jean Baudrillard as coisas têm duas funções: serem utilizadas ou serem possuídas. A utilização é uma mediação prática que não se transforma em posse. Esta se refere a um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. “Se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração”, argumenta Baudrillard, “trata-se de uma mediação prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida não o possuo. A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo [...]” (BAUDRILLARD, 2002, p. 94). O objeto *puro*, privado de função ou abstraído de seu uso torna-se objeto de coleção. Deixa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar *objeto*.

Mas e quando os objetos não são nem úteis e nem possuem significado? Pomian aponta então uma terceira categoria para os objetos: o desperdício. “Os objectos que não reúnem nem a primeira nem a segunda destas condições são privados de valor; de facto, já não são objectos, são desperdícios (POMIAN, 1984, p. 72).

É o significado que funda o valor de troca das peças de coleção. Estas são preciosas, possuem valor, porque representam o invisível. Enquanto semióforos são mantidos fora do circuito das atividades econômicas porque é apenas deste modo que podem desvelar plenamente seu significado.

Não só os objetos se dividem em *utilidade* e *significado*, mas também os homens. “Homens-semióforos”, diz Pomian, são os representantes do invisível: “dos deuses ou de um deus, dos antepassados, da sociedade vista como um todo, etc” (POMIAN, 1984, p.73). Já os “homens-coisas” têm apenas uma relação indireta ou nenhuma relação com o invisível.

Imagine-se um homem cujo papel é representar o invisível. Desempenha-lo-á abstendo-se de qualquer actividade utilitária, e estabelecendo assim uma distância entre si e aqueles que são obrigados a praticá-las, rodeando-se de objectos que não são coisas mas semióforos, e fazendo alarde destes. Em geral, quanto mais alto se está situado na hierarquia dos representantes do invisível, maior é o número de semióforos de que se está rodeado e maior também o seu valor. Por outras palavras, é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento das colecções [...]. Porque, de facto, estes conjuntos de objecto não são mais do que manifestações dos locais sociais em que se opera, em graus variáveis e hierarquizados, a transformação do invisível no visível. [...] Quanto às sociedades fortemente hierarquizadas, viu-se que nessas colecções se acumulam nos túmulos daqueles que em vida ocupavam as posições mais elevadas, nos templos, nos palácios. Pode-se dizer agora que isso acontecia, não porque os que habitassem nos palácios ou nos templos tivessem um “gosto” de que o resto da população estaria privado, mas porque eram a isso obrigados pelo facto de se encontrarem num determinado lugar da hierarquia. Nas sociedades tradicionais, não são os indivíduos que acumulam objectos que lhes agradam; são os lugares sociais que determinam as colecções (POMIAN, 1984, p. 74).

Pomian conclui que um estudo das colecções e dos colecionadores não pode fechar-se no quadro conceitual de uma psicologia individual que explica tudo utilizando como referências noções como o “gosto”, o “interesse” ou ainda o “prazer estético”. O fato do gosto dirigir-se para certos objetos e não outros, de se interessar por isto e não por aquilo, de determinadas obras serem fontes de prazer, isto é o que deve ser explicado. O autor coloca que o estudo das colecções através do carácter individual é importante apenas na medida em que a organização da sociedade deixa um espaço livre ao jogo das diferenças individuais.

### 3. O IMPULSO COLECIONISTA

Jean Baudrillard preocupa-se mais com as questões referentes ao estudo das relações entre subjetividade e a comunicação com o mundo através da posse dos objetos. Ele coloca que a criança busca através da coleção uma forma de domínio do mundo exterior: arranjo, classificação, manipulação. Entre a pré-adolescência e a adolescência encontra-se a fase ativa de colecionamento.

Com a adolescência, o gosto pela coleção tende a desaparecer. Mas a maioria dos casos de colecionamento situa-se na faixa a partir dos quarenta anos. Baudrillard associa o ato a uma *conjuntura sexual*. A coleção “aparece como uma compensação poderosa por ocasião das fases críticas da evolução sexual” e mais “É sempre própria de uma sexualidade genital ativa mas não a substitui pura e simplesmente. Constitui, em relação a esta, uma regressão ao estado anal que se traduz por condutas de acumulação, ordem, retenção agressiva etc.” (BAUDRILLARD, 2002, p. 95).

Baudrillard afirma que a conduta de colecionamento não equivale a uma prática sexual, mas pode chegar a uma satisfação reacional igualmente intensa. A coleção não visa a uma satisfação pulsional (como o fetichismo).

M. Fauron, presidente dos Colecionadores de Anéis de Charutos da França, declarou: “todo indivíduo que não coleciona alguma coisa não passa de um cretino e um pobre destroço humano” (BAUDRILLARD, 2002, p. 96). Baudrillard conclui que o colecionador – independente da idade, profissão, meio social – não é sublime pela natureza dos objetos que coleciona, mas pelo seu fanatismo. O fanatismo é idêntico “tanto no rico amador de miniaturas persas como no colecionador de caixas de fósforos” (BAUDRILLARD, 2002, p. 96).

Baudrillard coloca que a distinção que se faz entre o amador e o colecionador não é decisiva. Este amaria os objetos em função de sua ordem em uma série, e o outro por seu encanto diverso e singular. Mas o prazer, tanto em um como no outro, vem “do fato de a posse jogar, de um lado com a singularidade absoluta de cada elemento, que nela representa o equivalente de um ser e no fundo do próprio indivíduo – de outro, com a possibilidade da série, e portanto da substituição indefinida e do jogo” (BAUDRILLARD, 2002, p. 96).

A relação humana, campo do único e do conflituoso, é fonte de contínua angústia porque permite a fusão da singularidade absoluta e da série indefinida. Já o campo dos objetos, é tranquilizador. “O objeto”, diz Maurice Rheims, “é para o homem como uma espécie de cachorro insensível que recebe as carícias e as restitui à sua maneira, ou antes as devolve como espelho fiel, não às imagens reais, mas às desejadas” (BAUDRILLARD, 2002, p. 97).

Para Baudrillard, a metáfora que Maurice Rheims faz comparando o objeto ao cachorro é adequada, pois os animais caseiros constituem uma espécie intermediária entre os seres e os objetos. A presença dos animais é “o indício do fracasso da relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na maior quietude” (BAUDRILLARD, 2002, p. 97).

Os animais domésticos não são sexuados (muitas vezes castrados para uso doméstico) e são tão privados de sexo quanto os objetos. Baudrillard afirma que só assim eles podem ser efetivamente tranquilizadores, ao preço de uma castração real ou simbólica. Assim podem desempenhar junto ao proprietário o papel de regulador da angústia de castração. “O objeto é o animal doméstico perfeito. É o único ‘ser’ cujas qualidades exaltam minha pessoa ao invés de a restringir” (BAUDRILLARD, 2002, p. 97). O objeto é aquilo que melhor se deixa ‘personalizar’ e contabilizar de uma só vez. O objeto é um espelho perfeito: não emite imagens reais, mas somente as desejadas.

E posso vê-lo sem que me veja. Eis por que os objetos são investidos de tudo aquilo que não pôde sê-lo na relação humana. Eis por que o homem a eles regressa de tão bom grado para neles se “recolher”. Mas não nos deixemos enganar por esse recolhimento e por toda uma literatura enternecida com objetos inanimados. Este recolhimento é regressão, esta paixão, fuga apaixonada. Sem dúvida os objetos desempenham um papel regulador na vida cotidiana, neles são abolidas muitas neuroses, anuladas muitas tensões e aflições, é isto que lhes dá “alma”, é isto que os torna “nossos”, mas é também isto que faz deles o cenário de uma mitologia tenaz, cenário ideal de um equilíbrio neurótico (BAUDRILLARD, 2002, p. 97).

Baudrillard argumenta que o seu valor de troca (a qualidade específica do objeto), depende do domínio cultural e social. Mas é a posse que atribui sua singularidade absoluta, que constitui sua intensa gratificação.

O objeto impõe a multiplicação do mesmo processo de projeção narcisista em um número indefinido de objetos, gerando uma totalização de imagens de si.

Essa projeção é a coleção. Baudrillard arremata: *coleccionamos sempre a nós mesmos*.

O autor afirma que a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador. O colecionador só se constitui como tal ao ser sucessivamente substituído por cada termo da coleção, que é parte da posse do objeto, resultado da integração recíproca do objeto e da pessoa.

Para Baudrillard, a coleção impõe uma aritmética estranha onde cada termo da coleção assume o mesmo valor de todos os outros termos somados. Ele cita um caso contado por La Bruyère que ilustra essa afirmação.

Tenho, diz este, uma grande mágoa que me obrigará a renunciar às gravuras pelo resto de meus dias: possuo todo Callot, exceto um, que, na verdade, não é uma de suas melhores obras. Ao contrário, é uma das menores, mas que me completaria Callot. Trabalho há vinte anos para recuperar esta gravura e começo a perder as esperanças de vir a possuí-la: é muito duro! (BAUDRILLARD, 2002, p. 99-100).

O objeto único é o termo final em que se resume toda a espécie, o termo privilegiado de todo um paradigma que em suma é o emblema da série. O objeto aqui assume a qualidade de ser único, determinado por sua posição final. Aqui se resume a cadeia de significações em um só de seus termos, é o próprio simbolismo (no sentido etimológico de *symbolein*). “O objeto é símbolo, não de qualquer instância ou valor exterior mas antes de tudo, da série completa de objetos da qual é o termo (ao mesmo tempo que da pessoa da qual é o objeto)” (BAUDRILLARD, 2002, p. 100).

O objeto se reveste de valor excepcional somente na ausência. Baudrillard coloca que é preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser *completada*, e se a ausência não desempenha um papel essencial. Um papel até positivo talvez, já que seria a forma do indivíduo adquirir objetivamente o controle de si mesmo. Enquanto a presença do objeto final significaria a morte do indivíduo, a ausência deste termo lhe permite “apenas desempenhar sua própria morte figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a. Esta ausência é vivida como sofrimento mas é também a ruptura que permite escapar ao arremate da coleção que significaria a elisão definitiva da realidade” (BAUDRILLARD, 2002, p. 100). Coloca ainda que o delírio começa onde a coleção se torna a fechar e deixa de ser orientada por este termo ausente.

Outra história, narrada por Maurice Rheims, ajuda a desenvolver a questão. É o caso de um bibliófilo que um dia descobre que uma livraria pôs à venda um exemplar idêntico ao que possui. Ele então adquire o livro, convoca um porteiro para queimar na sua presença o segundo exemplar e faz constar por escrito a destruição. Depois disso, insere o pronunciamento no volume tornado único e adormece tranqüilo.

Baudrillard indaga se há aqui a negação da série. Aparentemente sim pois o exemplar único resumia todos os outros termos da série, achava-se impregnado com o valor de todos os exemplares virtuais. O bibliófilo, ao destruir o outro, nada mais fez que garantir que o primeiro exemplar continuasse como *único exemplar*. A série encontra-se aí: esquecida, negada, destruída, no menos importante dos objetos cotidianos como no mais fabuloso dos objetos raros. A série alimenta a propriedade e o jogo passional.

Baudrillard coloca que sem a série não haveria jogo possível, nem posse, nem mesmo objeto. O objeto *verdadeiramente único*, absoluto, de tal forma que se apresente sem antecedente, sem dispersão em qualquer série, é impensável.

Todo objeto está então entre uma especificidade prática, sua função, e a absorção em uma série/coleção, onde se torna termo de um discurso latente e repetitivo. Os objetos não nos ajudam apenas a dominar o mundo, mas também a dominar o tempo, tornando-o descontínuo, classificando-o do mesmo modo que os hábitos.

Baudrillard coloca que o relógio de pulso é um bom exemplo desta função descontínua e habitual dos objetos. O relógio de pulso resume a dupla maneira pela qual vivemos os objetos. Informa-nos sobre o tempo objetivo, de forma precisamente cronométrica (o que para o autor significa a dimensão das pressões de ordem prática, da exterioridade social e da morte). Mas também ajuda a nos apropriarmos do tempo. O *objeto-relógio* devora o tempo, faz dele um objeto consumido. O importante seria não somente o fato de se saber a hora, mas através de um objeto que é seu, *possuí-la*. Assim, o tempo não se acha mais na casa, no relógio de parede, mas no relógio de pulso, através do qual o tempo destaca-se como a própria dimensão de minha objetivação e ao mesmo tempo como bem doméstico.



Maurice Rheims diz que “Um fenômeno que acompanha freqüentemente a paixão do colecionador é a perda do sentido do tempo atual” (BAUDRILLARD, 2002, p. 98). E Jean Baudrillard coloca como essencial a percepção dessa dimensão para o entendimento da coleção. Mas o poder dos objetos não vem nem de sua singularidade nem de sua historicidade diversa, e sim pelo fato de a própria coleção substituir o tempo. Para Baurdrillard essa é a função fundamental da coleção: solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática. Para ele a coleção é um “passatempo” pois que simplesmente o abole. O autor afirma que é através da coleção que o homem se entrega ao jogo do nascimento e da morte, representando o perpétuo reinício de um ciclo dirigido. Seria a irreversibilidade do nascimento para a morte que os objetos nos auxiliam a resolver.

Para Baudrillard, seria um mito a afirmação de que é nos objetos que o homem se prolonga ou sobrevive. A tentativa não é a da imortalidade, de perpetuidade, de sobrevivência em um *objeto-reflexo* (no qual o homem essencialmente nunca acreditou), mas sim de “um jogo mais complexo de ‘reciclagem’ do nascimento e da morte em um *sistema de objetos*” (BAUDRILLARD, 2002, p. 104). A garantia que o homem encontra nos objetos é a de viver o processo de sua existência numa forma cíclica e controlada e de ultrapassar simbolicamente a existência real. Revivendo a própria morte continuamente praticamos um trabalho de luto sobre nós mesmos, o que nos permite viver de forma regressiva, porém viver.

Baudrillard afirma que o homem que coleciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, “a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, *ao integrar a própria morte na série e no ciclo*” (BAUDRILLARD, 2002, p. 105).

O autor chama a atenção para o fato de que o conceito de coleção (do latim *colligere*: escolher e reunir) distingue-se do de acumulação. Esta se volta à acumulação de materiais como o amontoamento de velhos papéis, armazenamento de alimento, depois a acumulação serial de objetos idênticos.

A coleção visa objetos diferenciados que têm freqüentemente valor de troca, que são também objetos de conservação, de comércio, mas que também se remetem uns aos outros, incluem uma exterioridade social de relações humanas.

A sistemática interna de uma coleção constitui um compromisso entre a motivação externa e a sistemática interna, pois mesmo se a coleção faz discurso aos outros é sempre, primeiramente, um discurso a si mesma. A motivação serial é visível por toda parte. Baudrillard exemplifica dizendo que pesquisas mostram que os clientes das coleções de livros, uma vez presos na esteira da coleção, continuam a comprar este ou aquele título que não os interessa. Continuam adquirindo os termos na busca de completar a série, pois a busca é motivada pelo sentido da incompletude. E é por isso que a coleção se separa da pura acumulação.

Para Baudrillard, a coleção é o que impede o colecionador de regressar até a abstração total, o delírio. Ele jamais é um maníaco sem esperança, justamente porque coleciona. E arremata: “Se aquele que não coleciona nada é um cretino”, como afirma o presidente dos Colecionadores de Anéis de Charutos da França, “o que coleciona tem sempre algo de pobre e inumano” (BAUDRILLARD, 2002, p. 113).

## **4. UMA HISTÓRIA DAS COLEÇÕES**

### **4.1. Coleções nas civilizações antigas**

Não é difícil de encontrar. Conjuntos de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, em um lugar preparado para esse fim, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar, acumulam-se com efeito... nas tumbas, nos templos e nos palácios dos reis.

Pomian cita que desde as mais antigas civilizações conhecidas existia o costume de sepultar os mortos junto a seus objetos pessoais, armas, jóias, tapeçarias, instrumentos musicais, obras de arte etc. Para garantir que os objetos continuassem juntos a seus donos mesmo após a morte, algumas civilizações desenvolveram complexos sistemas de sepulcros com labirintos. Para proteger os locais contra as pilhagens, escavavam-se tumbas falsas e divulgavam-se maldições que atingiriam eventuais profanadores ou ladrões. Buscava-se proteger de uma reutilização terrena os objetos que estavam destinados a ficarem para sempre com os mortos no além.

O desenvolvimento das sociedades fez com que se substituíssem as vítimas humanas e animais por estatuetas, e os objetos importantes por modelos. Isto se explica não só em busca de preservar o que ainda podia servir – visto que os modelos que substituíam as coisas eram muitas vezes de execução mais difícil e de material mais precioso que as próprias coisas – mas pela convicção de que o material funerário não deveria ser utilizado, pois sua função é ser perpetuamente olhado e admirado.

#### 4.2. Coleções na Grécia: os templos

O vocábulo *museu* tem origem na Grécia, no Templo das Musas, edifício principal do instituto pitagórico, localizado em Crotona, no séc. VI a.C. Segundo a mitologia grega, as musas foram geradas a partir da união celebrada entre Zeus (na mitologia grega, o rei dos deuses, identificado com o poder) e Mnemósine (identificada com a memória).

(...) eram nos templos que se acumulavam e eram expostas as oferendas. O objeto oferecido ao deus e recebido por ele segundo os ritos torna-se *hieron* ou *sacrum*, e participa da majestade e da inviolabilidade dos deuses. Subtraí-lo, deslocá-lo ou desviá-lo do seu uso apenas para tocá-lo são atos sacrílegos (POMIAN, 1984, p. 56).

Pomian nos lembra que não é possível falar de uso neste caso. Aqui o objeto passa para o oposto das atividades utilitárias. Dentro dos templos “não se pode nem extrair pedras, nem tirar terra, nem cortar lenha, nem construir, nem cultivar, nem habitar” (POMIAN, 1984, p. 57). Aqui os objetos têm apenas uma função: ser expostos ao olhar.

O autor coloca que os objetos eram registrados em inventários e protegidos contra os ladrões. Ainda que se deteriorassem não eram eliminados de qualquer maneira, pois “Uma vez oferecidos aos deuses, em teoria, os objectos deviam ficar para sempre no templo que os tinha acolhido” (POMIAN, 1984, p. 57). E além do mais

Se eram de ouro ou de prata, procedia-se da seguinte maneira: um decreto do povo emanado por proposta do sacerdote ou do tesoureiro sagrado, em conformidade com um parecer do conselho, ordenava que as oferendas deterioradas fossem fundidas, para serem reduzidas a lingotes ou transformadas numa única oferenda; utilizavam-se da mesma maneira todos os restos de metal precioso. Os objectos de menor valor, se estorvavam ou se estavam partidos, eram retirados do templo e sepultados. A consagração tornava-os sagrados para sempre, por isso não deviam reentrar em circulação; para melhor os garantir contra qualquer uso profano, se não

estivessem já partidos eram-no muitas vezes. É assim que foram formados aqueles amontoados de terracotas ou de bronzes encontrados na vizinhança de certos santuários em Tegeia, em Cnido, em Olímpia, por exemplo (POMIAN, 1984, p. 57).

### 4.3. Coleções em Roma: despojos de guerra

Pomian destaca que em Roma as coleções de césares, generais e embaixadores se voltavam muitas vezes para a ostentação e o fausto. O general que voltava de uma campanha vitoriosa exibia em desfile os homens que submeteu e os tesouros que conquistou. Ele afirma que os despojos parecem estar na origem das coleções privadas em Roma: Sila, Júlio César, Verres – grandes colecionadores – eram generais ou pró-cônsules e os objetos que possuíam ou ofereciam aos templos eram produto de saques. No tempo do Império “a moda de colecionar se difundiu a tal ponto que Vitrúvio previa na planta da casa um lugar especial para os quadros e esculturas” (POMIAN, 1984, p. 58).

Tanto em Roma quanto na Grécia eram conhecidas as relíquias, objetos que – crêem-se – participaram de algum momento com os deuses ou heróis: “a greda com que Prometeu tinha amassado o primeiro homem e a primeira mulher, a pedra que Cronos devorou em lugar do filho” ou “os restos da árvore junto à qual os Gregos sacrificaram antes de embarcar para a Guerra de Tróia” (POMIAN, 1984, p. 59).

Ao difundir o culto aos santos, o cristianismo levou o culto às relíquias a seu apogeu. Era considerada relíquia qualquer objeto que se pensasse ter tido contato com algum personagem da história sagrada, ou uma parte de seu corpo. A presença do objeto consagrava o lugar, curava doenças, como fosse o próprio santo ali presente. As relíquias eram necessárias também na fundação de um estabelecimento religioso. Ao adentrarem uma igreja não saíam mais, exceto quando eram roubadas ou oferecidas a algum personagem poderoso. Isso dotava os templos de um grande acúmulo dessas peças, e os obrigava a elaborar catálogos para controlá-las. As relíquias ficavam fechadas nos *relicários*, expostas aos fiéis somente nas procissões e cerimônias religiosas. Não contentes apenas em vê-las, os fiéis cobriam os relicários de beijos em busca de garantir a eficácia miraculosa das relíquias. “As relíquias eram também objecto de comércio, e os cemitérios

romanos serviam, por assim dizer, de minas de onde se extraíam os restos dos santos para vendê-los depois nos países transalpinos” (POMIAN, 1984, p. 60).

Como exemplo sobre a *utilização* das relíquias, Philipp Blom conta que em 1598, Filipe II de Habsburgo, Rei da Espanha, quando se deitou em seu leito de morte voltou-se para suas relíquias em busca de alívio. Acometido de gota, a dor terrível impediu que fosse tirado da cama, mesmo para trocar os lençóis, por cinco semanas. “E o outrora magnífico monarca morreu deitado nos próprios excrementos. A cama ficou coberta de imagens sagradas e crucifixos e ele mandou buscar o braço de São Vicente e o joelho de São Sebastião para ajudar a curar as juntas inflamadas” (BLOM, 2003, p. 47). As relíquias não o ajudaram, e diz-se que ele morreu infeliz.

#### 4.4. Os Gabinetes de Curiosidades

Ao longo da Idade Média, a Igreja e os governantes acumularam tesouros de relíquias, vasos de luxo, jóias, objetos como *chifres de unicórnio* ou outras criaturas lendárias. Phillip Blom coloca que no século XIV surgiu um espaço especial para esses objetos:

Desses tesouros, surgiu uma forma mais privada de apreciação, o *studiolo*, um estúdio especialmente construído para abrigar objetos antigos, pedras preciosas e esculturas, popular na Itália entre homens de recursos e conhecimentos, a partir do século XIV. Oliviero Forza, em Treviso, foi dono do primeiro studiolo de que há registro, em 1335. Colecionar obras de arte e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos tornou-se passatempo de príncipes, diversão que às vezes beirava a paixão avassaladora (BLOM, 2003, p. 33).

O clero e os detentores do poder monopolizavam os semióforos, limitavam o acesso da população e, a partir deles afirmavam a sua posição dominante. A partir da segunda metade do século XIV, os humanistas, os antiquários, os artistas e os estudiosos formam novos grupos sociais, cuja razão de ser é o monopólio sobre certos conhecimentos e capacidades, quais sejam: o saber sobre a vida dos antigos, a produção de obras, a ciência.

Essa curiosidade renascentista era estimulada por estudiosos e amadores, e não por padres ou monges baseados nos filósofos antigos. Phillip Blom coloca que pela primeira vez aceitou-se a idéia de que o mercado de peixes era um lugar melhor para adquirir conhecimentos do que uma biblioteca... “Era mais

provável que pescadores capturassem em suas redes espécimes raros e maravilhosos, e soubessem discorrer sobre seus hábitos e nomes, do que qualquer quantidade de manuscritos latinos” (BLOM, 2003, p. 32). Provavelmente um século antes, os colecionadores jamais iriam a lugares como estes procurar objetos. Até então, colecionar fora privilégio de príncipes, cujos interesses se concentravam em objetos ao mesmo tempo belos e preciosos, que aumentavam sua distinção, poder econômico e simbólico.

Com o Renascimento veio uma grande quantidade de coleções que procuravam explorar e representar o mundo como ele parecia àquela altura. O *studiolo* já não correspondia à necessidade de compreender a simples exuberância do novo em todas as suas formas estranhas.

No século XVI a Europa viveu seu primeiro surto de atividade colecionadora. Segundo Blom, era a primeira vez que o colecionismo não se restringia apenas a um punhado de pessoas desde os tempos de Roma. Isto porque com a expansão do conhecimento no século XVI, novas respostas aos fenômenos eram exigidas.

O telescópio proporcionou para a Europa uma grande evolução técnica, possibilitava um estudo mais aprofundado do macrocosmo e, ao mesmo tempo, o microscópio permitia entender o funcionamento das pequenas coisas. Com a imprensa e os progressos na construção naval e na navegação houve maior circulação comercial, de produtos e de idéias. Nas repúblicas holandesa e veneziana, surgiu um acúmulo de capital como nunca antes, isto proporcionou uma florescente cultura de colecionador visto que, para se dedicar à procura de coisas inúteis, era preciso dispor de tempo e recursos. Conclui-se que as coleções progrediram em toda parte onde o comércio floresceu.

Com o crescimento do protestantismo, a Igreja Católica começou a perder o monopólio sobre as explicações dos fenômenos humanos e naturais e, aos poucos, processos de investigação iam surgindo com o estudo das coleções fora dos muros dos mosteiros. A mudança na mentalidade, um processo lento e descontínuo, permitiu que se jogasse luz sobre objetos míticos e fantásticos que remetiam ao invisível, como por exemplo, o estudo dos “ossos de dragões” e pedras com propriedades estranhas.

Mesmo entre as pessoas que não tinham grandes recursos nem grandes ambições intelectuais, o ato de colecionar se tornou algo popular. Na Holanda, república que vivia de suas relações comerciais que iam das Índias Ocidentais ao mar Báltico, os portos de Amsterdã e Roterdã encheram-se de coisas exóticas e maravilhosas. Mercadores instruíam capitães a anotar e comprar tudo que julgassem digno de ser levado. Os marinheiros aumentavam seus ganhos oferecendo animais empalhados, conchas ou artefatos estrangeiros nos portos.

Philipp Blom destaca a existência de uma rede de colecionadores trocando informações sobre objetos curiosos.

Ainda existiam, é claro, as grandes coleções principescas, imensos tesouros como os de Augusto, o eleitor da Saxônia, de Ferdinando II no Castelo Ambras, perto de Innsbruck, e das grandes casas reais. A partir da década de 1550, entretanto, uma rede de coleções especializadas estendeu-se pela Europa, como registrou o colecionador holandês Hubert Goltzius. Esses estudiosos correspondiam-se regularmente e apresentavam seus argumentos sobre o objetivo e a ordem das suas coleções em livros eruditos. Olé Worm na Dinamarca, universidades como a de Leiden na Holanda, Oxford, a cidade museu da Basileia, na Suíça, e Pierre Borel em Paris participavam dessa troca de idéias e dessa caçada de itens estranhos, preciosos e desconhecidos, que incluíam de troncos de formação bizarra a frutos exóticos, conchas de náutilos e fragmentos de dragões e sereias (BLOM, 2003, p. 39).

Por conta do crescente fluxo de capital – alavancado pelo desenvolvimento do comércio por mar – e da falta de uma aristocracia, a Holanda assistiu uma importante atividade colecionadora surgir no século XVI.

Em uma sociedade sem aristocracia, muita gente poderia compartilhar essa fartura e comprar objetos para guardar em seus armários e exibir para os amigos, prova das maravilhas além das ondas e do êxito avassalador que seu país pequeno e pantanoso tinha alcançado por força da necessidade transformando o mar hostil em um grande mercado. Havia comerciantes especializados em artigos exóticos, e boticários costumavam estocar coisas curiosas, como múmias egípcias e peixes estrangeiros secos, deixando o acaso decidir se deviam virar pó e serem utilizados como remédio ou se deveriam ser vendidos intactos, para fazer parte de uma coleção (BLOM, 2003, p. 40).

Os marinheiros que transportavam os objetos e animais exóticos eram indiferentes às complexidades da preservação. Como efeito disto, curiosos debates ocupavam os estudiosos e colecionadores de então, como por exemplo, a longa discussão sobre se aves do paraíso tinham ou não pernas, pois era assim que os passeriformes chegavam à Europa. Havia uma lenda que dizia que as aves eram condenadas a voar até morrer; pensava-se também que os colibris enfiavam o bico nas árvores onde ficavam pendurados para descansar. A grande maioria dos

espécimes que chegavam à Europa tinham apenas corpo, em geral faltando a cauda e a cabeça. Por isso procurava-se mais conchas e moedas, por serem mais fáceis de preservar e guardar.

Enquanto muitas dessas raridades eram usadas para diversão e para serem exibidas, outros colecionadores se empenhavam em estudar metodicamente e usavam suas coleções como repositórios de conhecimento, comparação e enciclopédias.

Pomian aponta o surgimento de um mercado de obras de arte, antiguidades e curiosidades diversas que se espalha por toda a Europa criando um novo ramo de atividades.

Na organização do sistema das hastas públicas, um dos momentos mais importantes é o que se vê o aparecimento do catálogo impresso dos objectos que serão postos à venda. A primeira obra deste género foi publicada na Holanda em 1616. Ela testemunha a existência de um público suficientemente numeroso que se interessa por peças de colecção [...]. A pouco e pouco começa também a formar-se uma nova profissão directamente ligada ao crescimento do número de coleccionadores: o leiloeiro e o perito que deve pronunciar-se sobre a autenticidade dos objectos postos à venda. Enfim, um tipo de nomenclatura até aí reservado aos inventários penetra na linguagem, devendo os objectos ser classificados e designados com o seu nome de uma maneira precisa (POMIAN, 1984, p. 80).

Os objetos de coleção sofisticados estavam fora do alcance dos que não dispunham de recursos para adquiri-los. Formam-se então coleções de menor valor: moedas, estampas, desenhos, curiosidades exóticas, exemplares de história natural. Mas também acontecia desses objetos com menos importância passarem a ser procurados por grandes colecionadores. A especulação feita por membros do meio intelectual e artístico aumentava o interesse por estes objetos, o que fazia com que seus preços subissem e seu acesso fosse dificultado.

Blom argumenta que uma mera coleção de curiosidades naturais parecia inadequada a Rodolfo II Habsburgo (1552-1612) e àqueles que pensavam como ele. A *Kutzkammer* (câmara de artifício) com suas pedras preciosas, moedas e antiguidades já não respondia aos desafios e fenômenos que se colocavam para os estudiosos de então. Exigia-se uma resposta mais sofisticada, e a *Wunderkammer* (câmara de milagres) era a manifestação física dessa nova mentalidade. Este configurava-se como um lugar privilegiado para guardar as curiosidades, preservar a memória e tentar decifrar o divino mistério da criação.



A *Wunderkammer* a princípio, revela um caráter enciclopedista, uma tentativa de trazer acesso ao que existe em lugares distantes e desconhecidos. Através das grandes navegações o *velho mundo* tinha agora acesso a um mundo antes quase inacessível. Os objetos é que vão revelar para uma parcela maior da população (que não os navegadores, comerciantes ou aventureiros) a existência de um *outro* que não o europeu. Essas coleções privadas ficaram conhecidas como “gabinetes de curiosidades”. A idéia dessas coleções era proporcionar, através dos objetos a existência dos outros, a compreensão de tudo o que há no mundo. Ou como coloca Helga Possas:

Com o tempo, essas coleções vão virando sinônimos de poder e de destaque social, ancorando-se cada vez mais no caráter científico, sem, no entanto, perder de vista a mola propulsora de tais ajuntamentos: tentar decifrar o mistério da criação, possuir aquilo que configurava-se, até então, inalcançável (POSSAS, 2005, p. 151)

Os gabinetes de curiosidades são os lugares de relação entre o que se conhece e o que se imagina. Nesta relação fica explicitado o sentimento necessário de controle, de poder, de conhecimento do mundo, da criação divina. São lugares de uma memória que amplia a sensação de poder, de conhecimento.

Por serem pertencentes a indivíduos, o acesso aos gabinetes era restrito. Apesar disto, Possas coloca que a maioria poderia ser visitada mediante carta de apresentação. No entanto, existiam aqueles gabinetes de caráter secreto, normalmente pertencente a nobres e famílias de grande importância, como por exemplo, o gabinete de Rodolfo II Habsburgo. Sua coleção se transformou no Museu Imperial de Viena. Pelo caráter secreto de algumas informações, essas coleções eram tratadas como segredos de Estado, pois guardavam mapas e outras informações do que existia em terras cobijadas ainda não dominadas. As coleções abertas ao público, como a dos Médici, em geral, eram mantidas por colecionadores, além de algumas famílias conhecidas pela prática do mecenato.

Os gabinetes encarnam toda a dubiedade científica do período quando duas principais teorias conduziam o pensamento científico de então. A primeira teoria era do grupo influenciado pelas idéias do naturalista e botânico sueco, Carl Von Lineu, que publicou em 1735 a primeira edição do *Systema Naturae*. Nele, Lineu afirma ser possível classificar todos os seres vivos em categorias bem delineadas: nome, teoria, gênero, espécie, atributos, uso e *litteraria*. O cientista acreditava que a natureza e o número das espécies era constante e inalterável, o

que ficou conhecido por *fixismo*. Segundo Helga Possas, “Este raciocínio, aprisionou o conhecimento do chamado ‘mundo natural’ em um sistema classificatório rígido e pouco afeito a inovações” (POSSAS, 2005, p. 153).

Um segundo grupo, contemporâneo de Lineu, era composto por Buffon, Lamarck, Jussieu e Cuvier, entre outros. Afirmavam ser a natureza e seus seres demasiado diversos para admitirem algum tipo de classificação. Para eles os seres vivos seriam únicos e cada um tinha um lugar específico na natureza. Essa concepção pode ter dado o tom nas seções *Naturalia* e *Mirabilia*, comuns nos grandes gabinetes do século XVIII.

Helga Possas chama atenção para o debate entre as teorias científicas de então e a importância dos gabinetes neste contexto:

No centro deste debate, tradição e inovação mais uma vez se fazem presentes: a ciência, como conhecida até então, baseada em cânones rigidamente consolidados, ancorados no prestígio do saber escolástico e atenta aos fenômenos da natureza e do comportamento humano (astronomia, mecânica e filosofia, entre outras) e a possibilidade de uma nova ciência, que poderia desvendar os mistérios da vida e permitir um conhecimento aprofundado dos seres vivos e sua relação com o meio que o cercava, sem estar presa aos limites da racionalidade e aos postulados cartesianos e classificatórios. Uma nova ciência, defendida e disseminada pelos dois grupos já citados. Um, que desejava classificar a partir de categorias taxonômicas e outro que desejava classificar a partir da diversidade e da especificidade de cada espécime (POSSAS, 2005, p. 153).

Possas cita o trabalho de Adalgisa Lugli, que publicou o estudo “*Naturalia et Mirabilia: collections encyclopédiques des cabinets de curiosités*”. Segundo Lugli, os gabinetes são organizados segundo dois grandes eixos temáticos. O primeiro é o *Naturalia*, de onde fazem parte o que conhecemos hoje por reinos animal, vegetal e mineral. O segundo é o *Mirabilia*, que divide-se entre *Artificialia* (os produtos da ação humana) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, trazidos à Europa por viajantes e marinheiros.

Nos gabinetes, estudiosos se dedicavam a aclimatar plantas raras e tentar encontrar novos exemplares resultantes de enxertos. A seção *Naturalia* contava com o maior número de exemplares impulsionado pelas supostas ações curativas de seus espécimes. Alguns colecionadores limitavam-se a colecionar exemplares de plantas exóticas. Um espécime que não faltava nas coleções era a *Mandrágora* que, segundo a crença das pessoas da época, seria afrodisíaca além de combater a infertilidade feminina.

A *Rosa de Jericó* também era outro espécime muito encontrado nos gabinetes na seção vegetal. A literatura de época dá conta que ela possuía poderes afrodisíacos. O nome é pelo fato de a planta abrir-se apenas uma vez ao ano, normalmente na noite de Natal.

Em geral, podemos observar que esses espécimes vegetais traziam aos seus colecionadores a satisfação da curiosidade gerada pelo conhecimento do Oriente e pela descoberta do Novo Mundo. Possuir exemplares do que existia em lugares tão longínquos, representava uma espécie de controle, poder e glória através do conhecimento, além de trazer a possibilidade de se compreender o processo divino de criação do mundo. Esses objetivos começavam a dar um caráter mais próximo da Ciência, como conhecimento, às coleções que iam se formando (POSSAS, 2005, p. 155).

O Reino Mineral tomava parte nos gabinetes através das pedras raras ou pelas supostas propriedades terapêuticas. Traziam consigo forte caráter simbólico referente às maravilhas do mundo desconhecido.

Inicialmente para os espécimes do Reino Animal tinha-se a preferência por ossos, unhas e dentes, fragmentos “duros”. Os animais marinhos eram admirados de maneira especial. Conchas, lagostas, caranguejos, cavalos-marinhos, corais etc. possuíam um significado simbólico: representavam um mundo ainda obscuro, eram exóticos por sua aparência, mas surpreendentemente maravilhosos. Acreditava-se que muitos deles possuíam certas propriedades curativas mágicas. Também na seção dedicada ao Reino Animal eram encontradas as aves, símbolos máximos das terras estranhas, encontradas pelos viajantes e marinheiros. Os insetos eram pouco representados, tendo as borboletas algum destaque nas coleções.

No âmbito da *Mirabilia* colecionava-se coisas, artefatos utilizados pelo homem com algum fim. Helga Possas destaca as armas como parte importante das coleções:

As armas talvez fossem um dos componentes das coleções com maior carga simbólica. Elas representavam (e representam) o poder humano sobre outras criaturas e o poder de algumas culturas sobre outras. É sintomático que elas estejam representadas justamente ao lado da demonstração da capacidade inventiva do homem, como uma espécie de síntese entre belicismo e conhecimento, alicerce sólido e legitimador do poder de uns sobre outros. Era nessa seção que se encontravam também representados os objetos exóticos de diversas culturas trazidos pelos viajantes (arcos e flechas, mantos de plumas de pássaros, colares e enfeites, utensílios cotidianos, etc.) (POSSAS, 2005, p. 156).

Os gabinetes de curiosidades eram tentativas de reproduzir o mundo através das coleções privadas. Os problemas colocados pelos gabinetes e a

curiosidade dos estudiosos que os freqüentavam foram fundamentais para desenvolver sistemas de classificação cada vez mais complexos, como tentativa de dominar a natureza através do conhecimento e desvelar os mistérios da criação divina.

No correr do século XVII, processos de investigação e de ordenação foram surgindo. Estes processos marcam a transição das coleções dos gabinetes de curiosidades para a formação de coleções mais específicas, destinadas ao estudo e investigação de espécimes e culturas diferentes que assombravam os europeus desde o início das Grandes Navegações e da chegada ao Novo Mundo. Através dessas investigações veio a especialização e o estabelecimento de novos procedimentos de conservação e coleta: “Tratava-se, então, de proporcionar aos estudiosos uma viagem ao mundo desconhecido sem o deslocamento físico. O invisível se tornava cada vez mais visível, revelando segredos e novas interpretações de mundos outrora inatingíveis” (POSSAS, 2005, p. 157).

Através classificação, do ordenamento da criação divina em caracteres científicos, o ser humano decifrava a linguagem com que Deus escreveu o universo, tornava então visível o que antes era invisível.

Com o aumento das coleções foi necessária a criação de locais mais apropriados para a guarda dos novos conhecimentos. Para o desenvolvimento dos estudos era necessária a ordenação, a classificação e um local com condições menos precárias de conservação. Neste contexto os museus adquirem força e visibilidade, tornando-se espaços para a articulação do olhar dos naturalistas, transformando-se de gabinetes de curiosidades em instituições de produção e disseminação de conhecimentos. Assim desenvolveram-se novos programas de investigação, métodos de coleta, armazenamento e exposição de coleções.

Com o desenvolvimento da chamada *História Natural*, os cientistas passaram a perceber que o conhecimento dos seres e sua classificação colocava-os numa posição inversa à anterior; de meros espectadores a agentes do processo. Para estes estudiosos o ser humano estava agora fora da esfera que os ligava aos outros seres, gozava de posição superior, pois dominava o entendimento da criação.

O avanço dos estudos históricos, científicos e artísticos faz com que se procurem novos objetos para as coleções. É neste contexto que se formam novas

disciplinas que elaboram as técnicas de uma investigação destinada a descobrir novos objetos e que constroem as teorias que permitem classificá-los, datá-los, e tirar deles informações de toda a espécie: a arqueologia, a história da arte, a paleontologia, a etnografia.

Neste contexto, os museus assumiram o papel de instituições de pesquisa, existindo por si sós ou vinculados a centros como universidades e escolas superiores e, em grande parte, subsidiados por governos ou detentores de poder e riqueza. As coleções incorporam de vez um caráter científico, ou seja, destinadas à elaboração do conhecimento baseado em observações, pesquisas e construções teóricas. O desenvolvimento da ciência nos séculos XVIII e XIX encontrou-se, portanto, vinculado ao surgimento e consolidação de inúmeros museus de história natural, com suas coleções especializadas e em constante expansão (POSSAS, 2005, p. 159).

Nos séculos XVII e XVIII, o contato com as grandes coleções era privilégio dos abastados pertencentes ao mesmo meio social dos proprietários. Os artistas e os sábios eram autorizados a estudar os objetos que são necessários para seu trabalho; eles acessavam as coleções, mas não as possuíam.

Somente as igrejas possuíam coleções acessíveis a todos. Assim, toda a arte profana moderna, antiguidades, curiosidades exóticas e naturais eram expostas apenas ao olhar dos privilegiados, daqueles que ocupavam os lugares mais elevados nas hierarquias respectivas do poder, da riqueza, do gosto e do saber.

Entre os que não tinham acesso aos novos semióforos estavam os membros dos “estratos médios”. Com o crescimento econômico e com a difusão da instrução, esse grupo se ampliou consideravelmente. Foram os membros destes extratos – os sábios, os escritores, os eruditos e os artistas – que começaram a exercer pressão para ter acesso aos diversos semióforos de que necessitavam para exercer suas atividades profissionais: livros e manuscritos, fontes históricas e objetos. Pomian coloca que:

É à sua demanda que respondem os particulares e os detentores do poder que, a partir de início do século XVII, empreendem primeiro a fundação de bibliotecas públicas e depois também de museus; ainda que alguns deles fossem também movidos por preocupações religiosas (POMIAN, 1984, p. 82).

A abertura dos museus ao público no século XVIII trouxe consigo também a divulgação da ciência. Inicia-se assim um novo momento com a necessidade de divulgar esse conhecimento, de atingir um maior público que não os letrados e cientistas. Dar a conhecer ao grande público era parte da dominação do

conhecimento, legitimando o status dos estudiosos e delimitando a fronteira entre o homem de ciência e o público leigo.

## **CAPÍTULO SEGUNDO**

**- MUSEU.**

## CAPÍTULO SEGUNDO

### MUSEU.

*Tornar-se senhores da memória e do esquecimento  
é uma das grandes preocupações das classes,  
grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam  
as sociedades históricas.*

Jacques Le Goff em “Memória e História”.

#### 1. MUSEU E MUSEOLOGIA

Desde o séc. XIX observa-se a criação de grupos para discutir questões profissionais relacionadas ao *museu* enquanto instituição e à *museologia* enquanto área. Suely Cerávolo (2004) destaca a criação da *Museums Association* (1889) na Inglaterra e *American Association of Museum* (1906) nos Estados Unidos.

A partir dos anos 1970 e principalmente com a criação do *International Committee for Museology* (ICOFOM/ICOM) novas problemáticas são colocadas e as categorias *museu* e *museologia* ganham novos contornos. O ICOFOM objetiva o estudo da museologia teórica, sendo seu papel “desenvolver pesquisas, análises e debates, contribuindo para a independência da área” e “funcionar como ‘consciência’ do ICOM” (CERÁVOLO, 2004, p. 239).

Nos primeiros anos, teóricos do leste europeu, sobretudo da então Tchecoslováquia, dão imensas contribuições para a discussão. Destacam-se Anna Gregorová, Zbynek Zbyslav Stránský e Jan Jelinek.

Organizada pelo sueco Vinos Sofka, a revista *Museological Working Papers – MuWoP* escreveu, no início de 1980, a todos os comitês nacionais e internacionais do ICOM solicitando em resposta definições para a área. A questão central está explicitada no tema daquele primeiro número dessa publicação “*Museology – science or just practical museum work?*” com respostas divergentes, apresentando um debate ainda aceso até hoje.

A partir da provocação feita pela revista *MuWoP*, Jurij P. Piscalin afirma: “*Museology is an applied science in the contemporary world, and must guarantee*



guidelines for all the aspects of museum work in modern society” (SOFKA, 1980, p. 15).

Já Louis Lemieux discorda:

Museology, in my opinion, is not a science... However, museology is certainly more than just practical work. It is a combination of knowledge, understanding, skill and craftsmanship, to which must be added a good dose of vision, dedication, inspiration and patience... If I were to categorize museology, I would term it an art rather than anything else (SOFKA, 1980, p. 14).

André Desvallées declara que “it is up to museum people to specify whether they wish to apply the term museology only to the language which they use to communicate with the public, or to the entire field of research and thought which allows them to practise their profession” (SOFKA, 1980, p. 14).

Anna Gregorová afirma que “I consider museology (not only due to its suffix ‘logy’) a new scientific discipline, still at the stage of being constituted, whose subject is the study of specific relations of man to reality, in all contexts in which it was – and still is – concretely manifested” (GREGOROVÁ, 1980, p. 19).

Zbynek Zbyslav Stránský consolida:

Museum theory thus appears as a certain specific area of human intellectual activities, having certain characteristics of pure theory, with trends towards separating this theory and constituting it as a scientific discipline. (...) Museum theory, that is a museum science, has its right to existence and to further development only as long as it complies with the concrete needs and requirements of the present society (...) If we take into account that the museum phenomenon, though in various forms and conceptions, accompanies practically the entire process of forming human culture, it is logical that it has its place and its special mission also in the present human society (STRÁNSKÝ, 1980, p. 42-43).

Segundo Suely Moraes Cerávolo, Stránský e Gregorová ressaltam que a relação do homem com a realidade tornou-se o objeto da museologia. A partir desse entendimento o museu será percebido como fenômeno que se manifesta de diversas formas, do museu interior ao museu integral (SCHEINER, 1998, p. 44-49). O objeto de estudo da museologia deslocou-se de uma Museologia de museus para a “relação específica do homem com a realidade”, modificando-lhe o perfil, abrindo-lhe portais de interpretação.

A Museologia foi, então, percebida como “ciência em nascimento”, interdisciplinar; tomou emprestado metodologias das ciências do homem e da sociedade e acabou sendo atrelada às Ciências Sociais e à Filosofia, diz a francesa Matilde Bellaigue (CERÁVOLO, 2004, p. 240).

Para Bellaigue (apud MARTINS, 2008), os museus, como mediadores culturais, são os lugares onde se ajustam, se aprofundam e se exprimem os laços entre o homem e o real. Portanto, o museu não teria um fim em si mesmo.

Tatiana Gonçalves Martins (2008, p. 73) coloca que Gregorová define o Museu como um instituto no qual a relação específica do homem com a realidade é naturalmente aplicada e realizada. Esta relação com a realidade inclui seus múltiplos usos científicos, culturais e educativos, documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade.

Para Waldisa Russio Camargo Guarnieri, Museologia é o estudo do *fato museal*, ou seja “é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, ou o museu” (GUARNIERI, 1990, p. 7).

Bruno Brulon Soares considera que o verdadeiro objeto do museu é a experiência.

Considerando algumas das manifestações do Museu, tais como os museus locais, os museus de vizinhança, os ecomuseus, os Children's Museums e os museus exploratórios – todos extremamente comprometidos com a experiência –, bem como o movimento ideológico conhecido como Nova Museologia, torna-se possível perceber que a experiência é e sempre foi o legítimo e verdadeiro objeto do Museu. A experiência sobre o território no Museu é analisada no âmbito das relações humanas que nele sucedem: o Museu reconcilia o humano com o ambiente integral. É através da memória viva das comunidades que o Museu, ao tentar refletir semioticamente o que o rodeia, descobre o poder da identidade, que sempre constituiu a sua essência. Finalmente, a experiência do intangível também marca este Museu renovado (SOARES, 2008, p. 7).

Cristina Bruno compreende que a Museologia hoje tem um espaço próprio de experimentação, análise e sistematização de seu objeto de estudo. “Articula-se em função dos processos de musealização das referências patrimoniais que têm sido preservadas e tem potencialidade de transformá-las em heranças culturais” (BRUNO, 1997, p. 14). Estes processos estariam voltados, especialmente, “para a relação entre o Homem (público/sociedade) e o Objeto (coleção/patrimônio) em um Cenário (museu/território)” (BRUNO, 1997, p. 14).

Cristina Bruno compreende então que a Museologia está centrada em dois grandes fenômenos. De um lado, “a necessidade de compreender o comportamento individual e/ou coletivo do Homem frente ao seu patrimônio”, e de

outro “a potencialidade de desenvolver mecanismos que possibilitem que, a partir desta relação, o patrimônio seja transformado em herança e esta, por sua vez, contribua para a necessária construção das identidades (individual e/ou coletiva)” (BRUNO, 1997, p. 15).

## 2. TEMPO.

Uma das obras clássicas para se pensar a idéia de museu é *Les temps des musées*, de Germain Bazin. O livro é o resultado do primeiro curso de Museologia da Escola do Louvre, em 1941. Foi um dos primeiros estudos sistemáticos acerca do histórico e do conceito de museu realizados na França<sup>6</sup>.

O autor esclarece que traçar a história do museu implica pensar na idéia de tempo à qual a época moderna dedicou inúmeros trabalhos em que se destacam duas noções de temporalidade: a de uma época que passa e a de uma época que dura (BAZIN, 2004, p. 18). Duas atitudes opostas caracterizam essas noções: uma projeção do futuro ou uma volta ao passado, uma “esperança a contrapelo” que faz com que “o homem se console com aquilo que ele é por aquilo que ele foi”.

Segundo Bazin, os gregos da antiguidade seriam conscientes de sua realidade histórica, ligada à noção de permanência temporal. Tanto que sua cultura era voltada à introspecção e à auto-análise. Assim, “archives were consulted, documents compiled, writings collected in colossal libraries that were the bitter rivals, like of this classicism, judged inimitable, and even its earliest expressions generated interest” (BAZIN, 2004, p. 19).

Para este autor, o passado e o futuro são duas formas de escapar a um insuportável tempo presente. Platão escolheu o segundo, atribuindo a felicidade a um lugar em sua utopia, e desse modo deu ao Estado, que era um problema imediato, uma solução ideal. Durante o período Helenístico, se procurou o refúgio

---

<sup>6</sup> Sá e Siqueira (2007, p. 15) apontam que no Brasil a idéia de um curso de museus “remonta à criação do Museu Histórico Nacional – MHN, criado em 1922 pelo escritor, historiador e jornalista Gustavo Barroso (1888-1959) que idealizou, nesta mesma ocasião, um Curso Técnico para atender a este Museu, ao Arquivo Nacional e à Biblioteca Nacional. Este Curso não foi concretizado, mas, dez anos depois, na gestão do historiador e jornalista Rodolfo Garcia (1873-1949) como Diretor do MHN, foi criado o Curso de Museus [...]”.

nas esferas intemporais que aboliram simultaneamente a novidade e a angústia. As religiões da salvação prosperaram no período. Exemplo disto eram as utopias de Plotino que concebia dois seres no homem: um no tempo e outro além do tempo. Estabelecido como um absoluto, o passado igualmente transforma-se em refúgio: assim, o homem consola a si mesmo, para o que ele é e para o que ele foi.

Aqui o conceito de Tempo é associado à origem histórica objetiva do *Museion*, o lugar onde se guardavam os conhecimentos da humanidade. Outro lugar privilegiado para os suportes da memória é a *Pinakothéke*, onde se conservavam os estandartes, quadros, tábuas e obras de arte.

A partir da reflexão sobre tempo, passagem e permanência feita por Gemain Bazin, tentarei desenvolver meu pensamento acerca do Museu. A categoria Tempo marca os dois eixos em que gostaria de me concentrar.

O primeiro eixo articula o passado e a memória como elementos do invisível. Aqui o vivido e o forjado (tanto o *realizado* quanto o *inventado*) projetam-se na lembrança pessoal ou social. Os museus são lugares de representação e enquanto tais são campos de disputa pela hegemonia da memória e controle dos discursos do passado. Aqui o museu aproxima-se da idéia de lugar da celebração e manutenção da memória dos indivíduos e sociedades, torna-se palco das comemorações e conflitos advindos desses interesses.

O segundo eixo trata da relação entre passado/presente e História, elementos do visível. A História é o lugar da análise, do “criticismo destruidor da memória” (no dizer de Pierre Nora). Enquanto tal elabora discursos acerca do *passado* baseando-se em documentos e posturas teóricas e metodológicas a partir das concepções do *presente*. Estudando de forma crítica a história dessa manifestação da cultura ocidental, tentaremos demonstrar como o museu foi instaurado nas sociedades européias e nas culturas por elas influenciadas.

Tentar traçar toda a história do museu aqui poderia tornar-se um exercício longo, cansativo e inútil, pois entendo que dentro da atual configuração das tipologias de museus correntes<sup>7</sup>, estou focando a análise no museu do tipo tradicional ortodoxo, que é a tipologia que corresponde à grande maioria dos

---

<sup>7</sup> Sobre as tipologias de museus e o desenvolvimento do fenômeno museu, ver o trabalho de Bruno C. Brulon Soares “Quando o museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no Museu contemporâneo” (2008).

museus públicos e das coleções privadas<sup>8</sup>. Em meu entender desenvolveram-se novas formas de comunicar, preservar e pesquisar os acervos, mas as funções primordiais se mantiveram. A partir dos mesmos suportes os museus trabalham de forma diferenciada, ou, no entender de Régis Lopes Ramos:

Na perspectiva tradicional, o que merecia ficar no museu era, em geral, a memória da elite: a farda do general, o retrato do governante, a cadeira do político, a caneta do escritor, o anel do bispo... Tudo isso compunha o discurso figurativo de glorificação da história de heróis e indivíduos de destaque. [...] Atualmente, os debates sobre o papel educativo do museu afirmam que o objeto não é mais a celebração e sim a reflexão crítica. Se antes os objetos são contemplados, agora devem ser analisados. O museu coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um discurso crítico (RAMOS, 2001, p. 110).

Portanto, fiz a opção de trabalhar aqui as transformações das grandes coleções privadas européias em museus públicos, o que inaugurou um novo período de relação entre a sociedade e os semióforos.

Como vimos no capítulo anterior, o semióforo é o objeto de coleção que é o representante do invisível, dotado de significado. A partir de Pomian, gostaria de ampliar essa concepção de semióforo para compreendê-lo não somente como objeto (que possui atributos físicos, que é palpável), mas também como *processo*<sup>9</sup>. Desta forma, libertamos os semióforos da categoria estrita de coleção (fechada aos objetos materiais) e podemos abarcar a idéia de museu que se manifesta também na esfera do intangível.

Considero assim o Museu como espaço privilegiado da pesquisa, preservação e comunicação dos semióforos: objetos e *processos* que fazem a ligação entre o se vê e o que se sente. Nessa compreensão o Museu torna-se lugar de investigação das relações do ser humano com o visível (o estudo da História e a percepção do tempo presente) e o invisível (a memória, a lembrança, a magia, o sentimento mobilizador). Portanto o Tempo torna-se uma das dimensões mais latentes no museu enquanto categoria relacional (de diálogo e de confronto) entre memória e História.

A partir deste pensamento, desenvolverei o diálogo com alguns autores capitais que me ajudaram a conceber o museu como lugar da relação entre o visível

---

<sup>8</sup> Segundo Varine-Bohan (1979, p. 10) noventa e nove por cento dos museus atuais ainda se encontram como as instituições do século XIX.

<sup>9</sup> O próprio Pomian dá um exemplo disto quando fala dos “homens-semióforo” (POMIAN, 1984, p. 73).

e o invisível. Considero a referência ao Tempo como uma das peças fundamentais para se entender o Museu e a Coleção e suas relações com as sociedades em que estão inseridos.

Aqui se faz necessário levar em conta a *temporalidade*, ou seja, as complexas tramas tecidas entre passado, presente e futuro. Portanto, fizemos a opção de analisar o Museu sob os eixos do *Invisível*, relacionando assim passado e memória, e do *Visível*, relacionando passado/presente e História.

### **3. INVISÍVEL.**

#### **3.1. Passado / Memória**

Objetos são portadores de atributos químicos e físicos específicos. Apesar de serem dotados de peso, cor, dimensões, cheiro, textura, nenhum objeto possui um significado nato. São as sociedades que atribuem sentidos aos objetos, os transformam de objetos em semióforos. Ou, no dizer de Ulpiano Bezerra de Menezes (1998, p. 3), nenhum atributo de sentido é imanente. Por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos, argumenta este autor.

Porém, camadas de sentido recobrem e impregnam os objetos. É no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos que se cria a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Os sentidos são historicamente construídos e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido (MENEZES, 1998, p. 3). É nos objetos que está depositada uma gama de referências que fazemos ao invisível, tentando nos transportar a dada memória ou momento no passado. No plano coletivo, são as coleções que mobilizam sentidos do passado revestidos de suposta objetividade. É nos objetos, que têm uma meia-vida maior que a nossa, que tentamos descobrir a nossa história.

Informações acerca das sociedades do passado nunca nos chegam ao presente de uma forma objetiva, organizada. O passado não existe de forma independente, não é um dado pronto e acabado. São as demandas do presente que o articulam extraindo diversas leituras possíveis. “O passado não existe como um

dado invariável, inequívoco, independente, integral; dele só restam fragmentos, que o historiador investiga, mobiliza, articula, põe em relação a partir das circunstâncias e demandas do presente” (SILVA FILHO, 2003, p. 26).

As sociedades selecionam personalidades, objetos, emoções e acontecimentos que julgam dignos de serem legados e transmitidos ao futuro. Têm feito isso ao longo do tempo, selecionado histórias, batalhas, línguas, heróis, vilões, costumes etc. Funciona como mecanismo de permanência dos laços entre os indivíduos de diferentes épocas. Jacques Le Goff chama atenção para a importância do estudo da memória como “um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 2003, p. 422).

A memória traz à tona a problemática do lembrar, uma forma de manter os laços, mediar experiências diferenciadas ao longo do tempo, tentativa de não esvaziar o sentido de existir em um presente desgarrado, solto num plano de meras sobreposições cronológicas. O lembrar só faz sentido num plano coletivo; só não esquecemos de lembrar quando lembramos juntos. Maurice Halbwachs trabalhando a memória coletiva afirma que memorar é um ato social, que os indivíduos lembram num sentido físico, literal, mas são os grupos sociais que destacam o que é memorável (HALBWACHS, 1990).

### **3.2. Algumas manifestações da memória**

Jacques Le Goff nos diz que a memória é um fenômeno complexo e que o estudo do seu significado abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e a psiquiatria (LE GOFF, 2003, p. 419). Em sua obra “História e Memória” cita a existência de estudos de psicólogos e especialistas nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual.

Apresenta-nos os estudos de Leroi-Gouran, que entende que a memória não é apenas uma propriedade da inteligência, mas a base onde de se inscrevem as concatenações de atos. Concebe a memória a partir de três princípios: memória étnica, específica e artificial. A memória específica define a fixação dos comportamentos de espécies animais; a étnica assegura a reprodução dos

comportamentos nas sociedades humanas; a artificial assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados.

Le Goff nos informa que “o primeiro domínio no qual se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento – aparentemente histórico – à existência das famílias ou etnias, isto é, dos mitos de origem” (LE GOFF, 2003, p. 424). Nas sociedades antigas o mito carregava a responsabilidade de um lembrar voltado para a criação de significados, para a interpretação do mundo, preocupava-se em dar respostas a questões da gênese como a criação do mundo, o “nascimento” do homem, a fundação de Roma etc.

Assim, Pierre Janet “considera que o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’, que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 2003, p. 420) [Grifo nosso].

O mito como manifestação da memória está intrinsecamente ligado ao comportamento narrativo, não sendo localizado necessariamente num passado distante. As sociedades contemporâneas continuam dando significados e memorando o que lhe tem valor através das “histórias fantásticas” que parecem ter pouco compromisso com a experiência, mas – através geralmente de uma estética dinâmica – imprimem significado ao real, ao cotidiano, à cultura.

Na memória associada à experiência temos um lembrar localizado num tempo e num espaço determinados, um lembrar histórico. Mas o fato de estar relacionado a uma experiência (individual ou coletiva) não lhe dá mais objetividade, afinal, “a memória é seletiva, não representa um depósito infinito de fatos e informações, mas constitui um modo socialmente dinâmico de atribuir significações ao passado” (SILVA FILHO, 2003, p. 26). A memória associada à experiência é um exercício de criação de significados, misturando experiências sociais ou pessoais com elementos propositalmente colocados, que alteram a relação vivido/criado objetivando controlar as expectativas do receptor.

O que observamos no curso da história é que grupos ligados às esferas de poder costumam tentar imprimir um significado específico ao gesto coletivo de lembrar, em consonância com a ideologia legitimadora do grupo vigente.



A questão polêmica na criação de um sentido que o lembrar em conjunto provoca é o fato de a memória coletiva estar muitas vezes relacionada à legitimação das classes dominantes no poder visando à manutenção ou criação de um *status*.

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de uma forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 422).

Le Goff atribui a memória social ao resultado das disputas pelo poder. Em seu entender, comandar o processo de lembrança e esquecimento tem um poder capital dentro do percurso da história. Em consonância com esse pensamento escreve George Orwell em seu clássico “1984”: “Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado” (ORWELL, 1996).

### **3.3. A peleja da História com a Memória**

Jacy Alves de Seixas coloca que desde os anos 1980, a historiografia tem tomado consciência de que a relação entre história e memória é mais uma relação de conflito e oposição que de complementaridade. A novidade na produção está em colocar a história como senhora da memória, como produtora de memórias (SEIXAS, 2004, p. 39). A oposição entre memória e história, no entanto, é construída sem que haja ruptura efetiva com a tradição aristotélica que entende a memória (ou melhor, a reminiscência, o ato de lembrar), sobretudo em sua função cognitiva, como conhecimento do passado.

Seixas nos informa que ao redebruçar-se sobre a memória, a historiografia contemporânea tem pouco recorrido às reflexões da filosofia ou da literatura, mas tem estabelecido com a sociologia seu diálogo preferencial. De fato, é a sociologia da memória de Maurice Halbwachs que se constitui na base teórica fundamental à maioria dos trabalhos historiográficos. Halbwachs elabora, em 1925, uma sociologia da memória coletiva – base para trabalhos importantes como os de Pierre Nora.

Nora retoma e apropria-se das idéias básicas de Halbwachs – a oposição que estabelece entre memória individual e memória coletiva e, sobretudo, entre memória coletiva e história. À memória coletiva, Halbwachs confere o atributo de

atividade natural, espontânea, desinteressada e seletiva, que guarda do passado apenas o que lhe possa ser útil para criar um elo entre o presente e o passado, ao contrário da história, que constitui um processo interessado, político e, portanto, manipulador.

Segundo Pierre Nora, a história, ao invés de articular a relação passado-presente, enterra o passado e trabalha seus fragmentos. As sociedades-história perderam o que havia de calor no vivido em sua relação com o tempo, romperam o equilíbrio. O passado está morto. A história é uma tentativa de registrar esse passado, mas que nunca o recupera como aconteceu. O criticismo destruidor que opera no coração da história deslegitima o passado vivido. Nora aponta a aceleração das modificações de espaço, tempo e sociabilidade em nossa sociedade como causa dessa ruptura com a memória:

É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização. Na periferia, a independência das novas nações conduziu para a historicidade as sociedades já despertadas de seu sono etnológico pela violentação colonial. E pelo mesmo movimento de descolonização interior, todas as etnias, grupos, famílias, com forte bagagem de memória e fraca bagagem histórica (NORA, 1993, p. 10).

Nora percebe a memória como a relação com o vivido, a repetição ancestral, um segredo intocado, pertencente apenas às sociedades pré-industriais e as ditas “primitivas”. Estas sociedades não necessitam de história, não precisam dela para ter acesso ao passado. O passado não existe, simplesmente porque estas sociedades vivem um *eterno passado*, repetindo constantemente os mesmo atos e rituais; não há passado porque não há futuro, essa lógica cronológica não faz sentido quando a relação com o tempo é de um eterno ciclo de sobreposições inscritas na natureza: dias e noites, verões e primaveras, secas e cheias, plantio e colheita.

A memória possui uma intrínseca relação com o passado, bebe dele, a memória revive o passado. As sociedades-memória e sua eterna ritualística na religião, costumes, educação, preparavam o homem de forma segura para o futuro. A história e a aceleração das dimensões espaço-temporais<sup>10</sup> em nossa sociedade destruíram isso. Nora declara o

---

<sup>10</sup> Como nos lembra Marshall Berman, vivemos em uma sociedade onde há “grandes descobertas científicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a

fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão de valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria fazer para reter do passado para preparar o futuro, quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução (NORA, 1993, p. 10).

De forma mais provocativa, Nora sela qualquer relação de consonância entre memória e história, entre afetividade e operação intelectual, entre reminiscência e crítica.

Memória, história, longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e dilacerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Para Nora, se não há mais memória o que resta agora são os *lugares de memória*. Os museus ocuparão este papel: serão as formas de acessar esse passado, que é descontínuo e fragmentado. É através dos objetos que a memória vai se inscrever na sociedade moderna. Os museus são chaves para acessar um mundo que muda com a aceleração da contemporaneidade.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 7).

Desta forma Nora compreende a permanência da memória nas sociedades contemporâneas: nos lugares onde ela não existe mais. O museu,

---

industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida [...]” (Berman, 1986, p. 16).

enquanto instância de celebração e permanência dos elementos do passado, é o lugar onde essa memória se deposita.

Passemos agora para a análise do visível, tentando compreender a partir das ações humanas ao longo do tempo os sentidos dados ao lugar de preservação, pesquisa e comunicação dos semióforos. Vamos tentar nos centrar em alguns momentos da história dos museus.

## 4. VISÍVEL.

### 4.1. Passado / Presente / História

Ana Cláudia Fonseca Brefe coloca que no século XVIII a *Encyclopédie* francesa é a referência básica para a definição de museu. Mas a definição da *Encyclopédie de Zedler*, publicada na Alemanha em 1739 é ainda mais antiga. Aqui o *musée* é definido em relação à instituição mítica de Alexandria, ou seja, “todo lugar onde estão guardadas coisas que têm uma relação imediata com as artes e as musas”. Entendido ainda em seu sentido literal de *Maison des Muses* ele se encontra “no cruzamento de inúmeros projetos e conceitos, como o de Academia, que intenciona uma reunião de obras de arte em um mesmo local para que sirvam de modelos aos artistas” e, também, “o projeto enciclopedista de reunião das ciências e das artes em um único ‘templo’ do conhecimento” (BREFE, 1998, p. 294).

Ainda na mesma *Encyclopédie* francesa, a remissão ao verbete *Cabinet* demonstra que a nova instituição tem relações estreitas com a prática da coleção, amplamente difundida do século XVI ao XVIII, e da sociabilidade erudita que se desenvolve ao seu redor. Germain Bazin salienta que na Antiguidade clássica, bem como na Idade Média, já era comum a reunião de tesouros nos templos e igrejas. Esses tesouros acumulados, resultantes de oferendas aos deuses e de pilhagens de guerra, prefiguram as futuras coleções da época moderna quando o hábito de colecionar torna-se moda entre certas camadas da população, como prelados, cortesãos, médicos, juristas, eruditos, artistas, príncipes e monarcas.

Bernard Deloche, partindo desta constatação de Bazin, afirma que a relação que se estabelece com esses objetos colecionados desde a Antiguidade já

delineia o paradoxo futuro de que obras de arte serão alvo, a partir da Revolução Francesa, com a entrada delas no museu. Ele explica que

o museu propriamente dito realizará a síntese paradoxal dessa dupla origem, do culto e da rapina, fazendo da obra de arte um *tesouro sagrado*, isto é, no fundo um monstro situado na encruzilhada da contemplação e do consumo, alguma coisa que se possui, mas a qual se é proibido de tocar, alguma coisa que permite uma fruição inteiramente simbólica e dissuadida (DELOCHE apud BREFE, 1998, p. 32).

Em *Museologica: Contradictions et logique du musée*, Bernard Deloche explica que, paralelamente à conversão das coleções privadas em museu, os enciclopedistas constituíram um projeto que propunha um sistema de conhecimentos, uma memória organizada que poderia ser comparada a memória de um computador. Deloche assinala que a *museologia enciclopédica* não é obsessiva nem patrimonial, mas *tecnológica*. Em outros termos, o autor considera que os enciclopedistas sabiam que o museu, como ordem enciclopédica dos conhecimentos, se estendia legitimamente a todo e qualquer objeto de conhecimento possível – natureza, ciências, técnicas – e não apenas às artes. Neste sentido, para Deloche, a história oficial do museu é aquela de uma interpretação oblíqua e até mesmo de uma falsificação do projeto inicialmente proposto pelos enciclopedistas (DELOCHE, 1989, p. 106).

Édouard Pommier coloca que o museu é herdeiro dos gabinetes de curiosidades e pode ser inicialmente pensado como uma espécie de institucionalização, na época do Iluminismo, de uma invenção, ou de uma “intuição da Renascença”. É na Itália renascentista que se desenvolvem os primeiros aspectos de ações oficiais sobre a arte que resultarão na abertura de vários museus em toda a Europa, ao longo do século XVIII. Assim, “se o museu é, antes de mais nada, o lugar de conservação e de comunicação de um patrimônio de interesse público”, a tomada de consciência desse patrimônio a salvaguardar remete diretamente

ao aparecimento de uma legislação de proteção do patrimônio artístico, concebido como elemento fundador de uma identidade coletiva: inventada em Florença em 1602 e aperfeiçoada em Roma de 1624 a 1750, antes de ser adotada em Nápoles, em 1755, para citar os principais exemplos (POMMIER apud BREFE, 1998, p. 296).

Ana Cláudia Fonseca Brefe coloca que o museu é a forma tardia de um discurso sobre a arte que se elabora originalmente na Itália – com a obra de Alberti e de Vasari – e rapidamente migra para outros países europeus. Esse discurso que

resultou inicialmente na criação das Academias conduziu, paradoxalmente, à abertura dos primeiros museus, cuja reivindicação inicial se fez contra o monopólio acadêmico das coleções.

Brefe argumenta que no entrecruzamento desses três aspectos que têm a Itália como origem e modelo, alguns autores, centrando-se na constatação de que o século XVIII é aquele da abertura de museus, abordam a questão em seus múltiplos desdobramentos e segundo as particularidades do processo em cada país.

Édouard Pommier fala de uma “cultura do museu” que tem diferentes matizes segundo o grau de desenvolvimento político, social e artístico de cada estado; “os museus tendem a virar moda”, é o que constata Germain Bazin; Dominique Poulot assinala que no século XVIII, principalmente na Itália e Alemanha, os “Príncipes das Luzes desenvolvem o interesse por construir novos edifícios, independentes de seus palácios, para abrigar suas coleções de arte e seus gabinetes de História Natural. Assim, se o século XIX será conhecido como aquele dos museus, o século XVIII é onde se encontra o embrião dessa frutificação, num movimento primeiro de transformação das coleções privadas em públicas, num trabalho de experimentação de novas idéias e através de um múltiplo de conceituação (BREFE, 1998, p. 297)

É no século XIX que se assiste na Europa e nas culturas por ela influenciadas a abertura ao público das grandes coleções. Pela primeira vez outras pessoas que não estudiosos, sábios, colecionadores e artistas puderam ter acesso aos semióforos. Os museus passaram a substituir as igrejas enquanto locais onde todos os membros de uma mesma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto. Krzystof Pomian coloca que, com a modificação das formas de perceber o mundo, o culto religioso se deslocou para algo que pudesse congregiar as pessoas sob uma nova perspectiva coletiva.

[O número de museus] aumenta nos séculos XIX e XX, à medida que cresce a desafeição das populações, sobretudo urbanas, pela religião tradicional. O novo culto que se sobrepõe assim ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de facto aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objecto. É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria celebrando o próprio passado em todos os seus aspectos, reconhecendo a contribuição dos vários grupos sociais, territoriais e profissionais que a compõem e exaltando os grandes homens nascidos no seu seio e que deixaram obras duradouras em todos os campos. Os objectos que vêm das outras sociedades ou da natureza, ilustram também a nação que os recolheu enquanto, por intermédio dos seus artistas, dos seus sábios, dos seus exploradores, e até dos seus generais, soube reconhecê-los o valor e eventualmente fazer sacrifícios para os adquirir (POMIAN, 1984, p. 84).

Na visão de Pomian os museus passam a substituir as igrejas enquanto espaços de celebração. O culto à nação, à memória dos heróis, grandes

personalidades e eventos passaram a ser formas de aglutinar as sociedades em um mesmo ideal.

Neste momento da história, a memória ganha destaque como forma de instauração do discurso da nacionalidade, tão urgente a partir da Revolução Francesa e da unificação dos estados europeus.

Jacques Le Goff aponta que com a Queda da Bastilha criou-se na França a necessidade de um calendário de comemorações nacionais.

O século XIX vê, não mais tanto na ordem do saber como o século XVIII, mas na ordem dos sentimentos e, também, diga-se em abono da verdade, da educação, uma explosão do espírito comemorativo. [...] Terá sido a Revolução Francesa a dar o exemplo? Mona Ozouf descreveu bem esta utilização da festa revolucionária ao serviço da memória. 'Comemorar' faz parte do programa revolucionário: "Todos os que fazem calendários de festas concordam com a necessidade de alimentar através da festa a recordação da revolução. [...] No final do seu título I, a Constituição de 1791 declara: 'Serão estabelecidas festas nacionais para conservar a recordação da Revolução Francesa'" (LE GOFF, 2003, p. 456-457).

A "explosão do espírito comemorativo" ao qual Le Goff se refere, pode ser observado a partir de então em várias outras nações: os Estados Unidos da América vão instituir o Memorial Day em seguida à Guerra de Secessão; a França adiciona ao calendário a celebração de Joana D'Arc (LE GOFF, 2003, p. 422).

O movimento científico fornece à memória coletiva das nações os monumentos de lembrança: os Arquivos Nacionais da França são abertos ao público em 1794; o *Public Record Office* é organizado na Inglaterra em 1838; o arquivo secreto do Vaticano, criado em 1611, abre ao público em 1881. Le Goff nos mostra a criação de instituições especializadas, com o fim de formarem especialistas nos estudos desses fundos: *École des Chartes* em Paris (1821), *Institut für Österreichische Geschichtsforschung* em Viena (1854), *Scuola di Paleografia e Diplomatica* em Florença (1857) (LE GOFF, 2003, p. 459).

O mesmo movimento impulsionou a criação dos museus. É dessa época a fundação do Museu do Louvre, do Museu Público de Cassel, Museu Clementino do Vaticano, Museu do Prado em Madri. Estava iniciada a era dos museus públicos e nacionais:

A Grande Galeria do Louvre foi inaugurada em 10 de agosto de 1793; a Convenção criou um museu técnico com o nome significativo de Conservatoire des Arts et des Métiers; Luís Filipe fundou, em 1833, o Museu de Versailles, consagrado a todas as glórias da França. A memória nacional francesa orientou-se para a Idade Média com a instalação da coleção Du

Sommerard, no Museu Cluny; para a Pré-História, com o Museu de Saint-Germain, criado por Napoleão III em 1862. [...] Os alemães criaram o Museu das Antiguidades Nacionais de Berlim (1830) e o Museu Germânico de Nuremberg (1852). Na Itália, a Casa de Savóia, ao mesmo tempo em que se realizava a unidade nacional, cria, em 1859 o Museu Nacional do Barguello em Florença (LE GOFF, 2003, p. 459).

Nas colônias do *Novo Mundo*, a instituição dos museus foi guiada por concepções semelhantes às europeias. Os primeiros museus se voltavam às Ciências Naturais e reuniam espécimes e objetos voltados a classificar, ordenar e apreender o mundo.

#### **4.2. Ainda algumas considerações sobre Museu**

Como visto anteriormente, no século XIX cunhou-se um modelo de instituição que continua válido atualmente. Este modelo sofreu críticas, releituras, novas abordagens, mas, no meu entender, mantém-se em seus princípios. Além disto, é a esta concepção que se voltam principalmente as coleções privadas, tema principal de meu estudo.

A crença na concepção de progresso na história e no desenvolvimento humano teve suas raízes na expansão das artes e das ciências nos séculos XV e XVI, que culminou nas mudanças políticas e sociais vividas na Europa do século XVIII. A difusão das interpretações e do conhecimento antes controlado pela Igreja Católica culminou na circulação de práticas de colecionamento por toda a Europa. A pressão exercida pelo acesso da população aos semióforos culminou com a abertura dos grandes museus nacionais.

O museu do XIX traz arraigado a si a concepção progressista de tempo, onde o presente suplanta de forma automática o passado e o futuro substituirá o presente. Apesar das críticas feitas já no início do século XX pela chamada Escola de Frankfurt – tendo em Walter Benjamin um dos seus principais denunciadores – a crença no progresso mobilizou projetos científicos ambiciosos e ações governamentais que, se levadas a cabo, poderiam colocar em risco a própria espécie humana – como a disputa ideológica e simbólica dos Estados Unidos com a União Soviética e o uso de armamentos nucleares.

Acredito que sem levar em conta a dimensão tempo, não seria possível compreender o museu enquanto resultado de posturas teóricas, técnicas e



simbólicas e resultante da mudança nas formas de ver o mundo pelas sociedades da Era Moderna.

Diferentemente das coleções, vimos que o museu é uma forma específica de relação entre o visível e o invisível. É espaço que congrega, é público por natureza, é impregnado de posturas técnicas ou políticas que visam informar o público ou convencê-lo de algum discurso. Mais que uma enorme coleção pertencente a toda a sociedade, o museu coloca-se enquanto provocador e mediador entre a sociedade e seus semióforos. Ou como coloca Krysztof Pomian,

Exactamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os objectos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão, devem ser preservados. Saídos do invisível, é para lá que devem voltar. Mas o invisível ao qual estão destinados não é o mesmo de onde são originários. Situa-se algures no tempo. Opõe-se ao passado, ao escondido e ao longínquo que não pode ser representado por objecto algum. Este invisível que não se deixa atingir senão na e através da linguagem é o futuro. Ao colocar objectos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros ao dos deuses (POMIAN, 1984, p. 84).

Por mais que o carácter nacional não mais dê conta da diversidade de posturas políticas, simbólicas e visões de mundo na contemporaneidade, as instituições que o século XXI herdou não conseguem se livrar deste fardo de tentar a todos representar. O objetivo da representação ainda tenta ser total, abarcando todos os grupos, e, como não bastasse, tenta abarcar todas as temporalidades comunicando até ao futuro, por isto vejo o museu como uma instituição ligada intrinsecamente à temporalidade.

**CAPÍTULO TERCEIRO**  
**- COLECCIONADOR.**

## CAPÍTULO TERCEIRO

### COLECIONADOR.

*A figura do colecionador é, no mínimo, execrável. Porque ele coleciona por colecionar, pela raridade da coisa. Ele é um egoísta. [...] O colecionador em si não tem função social nenhuma. É uma função puramente pessoal e vaidosa. “Olha, eu tenho isso. Ninguém tem, viu?” É só. Por isso é que não me julgo um colecionador.*

Christiano Câmara

Nos capítulos anteriores trabalhei questões que acho pertinentes acerca da Coleção e do Museu. Primeiramente, me concentrei no estudo da reunião de objetos que não têm utilidade prática alguma: locomotivas e vagões que não transportam nada e nem ninguém; espadas, canhões e espingardas que não servem para matar; relógios de que ninguém espera mais a hora exata. Desprovidos de suas funções esses objetos “servem” apenas para se expor ao olhar. Trabalhei o desenvolvimento da noção de Coleção para Krzysztof Pomian desenvolvendo a diferenciação entre *coisa* e *semióforo*, entre utilidade e significado. A partir de Jean Baudrillard trabalhei a questão do uso e da posse dos objetos. Longe de tentar entender as coleções via categorias como “gosto”, “interesse” ou “prazer estético”, tentei empreender um estudo colocando essas categorias como social e historicamente construídas. Passando por uma breve história das coleções tentei demonstrar como ao longo do tempo os semióforos se tornaram objetos de disputa não só por seus valores pecuniários, mas por seus valores simbólicos, mágicos, curativos, milagrosos. As sociedades investiram seus semióforos de propriedades especiais, de camadas de sentido que são intangíveis, portanto não se encontram inscritas em sua materialidade.

Já no estudo do Museu, tentei demonstrar através da bibliografia como se dá a construção desse espaço privilegiado para a comunicação, pesquisa e preservação dos semióforos. O fenômeno colecionista surge ligado às práticas religiosas na Antiguidade, resultantes de saques e guerras, passa pelos primeiros gabinetes de estudos na Europa renascentista – as salas de maravilhas onde

buscavam-se desvelar os segredos da criação divina – e chega até as eras Moderna e Contemporânea como forma de afirmação de discursos científicos e políticos, demonstrados através de um empirismo linear, voltado para a superação das contradições e afirmação de uma realidade baseada na idéia de progresso. Trabalhei os discursos das teorias raciais que tentavam dar conta de uma melhoria da humanidade via seleção das raças *mais capazes*, onde o museu do século XIX foi peça fundamental para a afirmação e divulgação dessas teorias. Através de seu caráter mobilizador, destaquei o papel do museu e das coleções como lugares privilegiados para a representação da memória da Nação, necessidade que surge no final do século XVIII e perdurou bem vivo até o século XX. Conclui trabalhando a dificuldade do século XXI em lidar com as contradições herdadas do museu dos períodos anteriores que deixaram marcas indeléveis em suas coleções e formas de atuação nas sociedades.

Depois de trabalharmos esses aspectos importantes dos universos da coleção e do museu, gostaria de me centrar agora no universo do Colecionador.

Com este trabalho pretendo realizar apenas um estudo mais geral sobre a temática da Coleção, em especial a coleção privada. Espero futuramente me deter de forma mais aprofundada sobre cada um dos aspectos levantados aqui, quais sejam: o estudo do semióforo e sua relação com a memória social, a relação entre os museus e suas coleções e as práticas de colecionismo privado.

Gostaria de ter podido me dedicar ao estudo de pelo menos duas coleções neste trabalho. Acredito que com isso eu teria mais elementos para me aproximar de práticas comuns a diferentes colecionadores e assim realizar uma pesquisa comparativa com as coleções que pude acessar. Neste estudo, eu poderia identificar as aproximações e divergências de cada colecionador e assim poderia empreender a tentativa de identificar através de estudos de caso um *sistema* ou uma *teoria do colecionamento*.

Acredito que a bibliografia acerca do tema poderia ser mais ricamente trabalhada caso eu tivesse acesso a publicações disponíveis no estrangeiro. Temos alguns trabalhos já muito importantes sobre o tema disponíveis no Brasil e em língua portuguesa, estes foram base fundamental para as reflexões levantadas aqui. Mas alguns estudos específicos de práticas colecionistas na Europa e nos Estados Unidos ainda não foram traduzidos e se tornaram de difícil acesso para mim.

Alguns motivos me levaram a limitar este trabalho ao estudo de apenas uma coleção. Impus-me inicialmente a empresa de levantar, em seis meses de pesquisa, material sobre uma outra coleção. Desejava então recolher informações equivalentes ao quantitativo de dados que eu já dispunha acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara, com que já me ocupo há cinco anos. O tempo, dimensão que considero tão importante na compreensão do fenômeno colecionista, tornou-se meu inimigo nesta pesquisa. Minha ambição, ainda no projeto, era poder levantar uma quantidade de dados que hoje me parece absurda, dado o prazo que eu dispunha para a conclusão da pesquisa e tendo em vista as minhas limitações de trabalhar sozinho na mesma, não dispondo de recursos para a contratação de assistentes que pudessem me ajudar a levantar o material e compilar os dados.

Portanto, este capítulo mostra o resultado do material levantado nos últimos cinco anos enquanto pesquisador da Casa de Cultura Christiano Câmara. Aqui trabalharei o universo privado deste colecionador cearense, que há cinquenta anos mantém sua casa aberta ao público em busca de comunicar suas *verdades* acerca da história do Brasil e do mundo através da música popular, música erudita, rádio, e cinema.

## **1. MEMORABILIA: OS PROCESSOS DE SELEÇÃO**

A palavra *memorabilia* provém do latim. Consagrou-se a partir da publicação latina da obra do grego Xenofonte com o título *Memorabilia Socratis dicta*, sobre os feitos memoráveis de Sócrates. Na acepção contemporânea, o termo refere-se a uma coleção de objetos importantes, que merecem ser guardados pelo seu próprio significado ou por terem pertencido a uma pessoa notável.

Mas porque *somente algumas coisas* merecem ser guardadas pelo próprio significado, porque outras não? Que tipo de valor é agregado a um objeto valioso apenas por ter pertencido a uma pessoa notável? Como são feitas as seleções para coleções, a partir de que critério se julga uns objetos mais ou menos valiosos que outros? Que tipo de valores norteia um processo de seleção?

Dentre todas as afirmações e depoimentos analisados em todas as fontes que eu dispunha inicialmente, uma me chamava mais atenção. Era a que Câmara

afirmava: “Todo referencial de música popular, seja do Brasil ou de além-mar é da década de 1930” (RUA DA ESCADINHA, 2003). Intrigava-me como um colecionador de discos portava tanta autoridade em suas afirmações.

Desejava compreender ao longo do tempo como Christiano Câmara chegava àquelas afirmações, o que havia sido fundamental em sua formação. Percebi que um interessante caminho para problematizar essas questões, seria analisar os processos de seleção de peças para a coleção fonográfica e perceber como eles (no momento era *se eles*) variavam ao longo do tempo.

Passava a perceber a coleção de Câmara como *memorabilia*, uma reunião de objetos que *ele* julgava importantes, dignos de serem guardados à posteridade.

A Casa de Christiano Câmara é uma *memorabilia*, um lugar de guarda das memórias selecionadas por ele. Câmara constrói, através de seu acervo, recortes de um tempo que não é somente o tempo dele, mas fragmentos de duas gerações anteriores. Lá não encontramos Elvis Presley ou Roberto Carlos, Jean-Luc Godard ou Stanley Kubrick. Ao invés encontramos Carlos Galhardo, Francisco Alves, Josef von Sternberg, Orson Welles.

Visitando a *memorabilia* de Câmara, percorrendo esse mundo selecionado por ele, algumas perguntas me vieram à mente: porque o colecionador escolheu ao longo da vida uns discos e não outros, uns livros e não outros, uns filmes, fotos e objetos? Porque uns e não outros? Que princípio nortearia as seleções feitas por ele, as peças que escolheu trazer ao nosso presente e guardar para o futuro?

Como teriam acontecido as mudanças no processo de seleção entre o jovem Christiano Câmara, que iniciou a coleção, e o Sr. Christiano Câmara, reconhecido pesquisador de música e cinema? O princípio estético no processo entre o jovem e o pesquisador seria outro? Haveria somente um princípio estético a influenciar nessas seleções? O que houve com os cantores e cantoras, cineastas, atores e atrizes de sua geração? E com os posteriores? Não seriam interessantes o bastante para serem lembrados?

O que levaria um homem a querer guardar tantos pedaços de tantas histórias consigo, dentro de sua própria casa? O que o levaria a alterar a sua e a

rotina das outras pessoas da casa ocupando espaços com os objetos e com os sons, rearrumando móveis, abarrotando estantes? Porque ao invés de fotos de formatura das filhas ou fotos do nascimento dos netos as paredes estão repletas de personalidades da música, cinema e rádio?

Para trabalhar essas questões, fiz a opção por realizar um estudo exploratório de cunho qualitativo, fazendo levantamento e análise de fontes que embasassem minhas reflexões acerca do acervo.

O estudo exploratório ao qual me proponho possui natureza interpretativa: pretendo *ler* os registros da ação humana ao longo do tempo e refletir acerca do significado, que é inscrito pelos contemporâneos. O debate acerca do significado, mais do que a inferência de leis causais de explicação, é assumida como a tarefa fundamental em minha análise.

Para Peter Burke é importante identificar os princípios de seleção e observar como eles variam com o passar do tempo (Burke, 2000, p. 72). Em consonância com esse pensamento, decidi-me tentar perceber os processos de seleção de Câmara a partir de duas dimensões específicas: o espaço e o tempo.

No espaço, percebi que é a partir da música que Câmara faz suas principais reflexões. Apesar de contar com uma coleção de oitocentos quadros com fotos de artistas, seis estantes de livros e cinco mil fitas (em VHS) de filmes, é a partir da coleção de vinte mil discos de 78 rotações que Câmara faz o recorte que vai orientar suas principais aquisições e reflexões sobre a cultura do séc. XX. O período que ele costuma abordar nas palestras, artigos e Entrevistas – 1930-50 – pode ser considerado o auge da produção de fonogramas nesse suporte, que foi descontinuado pela indústria fonográfica brasileira em 1964 (AZEVEDO; PICCINO, 2002, p. 86), em detrimento dos discos de 33 1/3 e 45 rotações (vinil). Por isso optei por trabalhar a *coleção fonográfica* da Casa.

O outro recorte a que me referi – o temporal –, reporta a quatro diferentes momentos da trajetória da Casa. Estruturei esse recorte analisando os artigos publicados por e sobre Câmara nos jornais de Fortaleza e em Entrevistas de revistas, televisões e jornais.

Primeiramente, o início da coleção, em 1952. Aqui Christiano Câmara, um jovem de dezessete anos, começa a adquirir discos e decide montar uma coleção.

Seu norte é possuir discos de ritmos da época: mambos, foxes, boleros, trotes e outros ritmos estrangeiros. Neste momento vemos como um contínuo do Banco do Brasil principia despretensiosamente uma coleção de discos de ritmos estrangeiros em Fortaleza. Câmara junta as primeiras centenas de discos, ainda sem uma preocupação conceitual, sem uma reflexão aquisitiva clara.

Num segundo momento, dez anos depois, Câmara começa a ter o que ele chama de *preocupação sociológica* com a coleção. Abre a Casa ao público e percebe a necessidade de uma concepção mais firme para o sentido da aquisição, elabora um conceito próprio para explicar a cultura do séc. XX, suas origens e suas modificações. Aqui ele nos relata uma guinada em sua coleção. O público parece ter provocado em Câmara uma necessidade de demonstrar, através da coleção, a diferenciação da produção musical da época com a de um período anterior. Nasce então o desejo pela pesquisa: livros, enciclopédias e revistas especializadas em música serão os aportes teóricos num momento em que Câmara começa a ganhar espaço na cidade como musicólogo.

Nos anos 1970, se afirma socialmente como crítico de música popular e erudita nos jornais de Fortaleza. Gozando de prestígio social pela vasta coleção e reconhecido senso crítico, Câmara é convidado a colaborar com jornais de Fortaleza escrevendo sobre música. Detive-me sobre artigos dos anos de 1975-76 do jornal O Povo onde Câmara se mostra um crítico mordaz criticando artistas e obras sem medo de retaliação por suas opiniões. Essa postura, entendida por mim como radical e ousada, culmina com sua saída do jornal O Povo em 1981, quando ele é “botado pra fora” do jornal, como o próprio se refere.

Por fim, em 2003, o sobrinho Márcio Câmara roda um curta sobre o tio colecionador. O curta metragem *Rua da Escadinha 162* mostra um pouco do cotidiano da Casa e a visão de mundo do proprietário, a base teórica para a formação das coleções. Destacando frases de efeito e a figura singular de Câmara, o filme faz sucesso nos festivais recebendo 24 prêmios nacionais e sul-americanos. Isso culmina numa repercussão do acervo em vários veículos da mídia brasileira como jornais, programas de TV e revistas.

Desejei entender ao longo do período estudado, como acontecem as escolhas das peças em diferentes momentos da segunda metade do séc. XX e relacionar à trajetória do proprietário, às aquisições, às doações, às permanências,



ausências, exclusões. Saber que aspectos da vida pessoal e social balizaram as mudanças na sua *memorabilia*.

### **1.1. As Entrevistas: o diálogo com as fontes**

Depois de selecionadas e analisadas as principais fontes, senti a necessidade de preencher algumas lacunas que se colocavam na trajetória do acervo, sobre as quais as outras fontes não me informavam. Optei pela realização de um conjunto de Entrevistas com Câmara, em busca de cobrir as fragilidades que as outras fontes deixavam.

O uso de depoimentos na pesquisa, para além de se resumir somente às técnicas para registrar os depoimentos e depois transcrevê-los, expõe o pesquisador a um conjunto de problemáticas tratando ao mesmo tempo com uma fonte dinâmica (o Entrevistado) e com uma metodologia que se vai construindo a cada passo.

Sistematizei quatro diferentes temáticas que dessem conta das lacunas que eu desejava que as Entrevistas preenchessem. A saber: a coleção, a família, a vida social e a produção.

Elaborei um roteiro com dezenas de perguntas (Apêndice A), sabendo que as respostas viriam somente depois de vários dias de Entrevistas. Imaginei a dificuldade de transcrever todo esse material posteriormente, mas achava necessária a realização das Entrevistas.

No primeiro dia, expliquei a Câmara do que se tratava minha pesquisa, sua finalidade acadêmica, mostrei o questionário enorme, mas tentei deixá-lo à vontade explicando que poderíamos levar vários dias na realização dos depoimentos, que eu não tinha pressa e que deveríamos trabalhar apenas quando ele tivesse disposição.

Iniciamos a gravação falando do início da coleção. Logo algo me intrigou. Eu não percebia ali o Christiano Câmara que falava com vontade, que esbravejava ou falava alto com um largo sorriso. Eu não via ali o *personagem* do documentário Rua da Escadinha 162, um homem apaixonado pelo que fazia, sempre pronto a defender com firmeza seu ponto de vista. Depois da quarta pergunta ele me pediu para pausarmos a gravação, pediu um intervalo para tomar um copo de água. Ao

retornar, me disse algo como “*olha, essas perguntas que você tá fazendo aí, essas coisas... isso é muito desinteressante, eu não queria falar sobre isso não*”.<sup>11</sup>

Naquele momento entrei em choque. Havia me debruçado sobre as fontes e preparado um enorme questionário com tanto cuidado, tentando cobrir todas as *brechas* que as outras fontes não me respondiam e Christiano Câmara simplesmente não queria falar sobre aquilo.

Decidi não forçar o depoimento, sabia que ali eu poderia criar uma indisposição com meu Entrevistado que inviabilizaria responder àquelas questões que as outras fontes não tratavam. Pego de supetão e ainda sem um *plano B*, uma estratégia para resolver aquele impasse, dispensei o roteiro que havia formulado: “ok, seu Christiano, do que o senhor deseja falar então?”. Seus olhos se arregalaram numa exclamação, feição já há muito conhecida por mim: “eu queria falar sobre a forma maquiavélica com que a mídia trabalha na cabeça do cidadão, impedindo ele de pensar!”.

Pronto. Ali eu tinha de volta o já conhecido Christiano Câmara, falando com *sangue nos olhos*, com vontade. No momento, sem muita idéia de como iria resolver as perguntas que estavam sem respostas em minhas fontes, acabei apenas deixando sua fala transcorrer e, já introduzido naquele universo, ia apenas pontuando algumas críticas que eu já conhecia de cor.

Estranho foi perceber a forma como ele falava. Apesar de eu estar sentado numa poltrona defronte a ele, Câmara não me olhava nos olhos. Segurava o microfone e bradava suas críticas fitando outro ponto de fuga. A quem ele falava senão a mim, visto que não havia mais ninguém na sala?

Ao chegar em casa, pus-me a ouvir a Entrevista e notei a mudança brusca entre o início e seu desenvolvimento. A partir dali percebi que teria de construir uma outra metodologia, afinal, Câmara não se dava a um simples jogo de perguntas e respostas, ele era um personagem complexo em minha trama. Vi que tinha de seduzi-lo a falar, iniciar “nossas gravações” – como ele passou a se referir

---

<sup>11</sup> Fiz a opção de colocar a transcrição das falas e dos artigos sem correções gramaticais ou de construção, fazendo apenas inserções explicativas, quando necessário, para uma melhor compreensão. Optei por não modificar a fonte em sua origem, para que o leitor possa tirar suas próprias conclusões a partir dos neologismos e adaptações de termos feitos por Câmara. Tentei com isso, *traduzir* de forma literal as emoções, as pausas, reflexões e exclamações; uma tentativa de aproximar o leitor do *calor* da fala do depoente.

depois – tratando de assuntos que lhe fossem pertinentes, aos quais despertaria aquele semblante concentrado e militante.

Estaria eu conduzindo de forma (in)consciente o relato de meu depoente? O que eu queria obter? Respostas pré-formatadas que se enquadrassem nos espaços faltantes do quebra-cabeça que eu havia montado com as fontes que levantei? Será que o medo de que alguma peça não se encaixasse ao todo estaria me levando a conduzir as Entrevistas obtendo ali um Câmará caricato, já conhecido em palestras, programas de televisão e rádio? O Câmará sucinto, objetivo e acanhado não correspondia às minhas expectativas?

Ali percebi que utilizar os depoimentos para cobrir as fragilidades que as fontes deixavam em alguns momentos da trajetória da Casa seria minimizar o potencial da oralidade no meu trabalho. No conteúdo dos depoimentos daquele senhor de setenta e quatro anos fui percebendo a riqueza dos significados e do quanto eles poderiam contribuir com discussões mais aprofundadas em determinados momentos. Lembrei de Gisafran Jucá, que trabalhou a oralidade com idosos:

[...] o conteúdo narrado envolve, além de simples informações, a riqueza do mundo interior do depoente, expresso por intermédio de uma memória restauradora, onde o conteúdo exposto não reflete apenas um senso individual de abordagem, mas que descortina um espaço social mais abrangente, constituído pela memória coletiva. E o teor dos depoimentos obtidos vai mais além de que um simples relato contido num documento tradicional, pois revela uma potencialidade ainda maior, quando escolhemos pessoas idosas para serem Entrevistadas (JUCÁ, 2001, p. 52).

Jucá lembrou-me essa especificidade: o fato de tratar-se de um depoente idoso. Seria tolice eu desejar ouvir de uma pessoa com uma história de vida tão rica (e qual idoso não a tem?) simples menções a datas ou eventos que só faziam sentido na lógica que impus à compreensão de sua coleção. Perguntar algo do tipo "Poderia destacar alguns momentos que mudaram seu critério de seleção e seu acervo?" parece-me hoje inútil para qualquer aproximação.

Entendo que o tipo de fenômeno aqui estudado não é quantificável, passível de análise através da repetição de ocorrências levando em consideração certas variáveis. Meu objetivo com os depoimentos é dar voz ao discurso do próprio colecionador sobre si mesmo, sobre sua trajetória. Essa dimensão, somada às outras fontes (artigos de jornal, programas de rádio, palestras, programas de televisão), me ajuda a clarear questões sobre o acervo.

Passamos então a iniciar “nossas gravações” com assuntos do cotidiano, geralmente noticiados em tele-jornais ou revistas do período. Assuntos esses que aparentemente não se relacionavam com a temática da pesquisa, mas que me apontavam sua visão de mundo, essas nuances eu anotava para uma análise posterior mais detalhada. A partir delas ia entrelaçando a Entrevista como as tramas de um tecido, relacionando esses fios condutores a assuntos pertinentes à minha pesquisa.

Eu lembrava de Paul Zumthor que, ao discutir a função do intérprete e do ouvinte, conceitua o primeiro como sendo “o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (ZUMTHOR, 1997, p. 225) e o segundo como aquele que “possui dois papéis: o de receptor e de co-autor” (ZUMTHOR, 1997, p. 242). A relação entre ambos é indissolúvel, pois só há intérprete se houver um ouvinte e vice-versa, mesmo numa relação unilateral quando somos ouvintes de nós mesmos.

Na seleção de assuntos para tratar, na estratégia para aguçar o *Christiano Câmara que eu queria ouvir*, eu me percebi como ouvinte e co-autor. Inicialmente eu desejava conduzir o processo para um resultado esperado.

Foi quando percebi que eu não era o crupiê daquele jogo (ou não o era sozinho), mas um dos apostadores. Câmara também me usava ao mesmo tempo em que eu o usava. Eu desejava o conforto da compreensão de seu processo de seleção, com perguntas e respostas precisas, datas, eventos, documentos que atestassem um processo que é descontínuo, irregular, espinhoso, que passava por momentos de conquista, de prazer, de dor, de busca pela imortalidade, de organização do mundo ao redor, de segurança.

Em mim ele buscava, talvez, uma forma de registro, de legar sua fala ao futuro. Ele tinha muito a falar para a posteridade e eu era o seu veículo. Eu fui usado. Incorri no erro de esperar de uma fonte dinâmica como uma pessoa viva – com memórias vivas, sempre em movimento, em construção, fabricação – um depoimento fiel e objetivo, se possível na ordem das minhas perguntas para não dar trabalho durante a transcrição...

Hoje percebo o campo movediço em que piso, o da memória, o da fabricação de si, o da percepção e tentativa da organização do mundo ao redor.

Acredito que nem Christiano Câmara nem qualquer colecionador têm seus processos de seleção e sua pulsão explicados por um único fator, encadeado por um único acontecimento. As razões, fatores, acontecimentos são múltiplos e únicos e talvez só façam sentido à luz da pesquisa. Não que sejam *o real*, mas são *reflexões sobre o real*. Sempre incompletas, truncadas, imperfeitas. Talvez seja a busca da completude e da organização de um mundo externo que parece desorganizado e disforme um dos fatores comuns a unir todos os colecionadores de coisas. Ordenar, arranjar, distribuir, atribuir sentido, é a isso que se voltam.

Fechar-se em eventos da vida pessoal não explica o caráter social da coleção. Traçar uma linha de tempo entre a história da coleção e os fatos ocorridos na história também não resolvem o impasse.

A coleção, esse conjunto que se apresenta como entidade, é um misto de *motivações individuais* (gosto, tragédias pessoais, pulsão, busca por ordenamento do mundo) e *relações sociais* (inserção do indivíduo naquela comunidade de especialistas e de leigos, busca por reconhecimento, competição e busca de afirmação junto aos pares, busca por imortalidade através da coleção). Nessa complexa trama, tentar compreender o fenômeno por um único ponto de vista pode ser um trabalho profundamente útil... porém insatisfatório.

No todo, percebi a relação imbricada entre a intimidade do *lar* e a visibilidade da *Casa*, entre a sensibilidade estética de um homem em busca de uma explicação para o mundo ao seu redor e a criação de um personagem público, a seleção de objetos na construção de uma memória material para as sociedades do futuro e a forja de uma imagem para legar à posteridade. Em meio a tudo isso uma coleção de objetos com significados construídos por seu proprietário que não é apenas *criador*, mas se configura também como *criatura*, um personagem que também é construído pelos objetos.

## 2. OS PROCESSOS DE SELEÇÃO NA TRAJETÓRIA DO ACERVO.

### 2.1. O início da coleção

Fortaleza, Ceará, 1952. Christiano Câmara, um jovem contínuo do Banco do Brasil, filho de um delegado do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários e de uma funcionária dos Correios e Telégrafos, entra numa loja de discos a fim de adquirir a pedra fundamental do que viria a ser uma enorme coleção.

E eu me lembro bem que meu primeiro disco foi “La donna è mobile” (de Giuseppe Verdi) cantado pelo Caruso<sup>12</sup>, mas era uma cópia... [...] mas eu consegui o original, que é de 1906. Aí eu fui conseguindo, né, ao longo do tempo. Isso eu tinha dezessete anos, em 1952 (PROGRAMA DO JÓ, 2004).

Câmara se coloca em posição de fazer uma crítica à sua própria trajetória. Permite-se analisar o início da coleção como um gesto banal e desprezioso, próprio da idade: “Ficaria muito esnobe e muito *carr* (sic), né, se eu dissesse: ‘não, eu já tinha visão de história...’. Eu era um simples ajuntador de discos e não fugia à exceção da regra geral na minha época” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

E quanto tempo teria durado essa primeira fase?

Ah, isso foi ao longo dos anos. [Começou quando] Eu tinha 17 anos. Foi em 52. Já vamos pra 54 anos... Eu tinha 17 anos, *então levei mais ou menos uns dez anos como simples colecionador*. A partir daí eu comecei a pesquisar. Pra você ver, tudo tem seus princípios, né? (ENTREVISTA, 2006, p. 30, grifo meu).

Vejamos que ritmos formavam sua primeira coleção: “A minha primeira discoteca só tinha rumba, só tinha fox, bolero, tango (tango então... nossa senhora!). Cheguei a juntar 600 discos” (ENTREVISTA, 2006, p. 30). Como vimos, a coleção era formada inicialmente por ritmos estrangeiros. Uma primeira questão nos intriga: o que levava um jovem brasileiro, cearense, a iniciar uma discoteca apenas de ritmos estrangeiros?

### 2.2. Aquisições

Não fica muito claro como o jovem contínuo dividia seu salário entre, talvez, suas pequenas despesas e a aquisição de discos.

---

<sup>12</sup> Enrico Caruso (1873-1921) foi um tenor italiano, um dos primeiros cantores a gravar discos em grande escala.

A maioria eu comprava. Deus sabe como comprava. O dinheiro que eu pegava... Isso antes de casar. Depois acochou mais um pouco. E depois... Eles sempre doaram o que vai ficando defasado. Por exemplo, [disco de] cera foi doado quando surgiu o vinil, o LP. Isso foi a partir de 64. Começaram a abrir as portas das rádios, que a gente podia ver lá (ENTREVISTA, 2006, p. 30).

Tendo em mente o desejo de formar uma significativa coleção, Câmara percebe o momento certo de visitar as rádios que estavam a “modernizar” seus acervos, se desfazendo dos discos de 78 RPM. Calculando o enorme acervo que necessita uma rádio, concluímos que isso pode ter dado um impulso significativo à coleção.

Mas partindo de sua realidade de poucos recursos, Câmara necessitaria de muitas rádios “abrindo suas portas” para conseguir ampliar sua coleção. Ele teria, nesse momento, que utilizar outras formas para adquirir mais discos; as artimanhas e astúcias segundo De Certeau (1994, p. 270).

É porque no Pirambu eu fui atrás de uns discos raros que tinha lá. Eu ia ver a peça em si... O fulano foi me mostrar umas coisas bem cuidadinhas. Eu digo: “Não é bem isso, não. É coisa antiga”. “Ah, umas coisas velhas? Joguei lá na areia”. Aí eu fui lá no buraco. E as raridades que encontrei foi lá. [...] *O Helena, Helena, Seu Oscar* (ENTREVISTA, 2006, p. 31).

Com essa atitude Câmara perverte a lógica oficial da aquisição (por compra ou doação) de peças para a coleção. Percebemos o arranjo marginal (DE CERTEAU, 1994, p. 270) que ele faz, achando uma brecha na negativa do proprietário em ter “jogado na areia” os discos que ele achava que ninguém poderia querer. É astucioso o ato dele ter se sujeitado a pular no buraco, ao invés de considerar isso algo infantil ou degradante; ele foi fortuito, pulou e conseguiu o que queria, mesmo com as condições desfavoráveis. Nós ficamos a imaginar em quantos outros “buracos” teve de “se jogar” para formar, com seu salário de contínuo, a atual coleção.

Novamente se colocando em postura de crítica frente ao início da coleção, nos explica como, hoje, percebe Christiano, o jovem que iniciou a coleção.

Eu comecei [a coleção] porque eu queria ouvir determinadas músicas [...] saia muito na época era Perez Prado, saia na PRE-9, aqueles mambos, os boleros bonitos [...] e eu queria ouvir aquilo e comecei a ouvir [...]. Pra ouvir tinha que comprar. Comprava o aparelho, já bem modernizado, de tocar cera, e comecei a juntar discos. Que é o que faz a maioria dos colecionadores do Brasil: não passam de ajuntadores de discos e amanuenses! A crítica sociológica de cada peça gravada, das mensagens que aquelas peças têm, parece até que os discos foram compostos por máquinas. Não é não! Há coisas espetaculares e os tais colecionadores não percebem (CÂMARA, 2007a, grifo meu).

### 2.3. O colecionador, o pesquisador

Depois das primeiras centenas de discos de música estrangeira, Câmara desperta para a crítica: “O colecionador é um ajuntador de discos. Um pesquisador é diferente. Ele vai pesquisar e vai, de acordo com a visão que tem, que tem que ser sociológica” (ENTREVISTA, 2006, p. 30). A opção definitiva e consciente pela pesquisa aparece quando das primeiras leituras.

Começaram a chegar as publicações do Sul Maravilha<sup>13</sup> e eu ia comparar, lógico, né? “Ah, rapaz, ele tá falando de música tal... eu conheço essa música!” Botava pra ouvir: eu ouvia de um jeito, o fulano comentava do outro. Aí eu: “peraí, rapaz, eu tô ouvindo errado ou esse fulano tá escrevendo aqui errado?” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Gozando de um juízo crítico, ele utiliza-se de táticas de leitura<sup>14</sup> para consumir – à sua maneira – seus primeiros livros especializados em crítica musical. Percebe uma incongruência entre a audição que faz das canções e a análise feita pelos especialistas.

[Comecei a pesquisar] Quando saiu o livro do Lúcio Rangel “Sambistas e chorões”. Que eu fiquei chocado. Um lado é “Benedito”, do Paulo Rodrigues. Do próprio cantor que gravou. O outro lado é o “Seu Manduca Esfarrapado” que é um samba do Ary Barroso. Então ele deita e rola comentando o “Seu Manduca Esfarrapado” que não tem nada o que comentar. Ao passo que o “Benedito”, que é um verdadeiro estudo sociológico, ele passou por cima. Eu digo “Oh, rapaz, porque isso? Quem é esse Paulo Rodrigues?” [...] Caiu a ficha. Eu digo “Ah, rapaz... ele aqui não está comentando a história não. Ele tá comentando é a fama que o fulano adquiriu” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Esse juízo crítico o acompanhará em toda a sua produção. Ele parece ter sido despertado por suas leituras diferenciadas e a oportunidade de, através da coleção, poder consultar a fonte apresentada pelos articulistas. Isso parece ter afetado seu processo de seleção de forma irreversível.

[O interesse em iniciar a coleção] Surgiu quando eu passei a ver a destruição. Porque na realidade eu era um ajuntador... Era como qualquer um outro, no começo. A figura do colecionador é, no mínimo, execrável. Porque ele coleciona por colecionar, pela raridade da coisa. Ele é um egoísta. [...] O colecionador em si não tem função social nenhuma. É uma função puramente pessoal e vaidosa. “Olha, eu tenho isso. Ninguém tem,

<sup>13</sup> Forma irônica que Câmara utiliza para falar do domínio cultural do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

<sup>14</sup> Aqui compreendemos como *táticas de leitura* as ardilezas utilizadas por Câmara para subverter a ordem vigente, o reconhecimento de algumas obras como referência para a pesquisa de música. Essas *táticas de leitura* não têm um lugar senão o do outro (DE CERTEAU, 1994, p. 100), são feitas a partir desse estabelecimento de certos autores ou obras como *baluartes* da musicologia.



viu?” É só. Por isso é que não me julgo um colecionador (ENTREVISTA, 2006, p. 26).

A partir de uma diferenciação clara das categorias *coleccionador* e *pesquisador* ele faz a opção pela segunda. Não que um conceito se oponha ao outro. Podemos perceber que, em Câmara, eles não só andam em paralelo, mas são também complementares e se esvaziam quando tratados individualmente: “Então, no Brasil, pra você ser pesquisador, historiador... você precisa ser, antes de mais nada, colecionador!” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

E nos diz mais:

O problema... Devido ao descaso das autoridades, quem, de direito, era pra colecionar pra qualquer brasileiro, qualquer um dos presentes pesquisar ou historiar [...] quem tinha a obrigação de colecionar era o poder público. Como na Europa se faz. Biblioteca, discoteca, videoteca, hemeroteca, cdteca, e toda coisa que começa com eca (sic) e que é coleção, quem tinha a obrigação de ter era o poder público. Na falta dele, os colecionadores tentam fazer às vezes de guardiões da história (ENTREVISTA, 2006, p. 26).

Aqui ele apresenta uma crítica que está sempre presente em suas falas. A de que o poder público é que deveria se responsabilizar por colecionar, manter e divulgar coleções como a dele. Como não o faz, só resta a ele e seus pares – colecionadores como Nirez<sup>15</sup> e Estrigas<sup>16</sup> – cuidar para que não se apague o registro de uma época através de seus vestígios materiais.

## 2.4. Música Popular Brasileira ou MPB?

Dez anos depois de juntar as primeiras centenas de discos, Câmara dá um novo direcionamento à sua coleção que antes se concentrava em ritmos e intérpretes estrangeiros. Descobre nas antigas “músicas bonitas” dos anos 1930 um novo rumo para a coleção.

O problema é que eu, como todo jovem alienado de suas raízes e de sua etnia, eu colecionava os ritmos da época. E como eu sou de 1935, na década de 1950 eu já tava com quinze anos, então a gente começa a se entender como gente e a ter gosto e a se orientar na base dos doze, treze anos [...]. E eu fui vendo, já naquela época, os descaminhos que a música

---

<sup>15</sup> Miguel Ângelo de Azevedo (Fortaleza, CE, 1935), conhecido como Nirez, possui uma das maiores coleções do país de discos de 78 RPM, além de discos 33 1/3 e 45 RPM, livros, fotografias e outros. É pesquisador de música popular brasileira e membro do Instituto do Ceará tendo publicado vários trabalhos sobre História de Fortaleza e músicos cearenses.

<sup>16</sup> Nilo de Brito Firmeza (Fortaleza, CE, 1919), conhecido como Estrigas, é pintor e mantém em sua casa, no bairro do Mondubim, em Fortaleza, o Mini Museu Firmeza onde abriga pinturas, reproduções, esculturas, catálogos, livros e recortes de jornais que compõem um acervo de história da arte cearense.

estava tomando e não sabia porque, né? Eu ouvia uma música muito bonita e queria saber daquilo [...] a música remontava a vinte, trinta anos atrás. Eu digo “ôpa! Década de 1930, que história é essa? Se eu nasci em meados dela, como é que eu posso gostar de uma música que eu não conheci?” (CÂMARA, 2007b).

Um novo mundo se descortinava para Christiano Câmara na descoberta, disco após disco, de pérolas da música brasileira. Estando no início dos anos 1960, ele percebe mudanças na concepção da produção musical: inicia-se uma segregação entre a música “realmente” popular e a música “dita” popular. Foi quando forjou-se o rótulo “MPB”.

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país [...]. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditaram na possibilidade de engajar-se politicamente, ao mesmo tempo em que atuavam no mercado musical. [...] Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB – Música Popular Brasileira – pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno da *nacional-popular*, tomado aqui como uma cultura política. [...] Seria temerário tentar delimitar “esteticamente” as características da MPB, pois sua instituição se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico. Estes dois níveis foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico no mercado de bens culturais (NAPOLITANO, 1999, p. 11-13).

Marcos Napolitano percebe que no Brasil dos anos 1960 há uma mudança no sistema de consumo cultural: a “alta” cultura, através do mercado musical, passará a se apropriar do conceito de “música popular” para criar um rótulo onde identificará os artistas que desejavam, através da música, engajar temas de contestação do poder vigente através das críticas sociais implícitas nas letras das canções.

Câmara também percebe essa mudança, mas a partir de outra ótica:

O pesquisador de Música Popular acha que não deve [...] navegar na Música Erudita. “Pra quê cinema? Eu vou lá querer saber história de cinema? Poesia nem em pensar!”... Está tudo interligado. A arte popular do séc. XX foi o cinema. Então você tirá-la dos anseios populares, tirar o público do cinema com a alegativa: “não, você não entendeu o filme? É porque você não tem embasamento cultural! Oh, rapaz, como ele é rasteiro...”. [...] Os intelectuais, que dantes eram escravos da cultura popular eles próprios passaram a ditar a sua cultura. Foi quando surgiu o Cinema Novo totalmente divorciado do povo. [...] Não há mais aquela interação entre o artista e o público. A coisa não é feita mais de baixo pra cima, é feita de cima pra baixo: “você cante assim, você pense assim, você dance assim!” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Percebemos como Câmara vai construindo seu conceito de música popular brasileira, afirmando a apropriação feita pela indústria fonográfica do rótulo “popular”. O popular será antes o que o povo canta, o que está enraizado na memória social do que o que é imposto pela indústria fonográfica aliada à mídia.

Quando foi surgindo essa história desse refinamento da música, com jazz e tal... quem é bom em denunciar isso é o Tinhorão<sup>17</sup>, não sou eu não. Negócio de Bossa Nova essas, coisas... deixe pra lá! Eu digo é porque se fosse popular você ouviria o povo cantar. Eu nunca ouvi ninguém do povo... ele [Nelson Gonçalves] nunca cantou essas músicas refinadas: “olha que coisa mais linda, mais cheia de graça...”. “Ô coisa bonita tão cheia de graça” é o “Boneca de trapo, pedaço da vida, que vive perdida no mundo a rolar”<sup>18</sup> (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Segundo Câmara, o “povo” – aqui tomado como o segmento menos abastado da população – não se identificava com a produção cultural dessa nova elite intelectualizada (principalmente os jovens universitários). “Porque, na realidade, a Música Popular Brasileira é uma e a MPB é outra” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Câmara conclui que, o que havia de popular na memória social brasileira ligada à música, se diluiu na forte influência estrangeira (principalmente o jazz e o rock) sobre os ritmos brasileiros (como o samba e suas vertentes) o que gerou a síntese que é a bossa nova. Então, segundo sua afirmação, a “verdadeira” música popular brasileira, feita e desfrutada pelo “povo”, havia começado a se desestruturar a partir da década de 1950. “Então eu notei que a coisa começou a tomar um rumo cada vez pior, cada vez mais barulhento, cada vez mais desumano, em tudo e por tudo: nos escritos, na pintura, na arquitetura, na música, no relacionamento humano e tudo” (CÂMARA, 2007b).

Câmara afirma que nos anos 1960 o “rumo cada vez pior” que as artes estavam a tomar desvirtuavam as manifestações populares espontâneas ou “puras”. Então, a “verdadeira” música popular brasileira estava se desvirtuando. Câmara nos cita um exemplo desse período em que “a coisa começou a tomar um rumo cada vez pior”.

---

<sup>17</sup> José Ramos Tinhorão (Santos, SP, 1928) é jornalista e pesquisador de música popular brasileira. Escreveu mais de vinte livros sobre a história da música popular brasileira, dentre eles "Música Popular: um tema em debate" (1966) e "História Social da Música Popular Brasileira" (1990). Reuniu cerca de 6,5 mil discos de 76 e 78 rpm e 6 mil discos de 33 rpm. O acervo de Tinhorão foi comprado pelo Instituto Moreira Salles, que o digitalizou e o disponibiliza abertamente na internet.

<sup>18</sup> Câmara faz uma referência à música “Meu vício é você”, choro composto por Adelino Moreira e gravado por Nelson Gonçalves em 1955.

E eu procurava e nunca consegui captar a nuance daquela letra, exatamente porque não entendia. Era um grupo, não sei se era Os Incríveis que cantavam. [...] Era um negócio dramático. Era um negócio impressionante! Agora, estava batendo cabeça a forma e o conteúdo. O conteúdo querendo gritar e denunciar, e a forma querendo debochar. Não pode! A forma tem que se casar com o conteúdo. Se a forma é dramática, é não sei o quê, o conteúdo também tem que sê-lo. Era uma que dizia assim “Era um garoto / que como eu / amava os Beatles e os Rolling Stones”. Depois botava, ou tirava da mão dele a guitarra para botar um instrumento que só faz “ratatata ratatata”, matando gente. Mas na maneira como era cantada, era o maior deboche. Diabo é isso, rapaz, a forma está batendo cabeça com o conteúdo! (ENTREVISTA, 2006, p. 33).

Ele fala da canção “C’era un ragazzo che come me amava I Beatles e I Rolling Stones”, dos italianos F. Migliacci e M. Lusini, interpretada por Giani Morandi, com versão brasileira gravada pelo grupo Os Incríveis: “Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones”, de 1967. Aqui percebemos outra nuance do processo seletivo de Câmara: forma e conteúdo não se dissociam nem se hierarquizam, antes se tornam referências de uma dimensão estética.

E como esses conceitos, dos quais Câmara diz ter se apercebido nos anos 1960, interferiram no processo de seleção de peças para o acervo naquele momento? Já vimos que, inicialmente, sem uma concepção sociológica, crítica e analítica clara o acervo apontava para ritmos, cantores e compositores de destaque dos anos 1950. E agora, com a criação de uma metodologia de pesquisa objetiva, entre a fruição do fonograma no acervo e a comparação das críticas de revistas, livros e artigos especializados, o que Câmara escolhe para compor o acervo? Depois de perceber a produção ao seu redor, numa trama complexa da indústria fonográfica desejando forjar uma imagem de “popular” que na verdade era um signo comercial, com os artistas “desvirtuando” os ritmos em suas raízes melódicas e estéticas em busca de aliar concepções políticas e ambições mercadológicas, como essa nova percepção se refletiu nas aquisições para o acervo?

## **2.5. A abertura da coleção ao público e a “genealogia da música popular brasileira”**

No início dos anos 1960, em paralelo à descoberta da pesquisa como norteadora para as novas aquisições, Câmara se percebe em sua casa com uma coleção já bastante significativa. Decidido a compartilhar com o público, inicialmente com os amigos e depois com a cidade, suas conquistas e descobertas, decide abrir sua casa para visitaçãõ.

Foi exatamente em 1962 quando [...] eu recebi visitas querendo escutar, por exemplo, a música do velho Silvío Caldas. Aí pedia “Chão de Estrelas”... eu digo “peraí, rapaz!” Silvío Caldas quando gravou “Chão de Estrelas”... Silvío Caldas é de 1908, “Chão de Estrelas” é 1937, 37 para 8 são 29 anos é? O rapaz tava com 29 anos! Quer dizer, o pessoal acha que os cantores e os artistas e os intérpretes e os compositores da velha guarda já nasceram velhos! Hahai! [risada] “O velho fulano!” Aí cita uma música onde o fulano era bem novinho. É impressionante! Aí eu vi que a necessidade não só de dar uma ordenação àquilo [...] que eu estava juntando, não é, dar um sentido brasileiro e um sentido sociológico, como também vi a necessidade da preservação da memória fotográfica, que isso é importantíssimo: você está ouvindo a música e olhando pro retrato do autor e do cantor, [...] e você não faz isso em canto nenhum, a não ser aqui (CÂMARA, 2007a).

Esse depoimento nos mostra que já nessa época ele recebe uma demanda dos visitantes por músicas “realmente populares” – como apresentado na discussão anterior. Aqui aparece novamente a necessidade de Câmara definir um conceito que ajude a compreender o que viria a ser a “música popular brasileira”.

Se você quer ser universal, você precisa falar com veracidade o seu problema. Quando o próprio Wilson Batista diz: “Pedreiro Waldemar faz tanta casa e não tem casa pra morar”. É a própria imagem do operário brasileiro. Agora porque? Porque ele era operário, ele tava lá sofrendo os dramas. Não era o fulano lá no seu apartamento de cobertura, tomando o seu uísque importado e falando sobre o problema do povo... Olha que coisa bonita! (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Nessa perspectiva, Câmara não consegue perceber de que forma a dita “nova música popular brasileira” pode abordar temáticas sociais, ou até mesmo concepções de cunho político ideológico voltadas para o benefício da população menos abastada, se o lugar social de onde falam (universidades, escolas secundárias, agremiações político-partidárias de esquerda) não lhes permite ter a experiência de conviver com a realidade da maioria da população.

É nesse momento que Câmara volta suas pesquisas a uma “genealogia da música popular brasileira”: decidido a compreender os aspectos fundantes da música popular, música erudita, mídia e mercado, ele embarca numa viagem (até hoje sem volta!) através de discos de 78, 45 e 33 1/3 RPM, livros, revistas e artigos especializados, biografias, filmes, entre outros que dêem conta de explicar como a idéia que ele tinha da cultura do séc. XX até 1950, “se desmanchou no ar” gerando o universo cultural ao qual ele se deparou nos anos 1960.

Cada nova incursão feita na pesquisa, cada livro ou revista comprado, cada disco ganhado ou adquirido, cada ampliação fotográfica emoldurada na parede, vai somando-se às estantes e paredes da casa de maneira a formar um conjunto que demonstra uma concepção teórica e visão de mundo: o que antes

eram “seleções do mercado” passam a ser curadorias feitas a partir de critérios de escolha definidos.

## 2.6. Os anos 1930 e o ideário da “Era de Ouro”

Quando os meios de comunicação ainda estavam engatinhando eles comunicavam muito mais, não é? Porque eles passaram a ser meios de massificação. A música, por exemplo, não tinha idade. A cozinheira estava preparando o almoço e tudo mais e tava cantarolando um determinado tipo de música que a patroa, lá no seu gabinete, estava também cantarolando o mesmo tipo de música. Não tinha classe social<sup>19</sup>. “Não, isso é música de pobre...” “Isso é música de rico”. “Isso é brega...” “Isso não é brega”. Essas divisões e essa segregação foi imposta pelo aperfeiçoamento da mídia, notadamente a televisão (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Câmara está tratando da década de 1930, “quando os meios de comunicação ainda estavam engatinhando”. É o período da popularização do rádio, quando capitais como Fortaleza começam a irradiar músicas, programas de variedades e notícias oficiais do governo.<sup>20</sup> Segundo ele a modernização da mídia é responsável pela segregação entre a “música de rico”, o “brega” e o “não brega”.

Câmara afirma que é da década de 1930 “todo referencial de música popular, seja do Brasil ou de além-mar” (RUA DA ESCADINHA, 2003). Ele percebe no período um momento singular de convergência entre o surgimento das tecnologias de comunicação de massa e propícias condições sócio-econômicas que fazem “o povo” repensar seu referencial de consumo musical.

Quando houve o *crack* da bolsa de Nova Iorque [...] o que foi que o povo, de uma maneira geral, viu? Eles viram que o modelo tava ruindo. O gigante norte-americano tava de joelhos. Você não vai imitar ninguém que tá de joelhos. Aí por força da circunstância e por não ter a quem imitar, se redescobriram. O Brasil se redescobriu: a marcha se fixou, o samba se fixou, a embolada, cateretê, baião, maxixe, tudo, tudo, tudo... Havia marcha-frevo, marcha-rancho, marcha-canção, marchinha (que era bem corridinha)... Samba de roda, samba de breque, samba romântico, samba do partido alto e o samba comum. Era riquíssimo, a nossa música ficou riquíssima (RUA DA ESCADINHA, 2003).

---

<sup>19</sup> No nosso entender, Câmara trata por “classe social” a diferença econômica e de acesso a bens de consumo entre indivíduos de uma mesma sociedade.

<sup>20</sup> Sobre isso nos fala Manuel Eduardo Campos: “Por inspiração de João Dummar, interessado por assuntos de radiotelefonia [...], a 28 de agosto de 1931 foi fundado o Ceará Rádio Clube [...], sociedade civil integrada por ‘amadores da radiotelefonia’ [...]. O objetivo da sociedade era ‘promover relações entre os amadores de radiotelefonia por meio de reuniões, irradiações e serviços de publicidade’, assim como ‘instalar uma estação emissora de onda longa devidamente autorizada pelo Governo, e de cujo stúdio seriam ‘regularmente irradiados programas de atrações e interesses gerais’” (CAMPOS, 1984, p. 7).

Esse momento propício para o “redescobrimento” dos ritmos brasileiros teria dois principais fatores como catalisadores desse processo.

O primeiro fator seria o quadro político-econômico vigente: a Crise da Superprodução nos Estados Unidos da América vai desencadear a “quebra” da Bolsa de Valores norte-americana pelos baixos valores das ações das empresas participantes, o que levou à falência inúmeras empresas em Nova Iorque e afetou a economia de todos os países que exportavam mercadorias para lá. Aliado a isso houve a mudança do antigo sistema político e econômico brasileiro. O presidente Washington Luís, ao aproximar-se o fim de seu governo (1929), decidiu romper com a política do “café com leite”, através da qual os Estados de São Paulo e de Minas Gerais alternavam-se na Presidência da República e, juntos, comandavam o país. Indicou como seu sucessor Júlio Prestes, paulista como ele. Preterido, o presidente de Minas, Antônio Carlos de Andrada, lançou a candidatura dissidente do gaúcho Getúlio Vargas, produzindo uma cisão irreparável no precário equilíbrio existente entre as diferentes oligarquias rurais. O povo, “de uma maneira geral”, assistiu, então, a uma campanha eleitoral apaixonada, à qual não faltaram traições nos bastidores, enfrentamentos nas ruas e comícios dissolvidos à bala. Júlio Prestes ganhou nas urnas, mas Getúlio Vargas venceu nas armas. Não aceitando o resultado do voto, Vargas levantou o Rio Grande do Sul e seus apoiadores em outras partes do país e, em menos de três semanas, a República Velha estava no chão.

O outro fator, de ordem tecnológica, afetaria de forma até hoje irreversível as formas de comunicação e consumo do brasileiro: o desenvolvimento do rádio. Este passou a ser visto como um instrumento decisivo para a modernização do país. Exemplo disto é a mensagem da marchinha “Gegê - Seu Getúlio”, de Lamartine Babo, de 1931: “Só mesmo com revolução / Graças ao rádio e ao *parabellum* / Nós vamos ter transformação / Neste Brasil verde-amarelo”. *Parabellum*, a famosa pistola automática alemã, serviria para destruir a resistência dos que se opunham à criação de um país “moderno e justo”, enquanto o rádio seria o veículo para formar as consciências que dariam sustentação às “transformações necessárias”.

Câmara percebe nesse novo quadro político e econômico instaurado a partir da década de 1930, uma nova configuração cultural onde a “classe média” e o “povo” coexistirão em um cotidiano dialético: “Na realidade a classe média nunca

aceitou o povo. Na década de trinta chamava de ‘zé povinho’, hoje chamam de ‘povão’. Nem é ‘zé povim’ nem é povão, é povo!” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Mas esse cotidiano, ao contrário do que se apresentará a partir da década de 1960, vai gerar, segundo Câmara, uma contraditória relação de parceria.

Sempre quem esteve à frente da música popular foi a classe média brasileira. Só que na década de trinta ela se proletarizou e pôs tudo isso em música. Na mesma rua que morava o Noel Rosa morava o Heitor dos Prazeres, que em fins de trinta e cinco chegou pra ele e disse: “doutor Noel, ponha uma letra nessa minha musiquinha!”. O Heitor [dos Prazeres] era preto, pobre e porteiro do Ministério da Educação. Agora você imagine uma dupla dessa hoje em dia? Se um acadêmico de medicina ao menos olha prum porteiro, que mora um pouco além da rua dele... [...] O intelectual e o analfabeto (RUA DA ESCADINHA, 2003).<sup>21</sup>

Essa idéia da “proletarização da classe média”, da parceria “entre classes”, essa homogeneização dos agentes e dos momentos históricos será a espinha dorsal da compreensão de Câmara para o conceito de música popular brasileira e para a estruturação do acervo. Mas que elementos em suas pesquisas o levam a simplificar o processo histórico de forma a abrandar as contradições e desigualdades econômicas, políticas e sociais entre a classe média e a classe popular?

A música era uma só, pra grandes e pequenos, pra pretos e brancos, pra pobres e ricos. [...] Eu sei disso porque em cinqüenta e nove eu estava tomando umas e outras lá no Bar Caio Prado, aqui no Passeio Público, para ir pra uma tertúlia num palacete de luxo. Eu ia como convidado. Então eu estava ali no Passeio Público e tem a Cinza... Ai, tem mais não! Acabaram. Era onde tinha o baixo meretrício, onde é hoje o Mucuripe Ilhas, e tinha uma radiadora. Um dos boleros que a radiadora tocou foi “No puedo verte triste porque me matas...”, Julio Jaramillo, depois eu vim a saber o que era. Eu achei bonitinha aquilo dizendo que até depois da morte ia continuar amando a fulana. Achei interessante que o povo, povo mesmo que chamam povão, estivesse ouvindo aquilo. [...] Não deu meia hora, o amigo que ia comigo lá para a tertúlia chegou e “vamos, vamos”. A gente pegou um desses carros de aluguel – que antes chamava carro de aluguel. Quando chegou lá, tinha o “Batista” [...]. O “Batista” era um fulano que levava uma radiolazinha, tinha uns discos de cera, botava cinco, seis discos de cera e ele ia caindo ali, ia tocando e ele [o “Batista”] ia ajudando com uma bateria, sem ser muito alto [o som da bateria]. Botava ali e tal, como se fosse a música melhorada. A primeira música que o “Batista” tocou pras mocinhas ricas lá da Aldeota foi o bolero *Nuestro Juramento*, a mesmíssima gravação que estava tocando para as prostitutazinhas pobres. Então a música não tinha classe! Não era minha, nem tua, nem de ninguém não. [...] “Ah, isso é música brega”, “Ah,

---

<sup>21</sup> O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (disponível em < <http://www.dicionariompb.com.br>>, informa que o compositor, pintor e instrumentista Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro, 1898-1966) interrompeu seus estudos no quarto ano primário e começou a trabalhar desde os sete anos de idade e foi autodidata no estudo do cavaquinho. Participava de reuniões festivas na Casa da Tia Ciata onde conviveu com outros pioneiros do samba como João da Bahiana, Donga, Pixinguinha, Caninha, Sinhô e outros.



isso é música de bom gosto”. Não existia isso não, rapaz! (ENTREVISTA, 2006, p. 41).

Aqui vai ficando claro para nós, a partir da experiência citada, como Câmara vai construindo seu ideário da “Era de Ouro”. De como, até a década de 1950, a música ainda é produzida e consumida sem uma concepção ideológica que segregasse produtores e consumidores.

Aqui novamente Câmara homogeneiza o consumo de música até os anos 1950 por diferentes classes, afirmando que, mesmo diferentes, elas tinham o mesmo acesso e faziam opção pelos mesmos estilos e intérpretes.

A música refletia sim as contradições econômicas e sociais, principalmente as transformações que vão ocorrer nesse período.<sup>22</sup> A ideia de “Era de Ouro” talvez se volte mais a um desejo de homogeneizar as concordâncias entre os consumidores de que a “música boa” e a “música ruim” eram vistas por todos de uma mesma forma: “Existia música e acabou-se. Sempre existiu a música boa e a música ruim. A música ruim, quando começava, o pessoal deixava logo de lado e acabou-se” (ENTREVISTA, 2006, p. 41).

Para Câmara, parte da explicação dos anos 1930 como “Era de Ouro” é a modificação que a introdução do rádio vai trazer ao cotidiano do brasileiro. Nesse sentido, o lugar do qual ele produz essa reflexão (anos 1960-70) é o extremo oposto ao qual ele se refere. Sendo que essa modificação, realizada através da nova tecnologia do rádio, vem – segundo ele – para agregar valor à criatividade dos produtores e consumidores.

Então isso dantes acontecia em termos de influência, não de dominação. Porque o rádio não dominava, o rádio sempre foi chamado “o teatro da mente”. Você ouve, ele lhe influi, mas você configura aquilo que está ouvindo de acordo com a sua cultura, de acordo com o seu ambiente, de acordo com a sua sensibilidade e principalmente com a sua geografia sentimental (CÂMARA, 2007b).

---

<sup>22</sup> Uma referência a esta sociedade em transformação é a transmissão radiofônica que vai afetar sobremaneira a forma como as pessoas se comunicam, se divertem, escutam música e se sociabilizam. Em 1937, Armando Reis e Cordovile compõem a marcha “P.R. Você”, gravada por Francisco Alves para o carnaval. A música mostra como, nessa sociedade, vai se introduzir a nova linguagem do rádio (P.R. – em referência aos prefixos das emissoras e neologismos como *disc jockey*): “Se seu ouvido fosse um microfone ligado ao coração / Eu lhe diria bem baixinho ‘vou ser *disc jockey* nessa estação’ / Assinarei contrato para a vida inteira / Mas faço questão de exclusividade nessa estação / Assim será sempre a primeira P.R. Você Rádio Felicidade”.

E como acontecia essa “influência” que não era “dominação”? Em que medida a introdução do rádio vem a somar à criatividade na fruição cultural do brasileiro? Câmara nos cita um exemplo pessoal:

Eu nos meus sete, oito anos, a minha mãe de criação [...] ela me pegava pelo braço [...] ligava o rádio e era um tal de “Direito de Nascer”<sup>23</sup>. Tinha lá o Albertinho Limonta e tinha a Mamãe Dolores. [...] A Mamãe Dolores [...] eu ia juntando a figura [na minha cabeça], ela sempre boazinha, sempre quebrando o galho do Albertinho Limonta. Aí a minha Mamãe Dolores [a que eu imaginava] era exatamente como era a [minha] madrinha: magrinha, já idosa, muito religiosa, muito paciente e tal... Aí chegou a televisão. Eu cresci, o tempo passou. Quando a televisão disse “vai passar O Direito de Nascer”. [Eu disse] “Opa! Que beleza”. Quando veio a figura na televisão, a Mamãe Dolores era uma baita duma mulata, grossa por dentro e por fora: fisicamente redonda e intelectualmente quadrada! [...] Então não era a minha Mamãe Dolores! Porque a televisão ela impõe. “Olha é isso aqui! Você não pode pensar outra coisa! Faça isso, faça aquilo, cante assim, pense assim, goste disso, goste daquilo” (CÂMARA, 2007b).

Aqui Câmara percebe as diferenças dos formatos da radiodifusão e da televisão e os limites e possibilidades que cada um cria na fruição de cada indivíduo. Sua denúncia vai no sentido de que o rádio nos anos 1930, enquanto inovação tecnológica, veio para somar à fruição, enquanto a televisão, instaurada e popularizada entre vinte e trinta anos depois – portanto, em uma sociedade em outro contexto sócio-econômico-cultural –, veio para ratificar a “dominação” cultural da classe média, quando esta já não mais estava “sintonizada” com os anseios populares.

E como, ao longo desses vinte ou trinta anos, ocorreu esse processo?

Então fui atrás do porquê disso aí. E terminei dando com os costados na cartelização da economia. [...] Então eu passei a ver que toda essa modificação, essa pasteurização da música, que hoje chamam globalização, estava servindo ao interesse das multinacionais. Dantes você ouvia uma música e imediatamente sabia que aquela música tinha identidade, sabia qual era o país de origem. “Vixe essa música é espanhola, olha aí!” “Não, essa aí é francesa, é tipicamente francesa.” [...] Hoje não tem mais nada disso, foi tudo pasteurizado pra poder se vender em qualquer parte do mundo (CÂMARA, 2007b).

A “pasteurização da música”<sup>24</sup> é entendida por Câmara como parte de um processo político e econômico que se inicia no Brasil a partir dos anos 1960 com a política do nacional-desenvolvimentismo do governo Kubitschek, com a entrada de

<sup>23</sup> “O Direito de Nascer” foi uma radionovela cubana escrita na década de 1940 por Félix Caignet e transmitida pela Rádio Nacional nos anos 1950. O sucesso foi tanto que, no Brasil, a novela recebeu três versões adaptadas para a televisão: TV Tupi (1964-65), TV Tupi (1978) e SBT (2001).

<sup>24</sup> Expressão que se refere ao processo de tratamento industrial do leite criado por Louis Pasteur. No nosso entender, conota para Câmara a mudança na produção de música de uma maneira artístico-comercial para uma puramente comercial.

capital estrangeiro e o conjunto de incentivos oferecidos pelo governo para a instalação de multinacionais no país que vão fomentar a produção de uma cultura massificada, mundializada. Os produtos dessa cultura são elaborados de forma tal a ser consumida por igual em qualquer lugar do mundo.

Segundo Câmara, esse é o momento em que a música e os “regionalismos” nacionais perdem seu lugar: os elementos que caracterizavam uma música de um determinado país estão agora imersos dentro de um caldeirão mercadológico onde não há mais identidade. Exemplo disso é que o rock produzido no Brasil vai tentar se aproximar das experimentações norte-americanas e britânicas. Assim, como já visto, italianos vão produzir uma canção que fala nos Beatles e nos Rolling Stones (bandas de rock britânicas) e que será versionada num formato próximo ao original pelo grupo brasileiro Os Incríveis.

Câmara reafirma seu conceito de música popular: “A música é um reflexo da infra-estrutura. Ela reflete o momento em que é feita... A música, a pintura, a arquitetura, escultura, tudo isso. As artes numa maneira geral” (CÂMARA, 2007b). Sendo assim, dos anos 1960 – quando a música começa a tomar “um rumo cada vez pior” – até hoje, a música continua refletindo o momento em que é feita:

A música é um reflexo da vida que a pessoa leva. [...] O povo só é brega porque o salário dele é brega e a vida que ele leva é brega. Então, brega não é a música que ele faz, é tudo aquilo que ele vive (CÂMARA, [s.n.], s/d).

O conceito que Câmara cria para abarcar a noção de “música popular” – que é aquilo que o povo canta, o que ele guarda em sua memória mesmo com o passar do tempo – vai influenciar na sua decisão definitiva de voltar sua coleção para a aquisição de discos de música popular brasileira, do período de 1930 a 1950. Esse é o intervalo que vai ser o norte da coleção, cabendo aqui também discos do período anterior e até posterior, mas que estejam dentro dessa sua concepção de “popular”.

## **2.7. A experiência nos jornais**

Já com critérios de escolha definidos, com uma coleção em crescimento, mas já bastante significativa entre música popular, alguns ritmos estrangeiros e música erudita, Câmara começa a se dedicar, nos final dos anos 1960, à produção de artigos críticos sobre história da música, intérpretes e compositores.

Ainda como funcionário do Banco do Brasil, publica na Revista Mensal AABB em maio de 1969 o artigo “Síntese da história fonográfica” (CÂMARA, 1969) onde apresenta o desenvolvimento das tecnologias de áudio desde a latinha de música de Thomas Edison passando pela primeira fase da gravação em discos de cera (chamada fase mecânica), o advento da gravação elétrica a partir do desenvolvimento do microfone, a criação e popularização do rádio e a criação dos discos de vinil.

A partir de 1974, Câmara colabora com os jornais Unitário e Correio do Ceará, escrevendo colunas sobre música popular e música erudita. Mas é no jornal O Povo, através das colunas "Música Popular" e "Música Erudita" publicadas semanalmente, que vamos deter algumas de nossas análises.

Sobre essa experiência nos relata:

[O jornal] O Povo aceitava aquilo ali [que eu escrevia] e achava que era um fato e tudo mais. Porque os outros [jornalistas] não falavam daquele jeito? É porque os outros têm que manter o emprego, os outros vivem disso e eu estou fazendo de graça (ENTREVISTA, 2006, p. 40).

Quando Câmara fala que o jornal “aceitava aquilo ali”, a nós aparenta que havia um certo incômodo por parte do jornal em publicar seus artigos. Ora, àquela altura Câmara já tinha um acervo por demais rico, um conceito afinado com sua visão de mundo e gozava de certo prestígio social por causa do acervo. Acreditamos que a contribuição de um especialista só poderia enriquecer qualquer publicação. Afinal, o que havia nos artigos que poderia incomodar tanto a linha editorial do jornal?

Um primeiro exemplo de como a produção de Câmara poderia não ser muito bem vista e quista pelo editorial do jornal O Povo, como o próprio autor nos relatou, é este artigo de abril de 1976, aonde ele escreve: “Comecei a acompanhar o trabalho de Paulo César Pinheiro. O que mais me chamou a atenção foi o fato de ele ser um dos únicos que conseguem compor sem cair na imitação de Chico Buarque” (CÂMARA, 1976b). Paulo César é, segundo Câmara, um dos poucos que “sem deturpar as raízes rítmicas do samba, é bem moderno em seu estilo”.

A franqueza com que afirma as “deturpações” das raízes do samba que a MPB estava fazendo, ou com que denuncia que poucos compositores conseguem escapar a imitar Chico Buarque, afirmações assim deveriam comprometer o editor do Caderno de Cultura de qualquer jornal. Mas Câmara nos informa que “deixavam

[ele fazer essas críticas] porque era uma coisa *sui generis*, não estava adiantando mesmo nada, uma andorinha não faz verão. Se fosse através da Rede Globo a coisa talvez pesasse um pouco. Mas por aqui, coisa nenhuma...” (ENTREVISTA, 2006, p. 40).

Em um outro artigo de junho de 1975, Câmara aborda o lançamento dos títulos “Disco de Ouro”, um de Edith Piaf e outro de Judy Garland, duas artistas que “tiveram suas vidas marcadas pela tragédia”.

“O segundo L.P., da ‘Capitol’, com o mesmo título, focaliza uma artista que se projetou muito mais através do Cinema do que por suas gravações: Judy Garland” (CÂMARA, 1975a). Ele informa que a trajetória da artista foi um “constante estado de nervos” tendo que sustentar sua família a partir de seu trabalho no Cinema, desde muito cedo. “Isto fez com que, ao atingir a maioridade, já estivesse envolvida na roda viva dos psicotrópicos e do álcool. Teve diversos colapsos nervosos, interrompendo, durante 5 anos sua carreira artística [...]”.

Ao nosso ver, provavelmente esta não seria a maneira com que um jornalista “comprometido com seu emprego” usaria para publicizar o lançamento de uma coleção de discos. Tratar das tragédias pessoais, colapsos nervosos e outros temas que trouxessem ao público as infelizes realidades de artistas de prestígio mundial, por mais que “fossem verdades”, com certeza comprometeria a imagem que as gravadoras queriam passar de fama e sucesso, aspectos positivos que a indústria de discos capitalizava em suas vendas.

Neste outro artigo, Câmara escreve sobre o lançamento do disco do cantor Luiz Cláudio, tecendo uma crítica às sucessivas imitações que percebe nos estilos dos cantores da época.

Nosso espírito crítico, infelizmente, não se furta em perguntar: quando é que este cantor [Luiz Cláudio] sairá “das águas” de Lúcio Alves que, por sua vez, singrava as de Dick Farney? Afinal, o próprio Dick chamava-se Farnésio Dutra e se usou esse pseudônimo artístico foi, tão somente, para melhor poder imitar o cantor norte-americano Bing Crosby... Até quando?... (CÂMARA, 1976b).

Como comemorar o lançamento de um disco afirmando que o cantor é imitador do imitador do imitador do norte-americano Bing Crosby? A proposta do álbum pode ser até interessante, mas o importante é não deixar de falar as “verdades históricas”, afinal: “O fato histórico aconteceu. Que você goste ou não goste é um problema pessoal” (RUA DA ESCADINHA, 2003).

A experiência com o jornal O Povo durou até 1981, quando “eles perceberam e me mandaram pra fora [...]. Eu tenho a última coluna que eu fiz condenando exatamente esse endeusamento da música norte-americana e tal, desses ritmos” (ENTREVISTA, 2006).

A crítica que Câmara demonstra nos artigos é embasada, em parte, por sua concepção de história, pois “Não adianta colocar meia-sola na História, não!” (RUA DA ESCADINHA, 2003). Tentemos então entender um pouco de sua visão de história para compreender sua crítica:

Existem três tipos de historiador. O pior deles: o passional e pessoal, né? O outro é inocente e útil: é o factual. Ele apenas cita o fato, não toma partido, ele tá acima das classes. E o que eu considero o verdadeiro: que é o crítico-analítico, tendo por base o coletivo. O coletivo! Porque quem faz a história é o povo. Não é fulano nem sicrano não, é o povo quem faz a história (RUA DA ESCADINHA, 2003).

Depois de conhecermos alguns de seus artigos, percebemos que ele se aproxima do que chama de “historiador crítico-analítico”: faz uma análise julgando os méritos e deméritos das obras, sem se comprometer, portanto, com um discurso panfletário, sem tentar convencer o público a consumir os discos que critica nos artigos.

## **2.8. Uma dor, uma mudança**

Depois de mais de 20 anos de coleção, com notável visibilidade pública pelo trabalho de pesquisa em música e pelas críticas escritas nos jornais, Câmara sofreu um duro golpe em janeiro de 1976: a morte de sua filha Yara, por infecção generalizada, aos quatorze anos de idade.

Nos fala como pôde enfrentar essa fatalidade:

Foi com muito amor, porque com amor tudo pode, né? Sem amor você não faz nada. E outra coisa também, a ajuda dos amigos. Eu tive uns amigos... Eu não vou longe não. Sabe qual foi a primeira pessoa que veio me visitar pra me apoiar aqui, no dia seguinte, do enterro? O Nirez. Ele e o filho dele. Olha aí, o camarada podia ser meu concorrente, é meu amigo e tudo. Isso faz muito tempo, agora no dia 21 [de janeiro de 2006] vai fazer 30 anos (ENTREVISTA, 2006, p. 48).

Câmara encontrou apoio em um dos pares, Nirez, colecionador e pesquisador como ele, um “concorrente”, como se refere com humor. Como será que essa dor – que é pessoal, íntima – refletiu num homem que puxava para si uma

responsabilidade pública e visibilidade social, que imprimia nos objetos uma forma de guardar uma memória que é de todos?

Depois de mais de um mês de ausência, em virtude da perda de uma das mais delicadas rosas do jardim de nossa existência, voltamos aos nossos trabalhos crítico-musicais. Afinal, na guerra da vida, perdemos apenas uma batalha. Na realidade, se bem analisarmos, o mundo é sempre assim: despetala (sic), uma a uma, as rosas de nossa sensibilidade, deixando-nos somente os espinhos (CÂMARA, 1976a).

No primeiro artigo escrito após o falecimento da filha, pudemos perceber a dor que Câmara coloca em cada linha. É quando nos damos conta que a dor pessoal é lancinante tanto para os homens ordinários como para os públicos. Essa dor refletirá em uma transformação em sua vida pessoal, como ele nos relata:

Transformou. Me tornou muito mais humilde. Eu era metido a elitista. Eu tinha pedigree, o que é que há? É que dizem que pedigree só tem cachorro, mas ainda tinha a herança de família e tal. Então me julgava intelectual. Depois eu passei a ver que eu era um grão de areia. É muito fácil a gente imaginar os dramas dos outros nos outros, o difícil é você estar lá na pele do lobo, estar passando por aquilo ali (ENTREVISTA, 2006, p. 48).

Entendemos que, no caso de Câmara, o processo de seleção do acervo será atingido pelo resultado dos acontecimentos e expectativas sociais e pessoais ao longo da trajetória do proprietário. Trabalhando o fenômeno do colecionismo, Paulo de Freitas Costa nos lembra que o desejo de colecionar é uma atividade complexa, sendo motivada por desejos ambiciosos, como a busca pela imortalidade.

Ao observar os comentários de colecionadores sobre seu hábito, logo percebemos que se trata de uma quase incontrolável busca por satisfação, que se obtém através da aquisição incessante de novas peças. Essa paixão, como explica o psicanalista e antropólogo norte-americano Werner Muenstenberger, deriva de alguma frustração primordial que predispõe a colecionar, ou seja, a motivação inicial deve-se a alguma experiência de dor, frustração ou insegurança, ocorrida em algum momento da vida do colecionador. O objeto de coleção torna-se, assim, uma espécie de antídoto ou alívio para essa frustração, e esse mecanismo fetichista permite, então, converter sentimentos negativos de frustração ou raiva em desafios e conquistas, conferindo à coleção a capacidade de saciar desejos, reduzir tensões e restabelecer um sentimento de assertividade (COSTA, 2005, p. 13).

Não pudemos perceber objetivamente como essa experiência dolorosa se refletiu nos processos de seleção de peças para o acervo. Imaginemos que as “respostas” que o acervo dá às “demandas” colocadas pela trajetória de Câmara ao longo do tempo não precisam ser necessariamente objetivas. Nem teriam como. Afinal, ele não separa uma estante de discos e objetos para responder à cada expectativa social ou cada sentimento que ele deseja saciar.

Mesmo anos depois, a morte da filha ainda ocupa suas reflexões. Em carta escrita à esposa, Câmara fala sobre seu reencontro pessoal após a fatalidade. Refletindo sobre os “amigos que já viraram letras frias”, Câmara faz uma análise no “silêncio da madrugada” que “se enche dos sons dos que já se foram”. Na companhia dessas presenças intangíveis, ele pensa sobre a morte em busca de explicações teleológicas e ilumina a compreensão sobre a sua casa:

Minha filha,

Tornando em sonho pela crise reumática pus-me a passar na minha vida e o quê fiz dela. *O mundo inteiro não vale o meu lar*. Foi necessário perder uma filha para que eu me achasse. Se ela estivesse viva como seriam os seus netos, dela advindos? Uma vida inteira que poderia ter sido e que não foi.

E os amigos de boemia? Já viraram letras frias, e eu, vivo.

Talvez eu tenha sido poupado a fim de transmitir toda a experiência adquirida através dos anos.

É esquisito sentir como o silêncio da madrugada se enche dos sons dos que já se foram.

Parece que o sono já está vindo. Vou dar-lhe braço e emprestar-lhe os olhos para mais uma noite de sonhos.

Boa noite.

Um beijo desse teu velho reumático, mas que já foi menino um dia.

Christiano (RUA DA ESCADINHA, 2003, grifo meu).

## 2.9. “O mundo inteiro não vale meu lar”

Conclui que qualquer análise simplista sobre os processos de seleção adotados por Christiano Câmara na formação deste acervo, caso restrinjam-se a tentar compreender esse complexo apenas por uma única faceta, por certo encontrará barreiras que inviabilizarão seu entendimento. As coleções, sua trajetória e seu proprietário estão imersos em uma complexa trama entre vida social, intelectualidade, saciedade de desejos através dos objetos, vida íntima e desejo de se immortalizar através do acervo.

O princípio de seleção de Câmara é norteado em parte por dois critérios: beleza e importância, sendo que um não se dissocia do outro. Mas seu princípio de seleção também foi construído junto à sua “genealogia da música popular brasileira”, relacionando à década de 1930 “todo referencial de música popular”, ao qual pertence a maioria dos objetos de seu acervo.



Quanto à mudança do critério no período inicial a um segundo momento em que ele buscou um conceito para a coleção, conclui que, sendo jovem, Christiano estava muito mais aberto a acolher o que vinha de fora, seguir o fluxo. Escutava e comprava discos de rumba, salsa, fox, bolero, todas músicas estrangeiras. Ele me mostrou que em algum momento percebeu a beleza e a importância (conceitos indissociáveis) da música brasileira. Voltando no tempo, através de suas pesquisas, foi descobrindo a riqueza da música popular, a variedade de ritmos, a criatividade dos compositores. Essa música era o retrato fidedigno do cotidiano da época. O que veio depois do recorte que ele escolheu (1930-50) estava desvirtuado pelas relações comerciais e mudanças no processo de produção e consumo de música, por isso não seria “importante o bastante” para ser lembrado.

Como vimos, não há como fragmentar partes do acervo para responder a determinadas demandas, sentimentos ou expectativas pessoais ou sociais. Câmara tem uma trajetória de vida dinâmica: apresentou programas de rádio, escreveu artigos para revistas e jornais, participou de movimentos culturais da cidade. Entende-se que, em determinado momento, há sim uma “demanda social” sobre seu acervo: depois de escrever artigos em revistas e jornais, ele não pode ter “qualquer coisa” em casa, mas ao mesmo tempo, Câmara responde à essa lógica da fragmentação do conhecimento na cultura ocidental subvertendo-a. Não há para ele uma “alta” e uma “baixa” cultura até a década de 1950. Sua idéia é de que o aperfeiçoamento da mídia – notadamente a televisão – é que ajudou a instaurar uma hierarquização do gosto e do refinamento cultural.

Em suas falas, Câmara subverte a lógica da subversão dos padrões culturais estabelecidos pela mídia. O *popular* não é o que a indústria fonográfica propaga como sendo consensual, mas o que realmente perpassa os tempos e permanece na memória das gerações. Nesse contexto, a MPB não responde à essa demanda do “povo” por músicas que relacionem temáticas cotidianas da maioria da população brasileira.

Portanto, seria impossível definir objetivamente os exatos critérios que direcionaram as seleções ao longo da trajetória do acervo. O que nos propomos a fazer aqui é apontar caminhos que ajudem a compreender a trama que levou, aos dezessete anos, um jovem sem muitos recursos a iniciar uma coleção privada que

hoje se configura como uma das maiores do país, ao lado das de Humberto Moraes Franceschi, José Ramos Tinhorão e Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez).

Os processos de seleção dos objetos não poderiam então responder, de forma objetiva, taxonômica e simplista, a todos os sentimentos e demandas que perpassaram a trajetória do acervo e de seu proprietário nos últimos 50 anos. Christiano Câmara não dispensa uma estante filmes para explicar, em um determinado momento, seu desejo de aliviar alguma tensão familiar; não adquire uma pilha de discos para compensar a dor pela morte da filha; não organiza uma estante de livros sobre a história da cidade de Fortaleza para criar uma imagem de intelectual; não cobre uma parede com fotos de cantores, cantoras e grupos para legar à posteridade sua sensibilidade estética.

Ao mesmo tempo, sua trajetória – e a do acervo, em paralelo – nos desperta essas nuances, nos levanta essa desconfiança do prazer, da compulsão e principalmente da intencionalidade. Fausto Henrique dos Santos nos lembra que é através da materialização da memória que se concretiza imortalidade: “a sobrevivência do objeto é, em última instância, a garantia de preservação da memória” (SANTOS, 2000, p. 17).

Como vemos, a construção de um mundo seu para si e para os outros é como a composição de um auto-retrato: uma forma de materializar uma imagem que é real junto àquela com a qual se deseja ser identificado, pois como nos lembra Philippe Artières (1998, p. 11): *“arquivar a própria vida é por-se no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”*.

Não e sim ao mesmo tempo. Sem uma certeza objetiva (e quando ela o é?), mas com uma desconfiança certa. Este é Christiano Câmara, este é o mundo criou para si, que abre para a cidade poder compartilhar com ele suas descobertas e raridades. Câmara é este indivíduo complexo de entendimento simples, que cria conceitos e explicações homogeneizantes para a compreensão do séc. XX. Respostas as quais acham dificuldades no nosso entender acadêmico, mas que têm uma coerência com seu modo de ver o mundo.

Por isso optamos em nosso trabalho evitar fazer juízos de valor ou de razão sobre a teogonia que Câmara cria para explicar as relações humanas e a

sociedade em suas pesquisas. Nosso interesse foi apresentar essa leitura de mundo e como isto se refletiu nas aquisições para o acervo, relacionado, é claro, com sua trajetória pessoal.

“O mundo inteiro não vale o meu lar”. Com essa frase Christiano Câmara resume, para nós, o sentido de toda a sua trajetória. Ele não conheceu outros países nem algumas das épocas as quais se refere, mas tentou em sua Casa reunir esses pedaços que formam sua leitura de mundo, organizam sua imagem, refletem seu senso estético e sua sensibilidade, além de saciar seus desejos.

**CONSIDERAÇÕES  
FINAIS OU EM BUSCA  
DE UM SISTEMA  
COLECIONADOR /  
MUSEU / COLEÇÃO**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

OU

### EM BUSCA DE UM SISTEMA COLECIONADOR/MUSEU/COLEÇÃO

A conclusão deste trabalho nada mais é que o início de um longo estudo, ainda a ser feito, acerca do tema que foi colocado aqui. Para tal, gostaria de arrematar retomando algumas noções trabalhadas nos capítulos anteriores e tecer colocações que podem nos ajudar a estruturar o que espero que possa ser aprofundado no futuro a partir deste breve trabalho.

Primeiramente, gostaria de ressaltar que esta pesquisa se voltou para o estudo da categoria Coleção. Trata-se de fenômeno bastante curioso em nossa cultura que reúne por vezes objetos de tipologias muito diferentes, espalhados por todas as partes do mundo, em diferentes épocas, que se relacionam a assuntos diversos, enfim, como se poderia caracterizar este universo composto de elementos tão numerosos e diferentes?

Como visto, ao adentrarem a coleção os objetos perdem seu valor de uso, não são mais cadeira, mesa, farda, relógio, caneta, espada, mas objetos de coleção. É justamente a perda do valor de uso que os consagra como tal, como demonstrou Krzysztof Pomian. Apesar de não terem utilidade (não participam das atividades cotidianas) estes objetos são mobilizados com um fim, servem para olhar. Diferentes de quaisquer outros bens pecuniários, este tesouro cultural tem que estar ao alcance da visão do público, apesar de cercado de cuidados. Assim, Pomian considera que os objetos (naturais ou artificiais) para se enquadrarem na categoria coleção devem responder a alguns quesitos, tais como: serem mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, estarem protegidos em um lugar preparado para esse fim e expostos ao olhar do público.

Pomian mostra como, a partir do Paleolítico superior, surge uma divisão no interior do visível, a segregação entre *coisa* e *semióforo*. De um lado estão os objetos úteis que ajudam a transformar a natureza a serviço do ser humano dando-lhe subsistência e conforto. De outro, estão os semióforos, objetos que não têm utilidade (portanto não são coisas), mas que representam o invisível, são dotados de significado.

Em seguida, analisamos a história dos museus e as diferentes maneiras de compreender os semióforos e sua relação com as sociedades como forma de nos aproximarmos do fenômeno Coleção. O Museu surge como espaço privilegiado da pesquisa, preservação e comunicação dos semióforos: objetos e processos que fazem a ligação entre o se vê e o que se sente. Desta forma tornou-se lugar de investigação das relações do ser humano com o visível e o invisível, tendo no tempo uma de suas dimensões mais latentes.

Levando em conta a temporalidade (as complexas tramas tecidas entre passado, presente e futuro), entendemos como as sociedades inscreveram a sua memória nos semióforos lhes dotando de significados e transformando-os em elementos de comemoração. Através de Pierre Nora tentei demonstrar como os museus surgem em busca de recuperar a relação perdida entre a memória e a sociedade, instaurando os lugares de memória. Eles tornaram-se formas de acessar um passado que não é mais cíclico (como nas sociedades ditas primitivas), que é descontínuo e fragmentado. É através dos objetos que a memória vai se inscrever na sociedade moderna. Os museus passaram a ser chaves para acessar um mundo que muda com a aceleração da contemporaneidade.

Na Era Moderna, as coleções tornaram-se um fenômeno extremamente difundido, porém com uma diferenciação na natureza do que é colecionado. Passou-se a colecionar de tudo. Os objetos dos mundos desconhecidos despertavam curiosidade e tornaram-se fonte de investigação cada vez mais sistemática. Bernard Deloche demonstra a tentativa do projeto enciclopedista de a tudo classificar. Este projeto propunha um sistema de conhecimentos, uma memória organizada que poderia ser comparada a memória de um computador, tratava-se de um projeto tecnológico. Este autor considera que os enciclopedistas sabiam que o museu, como ordem enciclopédica dos conhecimentos, se estendia legitimamente a todo e qualquer objeto de conhecimento possível – natureza, ciências, técnicas – e não apenas às artes.

A partir do final do séc. XVIII deu-se a abertura dos grandes museus nacionais, resultado da pressão exercida por artistas, cientistas, estudiosos e curiosos por conta do acesso restrito aos semióforos que os proprietários dos gabinetes de curiosidades impunham. Pomian acredita que os museus passaram a substituir as igrejas enquanto espaços de celebração; e o culto à nação, à memória

dos heróis, grandes personalidades e eventos passara a ser uma forma de aglutinar as sociedades em um mesmo ideal. Aqui a memória ganha destaque como forma de instauração do discurso da nacionalidade, tão urgente a partir da Revolução Francesa e da unificação dos estados europeus.

Essa explosão do espírito comemorativo, como coloca Le Goff, espalhou-se por vários países, em especial às colônias e ex-colônias européias na América. Baseados em uma concepção progressiva da história e do desenvolvimento tecnológico, as sociedades européias ampliaram sua já conhecida prática de tratar por inferiores as culturas que lhe eram estranhas. Curiosamente este discurso foi muito bem recebido no Brasil, país de composição étnica mista, de formação cultural complexa. As teorias científicas do século XIX tratavam por *atrasadas culturalmente* as sociedades que não tinham um desenvolvimento comparável ao dos países europeus e acreditavam que o critério de *raça* era responsável por este atraso. Os museus, centros de pesquisa e outras instituições brasileiras, baseados nas concepções positivistas, tentaram compreender no estudo da cultura material a base do *atraso* material e social do Brasil.

Para que a análise desse fenômeno se estendesse para além da bibliografia consultada, apresentamos um estudo de caso acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara, pertencente a um grande colecionador de música no Ceará. Pretendi verificar a validade de minhas afirmações através da crítica das fontes e análise dos discursos do colecionador.

Compreendo Christiano Câmara como caso especial a ser confrontado às idéias de Jean Baudrillard acerca dos colecionadores. Diferente dos tipos clássicos, Câmara possui um discurso feroz contra os colecionadores. Ele debocha afirmando que este tipo é, no mínimo, execrável. Argumenta que a atividade é puramente pessoal e vaidosa, que o colecionador não tem função social nenhuma. Personagem controverso e intenso, Câmara coloca a sua coleção como forma de aprofundar seus conhecimentos nos assuntos de interesse: “Então, no Brasil, pra você ser pesquisador, historiador... você precisa ser, antes de mais nada, colecionador!” (RUA DA ESCADINHA, 2003). Para ele a coleção é uma resposta à ausência do poder público, que é quem teria a obrigação de disponibilizar para a população a história e a fruição da música popular e erudita, seus cantores e cantoras, compositores, história do desenvolvimento dos suportes de registro da música etc.

Porém Christiano Câmara atende aos outros quesitos pertinentes ao modelo de colecionador de Baudrillard. Possui verdadeira paixão quando se trata de seus objetos. Passou até por situações desagradáveis para conseguir algumas raridades chegando até a pular num buraco para resgatar discos que foram abandonados, como ele mesmo relatou. O colecionador faz-se destas artimanhas. Alguns chegam a empregar suas fortunas para adquirir peças e dedicam ainda suas vidas nessa busca incessante de completar seus conjuntos.

## 1. SISTEMA COLECIONADOR/MUSEU/COLEÇÃO

Para concluir, gostaria de colocar de forma clara uma pergunta contida no título deste trabalho: o que há no intervalo do visível e do invisível na relação entre coleção, museu e colecionador? Sabemos que se trata de categorias distintas, mas todos desempenham um papel na conexão entre o visível e o invisível. Partimos do pressuposto que estão próximos, mas o que os aproxima?

Acredito que para responder a esta questão deve ser dada novamente ênfase na categoria Coleção. A meu ver, ela tem um papel central no vínculo entre colecionadores e museus. É na Coleção que se fundam os sentidos de representação, é onde são inseridas as camadas de significado. Se o Colecionador é o responsável por retirar os semióforos do circuito das atividades ordinárias e dotar as *coisas* de significado, o Museu é o agente mobilizador do público e dos sentidos de comemoração (celebração, mas sobretudo a lembrança), lugar de memória dos indivíduos e das sociedades, espaço onde se dá o encontro do visível e do invisível.

Percebe-se que estamos nos aproximando da noção de *sistema*. Coleção/Museu/Colecionador constitui um conjunto de elementos interconectados, de modo a formar um todo organizado e que possui um objetivo a ser atingido. Entendo que o objetivo do *Sistema* Colecionador/Museu/Coleção é mediar as relações entre o visível e o invisível. Essa relação está implícita na noção de Coleção de Pomian, no papel do colecionador atribuído por Baudrillard e, para mim, marca os dois eixos fundamentais para se pensar o Museu.

Analisando com cuidado percebe-se que Colecionador/Museu/Coleção formam um sistema bastante estranho. Vejamos algumas particularidades dos



elementos para assim tentarmos nos aproximar de uma definição conceitual para este sistema.

## 1.1. Coleção

Como já foi explicitado extensamente seu conceito, aqui gostaria de chamar a atenção apenas a algumas particularidades para compreender o elemento Coleção dentro do sistema proposto.

### 1.1.1. A noção de coleção é fundada na idéia da posse

Para Jean Baudrillard a posse jamais é a de um utensílio, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos constituem-se em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo (BAUDRILLARD, 2002, p. 94). Neste nível todos os objetos abstraídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Baudrillard explica que

Só uma organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionem uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que possa ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse. Esta organização é a coleção. (BAUDRILLARD, 2002, p. 95)

O cotidiano conserva um estatuto ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo. Assim, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. “A coleção, ao contrário”, coloca Baudrillard, “pode nos servir de modelo pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”. (BAUDRILLARD, p. 95)

Desta forma as coisas têm duas funções: serem utilizadas ou serem possuídas. A utilização é uma mediação prática que não se transforma em posse. Somente o objeto *puro*, privado de função ou abstraído de seu uso torna-se objeto de coleção. Deixa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar *objeto*.

Quintessência qualitativa, manipulação quantitativa. Se a posse é feita na confusão dos sentidos, (mão, olho), de intimidade com um objeto privilegiado, é igualmente toda feita de procura, de ordem, de jogo e de agrupamento. Para se falar claro, existe aí um perfume de arem em que

todo o encanto é o da série na intimidade (todavia com um termo privilegiado) e o da intimidade na série (BAUDRILLARD, 2002, p. 96).

Concluo que o sentimento de posse é a própria abstração vivida na organização da coleção, é na posse que a paixão triunfa, o que a constitui como elemento fundamental na idéia de coleção.

### 1.1.2. A coleção é orientada pelo termo ausente

Para Baudrillard, a coleção impõe uma aritmética estranha onde cada termo da coleção assume o mesmo valor de todos os outros termos somados. Ele cita um caso contado por La Bruyère que ilustra essa afirmação.

Tenho, diz este, uma grande mágoa que me obrigará a renunciar às gravuras pelo resto de meus dias: possuo todo Callot, exceto um, que, na verdade, não é uma de suas melhores obras. Ao contrário, é uma das menores, mas que me completaria Callot. Trabalho há vinte anos para recuperar esta gravura e começo a perder as esperanças de vir a possuí-la: é muito duro! (BAUDRILLARD, 2002, p. 99-100).

Nota-se aqui que na coleção o termo ausente equivale-se a toda a série menos um. Sem o termo ausente a série nada seria, ele a resume simbolicamente: “adquire então uma qualidade estranha, quintessência de todo o escalonamento quantitativo. Trata-se de um objeto único, determinado por sua posição final e dando assim a ilusão de uma finalidade particular” (BAUDRILLARD, 2002, p. 100).

O termo final é o emblema da série. O objeto aqui assume a qualidade de ser único, determinado por sua posição final. Aqui se resume a cadeia de significações em um só de seus termos. É aí que se poderia falar de simbolismo do objeto, no sentido etimológico (*symbolein*). O objeto é símbolo, não de qualquer instância ou valor exterior, mas de tudo, da série completa de objetos.

A partir do exemplo de La Bruyère, Baudrillard afirma que o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência. É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada, diz ele. O autor indaga se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo aliás, já que através dela o indivíduo adquire objetivamente o controle de si: “enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo, a ausência deste termo lhe permite apenas desempenhar sua própria morte figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 100).

Ao mesmo tempo em que esta ausência é vivida como sofrimento, ela também significa a ruptura que permite escapar ao arremate da coleção, o que significaria a morte definitiva da realidade.

## 1.2. Museu

Como já trabalhado, o museu transformou-se, no percurso da Era Moderna para a Contemporânea, em lugar da preservação, pesquisa e comunicação da coleção. Dotado em sua essência de caráter público, o museu assumiu junto à sociedade um papel muito próximo da relação entre o colecionador e a coleção. Nesta associação, arrisco comparar o sentimento de posse do colecionador à demanda social por representação e comunicação dos acervos dos museus, como se as sociedades sentissem-se cada vez mais proprietárias de suas coleções públicas; o que torna o público uma das dimensões particulares do privado.

1.2.1. As coleções são construídas pelos colecionadores, os museus pelas sociedades.

Baudrillard coloca que o objeto é dotado de qualidade específica e de singularidade absoluta. Aquela depende do domínio cultural e social, esta lhe vem do fato de ser possuído por mim, “o que constitui toda a densidade da relação com os objetos, sua facilidade derrisória, sua ilusória, mas intensa gratificação” (BAUDRILLARD, 2002, p. 98). Esse circuito formado pelo domínio cultural e social e pela posse individual pode reger também a relação humana, pois

o objeto jamais se opõe à multiplicação do mesmo processo de projeção narcisista em um número indefinido de objetos, ele ao contrário a impõe, consentindo por este meio em um envolvimento total, em uma totalização de imagens de si, que vem a ser exatamente o milagre da coleção. Pois colecionamos sempre a nós mesmos (BAUDRILLARD, 2002, p. 98-99).

Baudrillard afirma que assim, a coleção emerge para a cultura, visando objetos diferenciados que têm valor de troca, que são também “objetos” de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, ou seja, incluem neste jogo uma *exterioridade social de relações humanas*. Se levarmos em conta que a coleção é a multiplicação infinita da imagem do colecionador, como colocou Baudrillard, eu arriscaria afirmar que o museu representa a imagem de seu público ou de suas

coleções. Se colecionadores colecionam sempre a si mesmos, as sociedades colecionam suas próprias representações através dos museus.

### 1.2.2. O museu é orientado pela busca da totalidade

Como já demonstrado a pouco, é pela *falta* que a coleção se separa da pura acumulação. A falta é uma exigência que se instaura como procura. Na coleção, assim como no museu, o termo faltante é sempre virtual, ele é necessário para dar sentido ao todo. No meu entender, o termo faltante do museu é sua busca pela *totalidade*.

Esta totalidade exprime-se, por exemplo, pela evolução contínua de técnicas cada vez mais avançadas de *preservação dos objetos*, buscando garantir-lhes ampliação de sua meia-vida. Na prática da conservação contemporânea, já admite-se que não há regra geral para as condições climáticas de cada coleção, as condições climáticas locais é que devem ser levadas em conta no momento de planejar políticas de preservação dos acervos. A busca do museu é pela *imortalidade* do objeto.

Outro exemplo da busca pela totalidade é o esforço incessante em *estudar os objetos*, suas propriedades intrínsecas e suas relações com a sociedade. O termo ausente da *pesquisa* é sempre o porvir, a teoria que ainda não foi formulada, a descoberta que ainda não foi percebida. A busca do museu é pela contínua pesquisa acerca de seu acervo.

Ainda um terceiro exemplo, o *esforço comunicativo*. O museu tenta alcançar ao máximo seu público-alvo ampliando suas atividades de divulgação e elaborando novos atrativos. Projeta-se exposições que despertam cada vez mais interesse, oferece-se descontos nos ingressos de estudantes ou de públicos especiais, permite-se o acesso gratuito periodicamente pelo menos por um dia; enfim, aqui a busca do museu é por fazer o público conhecer seus semióforos, completando assim o sentido de ser das coleções, objetos para se expor ao olhar, disponíveis para serem acessados.

### 1.3. Colecionador

O colecionador goza (ou sofre?) de uma pulsão apaixonada, é definido não pela natureza dos objetos que coleciona, mas pelo seu fanatismo. O fanatismo é idêntico “tanto no rico amador de miniaturas persas como no colecionador de caixas de fósforos” (BAUDRILLARD, 2002, p. 96). Ele ama os objetos em função de sua ordem em uma série, participa dessa busca como de um jogo estranho onde está exposto a perdas e ganhos, onde o objetivo final é a eterna reciclagem entre vida e morte nos objetos.

#### 1.3.1. A coleção é o espelho do colecionador

Baudrillard coloca que a relação humana, campo do único e do conflituoso, é fonte de contínua angústia porque permite a fusão da singularidade absoluta e da série indefinida. Já o campo dos objetos, é tranquilizador. “O objeto”, diz Maurice Rheims, “é para o homem como uma espécie de cachorro insensível que recebe as carícias e as restitui à sua maneira, ou antes as devolve como espelho fiel, não às imagens reais, mas às desejadas” (BAUDRILLARD, 2002, p. 97).

Para Baudrillard, a metáfora que Maurice Rheims faz comparando o objeto ao cachorro é adequada, pois os animais caseiros constituem uma espécie intermediária entre os seres e os objetos. A presença dos animais é “o indício do fracasso da relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na maior quietude” (BAUDRILLARD, 2002, p. 97).

Os animais domésticos não são sexuados (muitas vezes castrados para uso doméstico) e são tão privados de sexo quanto os objetos. Baudrillard afirma que só assim eles podem ser efetivamente tranquilizadores, ao preço de uma castração real ou simbólica. Assim podem desempenhar junto ao proprietário o papel de regulador da angústia de castração. “O objeto é o animal doméstico perfeito. É o único ‘ser’ cujas qualidades exaltam minha pessoa ao invés de a restringir” (BAUDRILLARD, 2002, p. 97). O objeto seria para Baudrillard um espelho perfeito: não emite imagens reais, mas somente as desejadas, é aquilo que melhor se deixa “personalizar”.

E posso vê-lo sem que me veja. Eis por que os objetos são investidos de tudo aquilo que não pôde sê-lo na relação humana. Eis por que o homem a eles regressa de tão bom grado para neles se “recolher”. Mas não nos deixemos enganar por esse recolhimento e por toda uma literatura enternecida com objetos inanimados. Este recolhimento é regressão, esta paixão, fuga apaixonada. Sem dúvida os objetos desempenham um papel regulador na vida cotidiana, neles são abolidas muitas neuroses, anuladas muitas tensões e aflições, é isto que lhes dá “alma”, é isto que os torna “nossos”, mas é também isto que faz deles o cenário de uma mitologia tenaz, cenário ideal de um equilíbrio neurótico (BAUDRILLARD, 2002, p. 97).

Discordo de Baudrillard no tocante à imagem refletida pela coleção, esse “espelho perfeito”. O caso do colecionador estudado aqui no Capítulo Terceiro demonstra que a coleção reflete sim toda a sua ânsia de colecionar a música brasileira e denunciar as verdades omitidas pelos críticos e historiadores. A Casa, com todas as suas paredes ocupadas por fotos de artistas, estantes abarrotadas de livros e discos acondicionados de forma inadequada, esse cenário caótico reflete a própria cosmogonia do colecionador que é uma pessoa agitada, apaixonada, contraditória, inquieta. Porém, a coleção denuncia nuances que fogem à percepção e ao controle do colecionador. A coleção o *trai* quando demonstra de forma clara que a tese sustentada por Câmara sobre a “era de ouro” da música popular esconde desigualdades sociais, econômicas e políticas entre a chamadas classes média e pobre brasileiras dos anos 1930 a 1950. Segundo Câmara, nos anos 1930 houve uma “proletarização” da classe média, que consumia e produzia em consonância com a classe pobre, como se até a década de 1950, a música fosse produzida e consumida sem uma concepção ideológica que segregasse produtores e consumidores. A *espinha dorsal* de sua coleção é justamente a maior contradição que ela traz em termos conceituais.

Enfim, o espelho que Baudrillard metaforiza, reflete não uma imagem real, mas imaginada, uma mistura do que se deseja refletir com aquilo que se reflete sem perceber. Em Christiano Câmara como em qualquer outra coleção privada os objetos denunciam um discurso silencioso que escapa ao controle do colecionador.

### 1.3.2. O colecionador é uma peça da coleção

Baudrillard afirma que a coleção é constituída de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador, que se constitui como tal somente ao ser sucessivamente substituído por cada termo da coleção.

Nós encontramos uma estrutura homóloga, no plano sociológico, no sistema do modelo e da série. Aqui como lá constatamos que série ou coleção são constitutivos da posse do objeto, vale dizer, da integração recíproca do objeto e da pessoa (BAUDRILLARD, 2002, p. 99).

A integração entre a reunião de objetos e a pessoa me faz crer que a coleção é, a um só tempo, criadora e criatura: comporta-se enquanto produto da ação humana, mas ao mesmo tempo modifica o homem, faz dele parte constitutiva do todo, põe o colecionador em pé de igualdade a seus objetos.

### 1.3.3. O colecionador perpetua-se no jogo cíclico de vida e morte em seus objetos

Maurice Rheims diz que “Um fenômeno que acompanha freqüentemente a paixão do colecionador é a perda do sentido do tempo atual” (BAUDRILLARD, 2002, p. 98). E Jean Baudrillard coloca como essencial a percepção dessa dimensão para o entendimento da coleção. Mas o poder dos objetos não vem nem de sua singularidade nem de sua historicidade diversa, e sim pelo fato de a própria coleção substituir o tempo. Para Baudrillard essa é a função fundamental da coleção: solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática. A coleção é um “passatempo”, pois simplesmente o abole. É através da coleção que o homem se entrega ao jogo do nascimento e da morte, representando o perpétuo reinício de um ciclo dirigido. É a irreversibilidade do nascimento para a morte que os objetos nos auxiliam a resolver.

Para Baudrillard, seria um mito a afirmação de que é nos objetos que o homem se prolonga ou sobrevive. A tentativa não é a da imortalidade, de perpetuidade, de sobrevivência em um *objeto-reflexo* (no qual o homem essencialmente nunca acreditou), mas sim de “um jogo mais complexo de ‘reciclagem’ do nascimento e da morte em um *sistema de objetos*” (BAUDRILLARD, 2002, p. 104). A garantia que o homem encontra nos objetos é a de viver o processo de sua existência numa forma cíclica e controlada e de ultrapassar simbolicamente a existência real. Revivendo a própria morte continuamente praticamos um trabalho de luto sobre nós mesmos, o que nos permite viver de forma regressiva, porém viver.

Baudrillard afirma que o homem que coleciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, “a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, *ao integrar a própria morte na série e no ciclo*” (BAUDRILLARD, 2002, p. 105).

## 2. A METÁFORA DO FRACTAL

Tudo isso me leva a crer que a Coleção, o Museu e o Colecionador estão inseridos num mesmo sistema de representação similar a um fractal. Faço essa aproximação com a teoria matemática dos fractais porque se trata de um sistema onde um objeto (por exemplo, o Sistema Coleção/Museu/Colecionador) pode ser dividido em partes, cada uma das quais semelhante ao objeto original. São geralmente auto-similares e obedecem a um mesmo padrão que se repete em diferentes escalas. Vejamos como se comporta cada elemento e como seus sentidos se atravessam e se repetem em diferentes escalas.

A Coleção é sempre virtual, pois é composta pela soma das partes (os semióforos), porém só existe enquanto nunca se completa. Qualquer parte pode se equivaler ao valor do todo, para isto basta que falte um único objeto para completá-la e este será a razão de ser da coleção, representará o valor do todo. Quando a coleção se completa, perde uma peça importante que é a paixão do colecionador.

O Museu é identificado por seu público nem sempre por seus nomes ou prédios, mas em boa parte por algumas obras ou por suas coleções. Aqui o acervo do museu (o conjunto das coleções) é a parte que significa o todo, pois sem o acervo aquele museu perde a razão de ser para o público. Alguns exemplos dessa identificação entre acervo e museus são o “museu da Monalisa” (Musée do Louvre), “museu das múmias” (Museu Nacional / UFRJ), “museu do Bode loiô” (Museu do Ceará), “museu dos pedaços do avião do presidente Castello Branco” (Museu da Imagem e do Som do Ceará), “museu dos vaqueiros” (Memorial da Cultura Cearense do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura). É claro que não almejo realizar uma análise simplista e reduzir o museu às suas peças mais conhecidas, mas não podemos esquecer que os museus não são feitos apenas pelos especialistas, eles se compõem de uma parte fundamental que é seu público, o valor que o público agrega aos seus museus tem a ver com o que ele conhece e consagra; assim, a forma como o público vê o museu representa o pouco do que ele é.



O Colecionador torna-se ele mesmo objeto da própria coleção, sua paixão passa a integrar o montante dos itens sem os quais o sentido da coleção estaria incompleto. É a multiplicação narcisista dos objetos, que refletem infinitamente a imagem do colecionador, que faz o “milagre da coleção”, como afirmou Baudrillard. Enfim, o colecionar, no fundo, é sempre um colecionar a si mesmo. Dimensionando isso de forma mais abrangente sou levado a crer que este fenômeno também ocorre em relação ao museu e a sociedade; aquele se compõe de uma totalização das imagens narcísicas desta, essa totalização, a meu ver, é resultado dos conflitos entre grupos que disputam a hegemonia pelo direito de representação do qual o museu tem sido palco desde o século XIX.

Recuperemos as premissas apresentadas acima: 1. A noção de coleção é fundada na idéia da posse, que também pode ser aplicada à relação de posse e representação entre a sociedade e o museu; 2. A coleção é orientada pelo termo ausente, que no museu se traduz pela busca da totalidade; 3. As coleções são construídas pelos colecionadores, os museus pelas sociedades, que é similar à idéia de posse apresentada acima; 4. Se colecionadores colecionam sempre a si mesmos, as sociedades colecionam suas próprias representações através dos museus; 5. A coleção é o espelho do colecionador, o museu é o espelho da sociedade; 6. O colecionador é uma peça da coleção, a coleção é uma peça do museu.

Em suma, ao mesmo tempo em que a coleção só passa a existir quando se estabelecesse a posse dela pelo colecionador, este também é possuído por ela passando a ser uma peça integrante da coleção. O museu possui a coleção e é possuído pela sociedade que o mantém. Da mesma forma como a coleção representa o colecionador, o museu representa a sociedade. A coleção é sempre virtual e chega a seu termo quando se completa matando a paixão do colecionador, o que significa dizer que a coleção perde uma de suas peças e volta assim a ser incompleta. O museu também se faz na incompletude, pois busca sempre uma totalidade que é superação, nunca um fim em si mesmo; melhora continuamente suas ações de preservação, pesquisa e comunicação que por si só são dinâmicas e nunca totais. O colecionador perpetua-se no jogo cíclico de vida e morte em seus objetos, o museu vive esse jogo através de suas premissas em preservar (fugir à morte do objeto), pesquisar (trazer a historicidade do objeto à tona, recuperá-lo do

desconhecimento/morte) e comunicar (celebrar com a sociedade seu prestígio enquanto semióforo, sua consagração).

Assim como num fractal, Coleção, Museu e Colecionador representam em diferentes escalas relações muito similares onde a definição de um pode ser transposta para explicar o outro.

Acredito que compreendendo a Coleção como fractal, ou seja, investigando essa relação de similitude entre as categorias em diferentes escalas, pode-se chegar a conclusões válidas nas outras categorias através do estudo de um dos termos; desta forma, creio que possamos compreender melhor o fenômeno Museu através da investigação da Coleção.

## **REFERÊNCIAS**

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1998. p. 9-34.

AZEVEDO, José Eduardo e PICCINO, Evaldo. Restauração e digitalização dos registros sonoros do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. **Anais do XI Congresso**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais, 2002.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de; BARBALHO, Gracio; SANTOS, Alcino. **Discografia Brasileira**. Rio de Janeiro: Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira / FUNARTE, 1982.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo Baraçal. **O Objeto da Museologia**: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský. Rio de Janeiro: PPG-PMUS/UNIRIO/MAST. Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tereza Cristina Moletta Scheiner. 2008. (Dissertação de Mestrado). 124f.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 4<sup>a</sup>. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAZIN, Germain. The Museum Age: Foreword. In: CARBONELL, Bettina Messias (org.). **Museum studies**: an anthology of contexts. Blackwell Publishing Limited. 2004. p. 18-22.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: MOISÉS, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOM, Philip. **Ter e manter**. Uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. **Projeto História**; Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n. 17, nov. 1998.

BRULON SOARES, Bruno C. **Quando o museu abre portas e janelas**: o reencontro com o humano no museu contemporâneo. Rio de Janeiro: PPG-PMUS/UNIRIO/MAST. Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tereza Cristina Moletta Scheiner. 2008. (Dissertação de Mestrado). 163f.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Teoria Museológica: a problematização de algumas questões relevantes à formação profissional. **Cadernos de Sociomuseologia**. N. 10. 1997. p. 13-21.

BURKE, Peter. **Variiedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?**. Tradução: Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CÂMARA, Christiano. **Algumas frases de Christiano Câmara**. Fortaleza: [s.n.], s/d.

\_\_\_\_\_. Síntese da história fonográfica. **Revista Mensal AABB**. Ano I – No II – Maio / 1969.

\_\_\_\_\_. Coluna Música Internacional. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 28 jun. 1975.

\_\_\_\_\_. Coluna Música Popular. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 12 jul. 1975.

\_\_\_\_\_. A presença do Ceará na Música Popular Brasileira. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 08 nov. 1975.

\_\_\_\_\_. Coluna Páginas Célebres. **Jornal Correio do Ceará**, Fortaleza, 20 nov. 1975.

\_\_\_\_\_. Coluna Páginas Célebres. **Jornal Correio do Ceará**, Fortaleza, 29 nov. 1975.

\_\_\_\_\_. Coluna Música Popular. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 20 mar. 1976.

\_\_\_\_\_. Coluna Música Popular. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 24 abr. 1976.

\_\_\_\_\_. Retrato de um herói. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 11 ago. 1976.

\_\_\_\_\_. Coluna Páginas Célebres. **Jornal Unitário**, Fortaleza, 12 set. 1976.

\_\_\_\_\_. O pássaro urbano da canção brasileira. **Jornal Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 28 set. 1984.

\_\_\_\_\_.: **depoimento** [27 jun. 2007]. Entrevistador: Michel Platini Fernandes da Silva. Fortaleza, 2007. 1 Cd (13 min.).

\_\_\_\_\_.: **depoimento** [28 jun. 2007]. Entrevistador: Michel Platini Fernandes da Silva. Fortaleza, 2007. 1 Cd (34 min.).

\_\_\_\_\_.: **depoimento** [05 jul. 2007]. Entrevistador: Michel Platini Fernandes da Silva. Fortaleza, 2007. 1 Cd (41 min.).

\_\_\_\_\_.: **depoimento** [20 jul. 2007]. Entrevistador: Michel Platini Fernandes da Silva. Fortaleza, 2007. 1 Cd (32 min.).

\_\_\_\_\_.: **depoimento** [25 jul. 2007]. Entrevistador: Michel Platini Fernandes da Silva. Fortaleza, 2007. 1 Cd (29 min.).

CAMPOS, Manuel Eduardo. **50 anos de Ceará Rádio Clube (1934-1984)**. Fortaleza: [s.n.], 1984.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da museologia. **Anais do Museu Paulista**, junho-dezembro, ano 12 / vol. 12. São Paulo: USP, 2004. p. 236-251.

COELHO, Francisco Carlos e PICCINO, Evaldo. Arquivo Sonoro e acesso a música popular no Brasil. Um estudo de caso do Projeto de Preservação e Digitalização do Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004.

COSTA, Paulo de Freitas. **A Coleção Ema Gordon Klabin**: uma contribuição ao estudo do colecionismo privado de arte em São Paulo. São Paulo: USP, 2005.

DE CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução: ALVES, Ephraim Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. Ler: uma operação de caça, In: **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução: ALVES, Ephraim Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELOCHE, Bernard. **Museologica**: Contradictions et logique du musée. Paris, Éditions W. / M.N.E.S., 1989.

**ENTREVISTA**. Sinuosa viagem ao tempo com o “ajuntador” de coisas. Fortaleza: UFC, 2006.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso: 25.03.2010.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

GREGOROVÁ, Anna. In: SOFKA, Vinos (org.). **Museological Working Papers**. ICOM/ICOFOM. Estocolmo, Suécia, No. 1/1980. p. 19-21.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 7-12, 1990.

\_\_\_\_\_. Museologia e Identidade. **Cadernos Museológicos**, N. 1 & 2. Brasília: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990. p. 39-48.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. **Museu Histórico do Ceará: a memória dos objetos na construção da História (1932-1942)**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2005.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. A História de Fortaleza através da Imprensa e dos Depoimentos dos Idosos. In: Trajetos. **Revista de História UFC**. Fortaleza, vol. 1, No. 1, 2001.

\_\_\_\_\_. A polifonia urbana expressa na oralidade. In: **Trajetos**. Revista da Pós-Graduação em História Social e do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. V. 2, N. 3 (dez. 2002). Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 5ª Ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

MACHADO, Ana Maria Alves. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna / FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.)**. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

MARTINS, Tatiana Gonçalves. **O Museu como vereda fértil: a Museologia no museu de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: PPG-PMUS UNIRIO / MAST, 2008. (Dissertação de Mestrado).

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Revista Episteme**. N. 20, jan/jun. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 13-23.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**. N. 21. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1998. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso: 10.08.2009.

NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos 60. In: **História: Questões & Debates**. N. 31. Curitiba: Editora UFPR, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história – a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**; Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POMMIER, Édouard. Préface. **Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre**. Paris: Musée du Louvre / Klincksieck, 1995.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. VIDAL, Diana Gonçalves (Organizadoras). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Scientia/UFMG, 2005. p. 151-164.

**PROGRAMA DO JÔ**. Entrevista com Christiano Câmara. São Paulo: Rede Globo de Televisão. 27/04/2004. Vídeo, 1 fita VHS (23 min.): son. color.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. Museu, ensino de História e sociedade de consumo. In: **Trajetos**. Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social e do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. v. 1, n. 1. Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2001.

**RUA DA ESCADINHA 162**. Direção: Márcio Câmara. Produção: Franklin Junior. Roteiro: Márcio Câmara. 2003. 1 DVD (18 min.), son., color.

SÁ, Ivan Coelho de; SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional**. Rio de Janeiro: UNIRIO / Escola de Museologia, 2007.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

SANTOS, Maria Célia Teixeira de Moura. O papel dos museus na construção da identidade nacional. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro. No. 28. 1996.

SCHEINER, Tereza Cristina M. Apolo e Dioniso no Templo das Musas. In: **Museu: gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental**. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE**. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 133-143, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna / FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.)**. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **A cidade e o patrimônio histórico**. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003.

\_\_\_\_\_. **Rumores: a paisagem sonora de Fortaleza (1930-1950)**. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

SOFKA, Vinos. Introductory summary by the editor. In: SOFKA, Vinos (org.). **Museological Working Papers**. ICOM/ICOFOM. Estocolmo, Suécia, No. 1/1980. p. 15.

STRÁNSKÝ, Zbynek Zbyslav. In: SOFKA, Vinos (org.). **Museological Working Papers**. ICOM/ICOFOM. Estocolmo, Suécia, No. 1/1980. p. 42-44.

\_\_\_\_\_. Museologia: ciência ou apenas trabalho prático? Tradução: Tereza Scheiner. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS/UNIRIO/MAST**. Ano I. Vol. I. Rio de Janeiro: PPG-PMUS/UNIRIO/MAST, 2008. p. 101-105.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. In: Crespán, José Luis; Rojas, Roberto; Trallero, Manuel (org.). **Os Museus no Mundo**. Tradução: Luís Amaral. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 225-242.



## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A - ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM CHRISTIANO CÂMARA

### Antes da entrevista

- Explicar a finalidade da entrevista
- Comprometer-se em mandar uma cópia impressa do material antes de ser publicado para ser revisado e aprovado por ele.
- Explicar o objetivo da entrevista. Na presente pesquisa a intenção é levantar um histórico da formação do acervo e do processo de seleção das peças em relação à trajetória pessoal dele.
- Deixar o entrevistado à vontade para falar o quiser, parar quando quiser, caso esteja cansado. A entrevista pode ser feita em outros dias quando o entrevistado estiver disposto / disponível.
- Deixar o entrevistado à vontade para não responder as questões das quais não queira falar. A pesquisa é baseada na cooperação do entrevistado.
- Algumas perguntas podem parecer repetitivas ou sem sentido, mas o questionário foi todo pensado baseado nos objetivos da pesquisa. É importante que as perguntas sejam respondidas, mesmo quando parecem já explicadas ou desnecessárias.
- Caso tenha dúvida sobre o objetivo de alguma pergunta ou não compreenda seu significado, se colocar à disposição para responder.

### Tema: Coleção

- Por favor, diga seu nome, sua data e local de nascimento.
- Lembra de quando teve seu primeiro disco? Foi ganhado ou comprado?
- Quando começou a juntar discos os escolhia pelo prazer em escutar ou alguns para dar um sentido ao conjunto? Já adquiriu algum disco só para fechar um conjunto?
- Quando percebeu que estava montando uma coleção? Quando percebeu que era algo mais do que juntar, procurar, ganhar discos que gostava de ouvir?
- Do que era composta sua primeira coleção de discos, que ritmos e cantores (as)?
- Hoje você compraria / receberia esses ritmos e cantores pra sua coleção?
- Só pra parafrasear Heráclito, você acha que ainda é o mesmo homem no mesmo rio ou acha que hoje é bem diferente?
- Poderia destacar alguns momentos que mudaram seu critério de seleção e seu acervo?
- No início, quando se deu conta que tinha uma coleção, você pensava um objetivo para essa coleção? Na época, colecionar pra quê?

- E hoje, sua coleção continua tendo um objetivo? Porque continuar colecionando?
- Qual era o seu critério de escolha pra comprar ou ficar (no caso de doação) com um disco?
- Esse critério permanece?
- Você se sente guardando um “pedaço” da história da Música e do Cinema fazendo esta coleção?
- E o “outro pedaço”, o pedaço que você não escolheu, não merece ser guardado? A História não deveria dar a conhecer o outro lado que “não é muito bom”?
- Como você mesmo costuma dizer, num mundo globalizado, com uma cultura massificada com os meios de comunicação ditando o que as pessoas devem vestir, como devem falar, o que devem cantar, a forma que devem se divertir.. porque colecionar essas “coisas” que a maioria de nós não dá o devido valor, não reconhece a importância? Você se sente “remando contra a maré”? Alguém já o chamou de “atrasado”? Você concorda com isso?
- E porque guardar “esse pedaço” da música e do cinema? Porque você tem Carlos Galhardo, Francisco Alves, Dorothy L’amour, Marlene Dietrich? Porque não Roberto Carlos, Tom Jobim, Sophia Loren, Brigitte Bardot? Seu critério de seleção passa por um caráter estético, seu gosto pessoal? Você utiliza um critério de beleza ou de valor histórico nas peças da sua coleção?
- Os discos foram a sua primeira coleção? Qual e quando foi sua primeira coleção? Coleciona desde criança?
- Quando começou a coleção de objetos?
- Quando começou a coleção de livros?
- Quando começou a coleção de fotos?
- Quando começou a coleção de cinema?
- Pode nos falar de algumas “pérolas” do seu acervo de discos? O quê aqui, segundo sua escolha, tem maior valor histórico?
- Certo, isso tem um importante valor histórico, mas podia nos mostrar seus “chamegos”, seus favoritos?
- Desde o início de seu acervo, algum fato da história mundial o impulsionou a colecionar algo? Você já teve algum vislumbre do futuro e imaginou que seria fundamental guardar algo para as sociedades do futuro conhecerem?
- O que você não tem aqui, que acha que seria importante? Falta algo na coleção para adquirir? Algo que lhe incomode?
- Em que ano você abriu sua casa ao público?
- Aconteceu de maneira espontânea, a partir da visita de amigos que chamavam outros amigos? Ou teve um dia que você resolveu fazer de sua casa um museu e queria compartilhar isso com a cidade?

- Você tem idéia da média de visitantes por semana? Qual o perfil do visitante da sua casa? Amigos, estudantes primários e secundários, universitários, professores, curiosos?
- Sua coleção é formada basicamente por aquisições e doações? Pode nos relatar alguma grande doação de um particular?
- Uma vez em visita à PRE-9 o responsável pelo acervo me informou que não havia mais discos de 78 rotações no acervo, que a rádio havia jogado tudo fora, agora só há arquivo de vinil lá. O senhor sabe o que foi feito desse acervo da PRE-9?
- Em 2003 seu sobrinho Márcio Câmara fez um documentário sobre seu acervo. De lá pra cá você acha que o documentário influenciou na frequência de visitantes, houve aumento no número de visitantes?
- A publicidade do documentário ajudou a trazer alguma ajuda pro acervo? Ajuda material, interesse de algumas pessoas ou instituições em ajudar a preservar?
- Em 2003 foi criada a Associação de Amigos da Casa de Cultura Christiano Câmara. De quem foi a iniciativa?
- Qual o objetivo da Associação? Já foi realizada alguma ação em prol do acervo?
- E o futuro do acervo? Gostaria de saber o que você acha que vai acontecer, o que você gostaria e o que não gostaria que acontecesse.

### **Tema: Família**

- Poderíamos dizer que você vem de uma família de intelectuais? Seu pai, jornalista, crítico literário e um dos fundadores da Associação Cearense de Imprensa, Gilberto Pessoa de Torres Câmara; seu irmão Ronald Câmara, bicampeão nacional de xadrez; e seu tio ex-arcebispo de Olinda Dom Helder Câmara. Queria que falasse um pouco de sua família, inclusive de sua mãe, de sua infância.
- Você é de uma família de quantos irmãos? Como era sua relação com eles?
- Você se casou com Douvina em 1956. Quanto tempo vocês namoraram antes do casamento?
- Você já trabalhava, tinha “condições” pra casar?
- Vocês casaram e ficaram morando na casa de seus pais?
- Você e dona Douvina tiveram 3 filhas. Homens machistas em geral gostam de ter filho varão. O fato de terem nascido 3 meninas te causou alguma decepção?
- Gostaria que falasse um pouco sobre como foi o momento do falecimento de sua filha Lara, ainda tão jovem. Isso alterou de alguma forma sua rotina?
- O falecimento de sua filha mudou sua percepção de mundo?
- Você acha que isso se refletiu de alguma maneira na sua coleção?
- Como é seu relacionamento com suas duas filhas Zuleika e Wanda?

- Você se sente satisfeito como pai com as escolhas que as duas fizeram para suas vidas? A profissão que escolheram, as famílias que as duas formaram?
- Suas filhas se relacionam bem com seu mundo, seu acervo? Sempre foi assim?
- E seus netos, se dão bem com o acervo? Algum deles parece ter mais carinho com esse objetos?
- Você é casado há 50 anos com D. Douvina. Como você acha que ela percebe essa sua forma de ver o mundo? De juntar na casa de vocês os pedaços que você julga importante para a posteridade? Você acha que em algum momento ela teve dificuldade em lidar com sua coleção?

### **Tema: Vida social e produção**

- Quando e qual foi seu primeiro emprego?
- Trabalhou muito tempo lá? Exerceu que atividades ao longo da vida?
- Na juventude, pensava em ter que profissão?
- Quando começou a escrever nos jornais? Foi algum convite especial ou você mandou um artigo pra ver se publicavam?
- Em alguns de seus artigos sobre música popular, nos anos 1970, você fazia referências a intérpretes atuais (da época) como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Fagner, Ednardo... você escutava o que tocava no rádio, comprava ou ganhava os discos?
- Pode falar um pouco sobre sua experiência com o rádio?
- Os jornais me mostram uma vida social ativa, contatos com a burguesia, a intelectualidade, a imprensa, festas nos clubes... acha que isso o ajudou a se tornar a pessoa pública, “Christiano Câmara, o pesquisador de música e cinema”?
- Você já era falastrão naquela época, tocava nos calos dos poderosos ou isso veio depois?
- Sabe em que momento essa imagem pública surgiu? Quando você começou a virar referência na pesquisa de música e cinema, quando pesquisadores, estudantes e jornais começaram a publicizar seu acervo?
- Pode me falar de algum debate na imprensa acontecido por algum comentário seu? Alguém que “se queimou” por você ter dito alguma verdade que ele não gostou?
- Em algum momento você adquiriu algum disco, livro, objeto porque achava que aquilo te daria mais respeito, que você teria mais importância junto aos seus amigos, que te daria mais respeito ou visibilidade?
- O que é um intelectual? Você se considera um intelectual? Já ouviu isso de alguém?
- Você já se pegou “selecionando o passado”? Guardando algumas coisas que você acha importante ser lembradas e queimando outras que acha sem valor ou que não quer que sejam reveladas?

- Qual imagem você acha que ficará de Christiano Câmara no futuro?
- Quem é o verdadeiro Christiano Câmara? Se pudesse falar ou descrever a si próprio, teria como apontar não suas virtudes ou qualidades, mas suas características?

## APÊNDICE B - SUMÁRIO DAS ENTREVISTAS COM CHRISTIANO CÂMARA

### Entrevista 1

#### Parte 1

- Reclamação sobre a vizinhança
- 1952, breve fala sobre o início da coleção
- a discriminação por trás da nomenclatura dos formatos
- o caso do jogador Grafite
- o exercício de não pensar é o mal de nossa época
- “se eu penso eu choro”, Moacir Franco
- o início da coleção, Perez Prado
- os ajuntadores de disco amanuenses

#### Parte 2

- o corte na edição do depoimento no Rua da Escadinha
- qualquer pessoa deveria poder ser historiador
- os livros sobre música popular podem ser jogados no lixo, só se aproveita a cronologia
- os órgãos culturais não passam de cabide de emprego
- eu comprava discos por puro prazer
- o início da coleção foi uma forma de não deixar morrer a memória musical
- Luiz Gonzaga, o matuto
- 1962, a coleção começou quando chegavam visitas querendo escutar músicas do velho Silvio Caldas
- necessidade de ordenar, de dar sentido sociológico
- preservação da memória fotográfica

## Entrevista 2

### Parte 1

- começou colecionando os ritmos da época
- a coleção como forma de responder aos descaminhos que a música estava tomando
- ouvia e gostava de músicas da década de 1930
- porque havia descaminhos na música de um país que já produziu músicas tão belas?
- A formação do ser humano, hereditariedade e formação social
- O marginal é fruto da sociedade
- Um absurdo o governo se preocupar com AIDS, uma doença procurada
- O governo gasta milhões com o pan
- A coisa (artes) começou a tomar um rumo cada vez pior (degeneração da produção artística)
- A cartelização da economia
- “Você acha que a televisão vai mentir?”, crítica à mídia
- A pasteurização da música: a globalização
- As músicas tinham identidade e agora são padronizadas para serem vendidas em qualquer lugar do mundo
- Os artistas recebem orientação da gravadora sobre como produzir sua arte
- O rádio influenciava, não dominava
- Novela O Direito de Nascer
- A televisão impõe a forma de ver e de produzir
- A rumba Kubanakan e a novela da Globo
- “Há coisas que a mídia quer que você ouça e outra que você não ouça”
- Ninguém pensa mais
- A arte é a busca do bom, do belo, da sublimação
- “A música é a arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido”  
– Rousseau
- a música não tem idade nem categoria social
- o caso do amigo analfabeto que se emocionava com a música
- o belo tem consenso
- o gosto é o resultado da educação, quanto mais refinada mais o gosto se apruma
- música intuitiva: tanto o pé-de-chinelo quanto o erudito quando intuitivos são perceptíveis
- Beethoven, Für Elise
- Sempre naveguei na praia do erudito e do popular
- Popular que o povo canta e assimila
- O porteiro e o acadêmico de medicina
- O objetivo foi refinado com a pesquisa
- Os órgãos de cultura são os empregados domésticos da mídia
- Quando do surgimento dos centros culturais imaginou que se iam discutir os descaminhos tomados pelas artes
- Festival de jazz, blues aqui; mas vc não vê samba em New York
- Os centros culturais brasileiros não cuidam dos valores nacionais



- Uma boa mensagem em uma boa embalagem: estética e relevância social como norteadores do critério de seleção
- “Era um garoto” e o descompasso entre estética e conteúdo
- A CCCC vai ficar esquecida
- Os professores das universidades são guiados pela mídia
- Centenário de Ary Barroso, a mídia escolheu celebrá-lo e esquecer outro importante compositor como Benedito Lacerda (Professora, Jardineira, Normalista)
- O sul maravilha não mandou, os meus padrões não mandaram, eu não vou fazer
- Aqui o que se gosta é chover no molhado
- Quando as televisões vem aqui, tiro da parede o retrato de Noel Rosa, Dorival Caimmy
- As televisões só vêm em busca do que está midiaticamente estabelecido
- A minha função é resgatar a memória dos esquecidos

## Parte 2

- O automatismo na audição
- Se o cômico não falar baixaria ou não levar a miséria no deboche não tem graça
- Quem chama a polícia pra bater no pobre é o próprio pobre
- O rico não se auto-denuncia
- Os programas mais assistidos são os de tragédia policial
- A psicologia diz que no íntimo, há um alívio em ver a tragédia alheia
- A visita de um dentista: diz aí Christiano a quantos anos vc junta esses bregueços?
- O pior é sentir-se à margem do processo cultural
- Os órgãos de cultura têm uma visão centralista
- A moda agora é projeto, 90% é maracutaia
- Solicitou um espaço a um diretor para exhibir o acervo de graça.. “faça um projeto!”
- O Brasil é um país jovem com uma burocracia velha

### Entrevista 3

#### Parte 1

- As artes são reflexo da infra-estrutura
- Não se dá espaço a quem faz críticas sociais
- A mídia e o governo só se interessam por quem é factual, amanuense
- Programa O Céu é o Limite, SBT
- Nenhum candidato responde sobre um artista ou personalidade brasileira
- De 1999 a 2000 contribuiu para o programa As Ruas da Cidade, um levantamento histórico sobre os nomes das ruas
- Getúlio Vargas foi um ditador para a classe média e um pai para os pobres
- Ninguém sabia quem era Getúlio Vargas mas sabia quem era Kennedy
- Dunga, a seleção brasileira de futebol e a Branca de Neve
- Gente famosa que freqüentava a casa: compositor Gilberto Sousa, José Jatahi (autor dos hinos do Fortaleza e do Ceará)
- Hino do Fortaleza, marcha fúnebre
- O hino do Fortaleza perdeu-se na gravação original em acetato, a esposa de Mena Barreto jogou fora
- Jatahi gravou o hino do Ceará
- Luis Assunção, o maranhense mais cearense que eu conheci
- Pianista das “casas das mulheres de vida alegre”
- Compositor de marchinhas de carnaval
- Criou a Escola de Samba Luis Assunção
- Carnaval de 1954: avanço do mar na Praia de Iracema em consequência da construção do porto do Mucuripe
- “Adeus Praia de Iracema”
- Fez uma marcha de São João para Christiano e Dolvina

#### Parte 2

- Os discos que baseavam as críticas ele tinha em seu acervo
- Vinícius de Moraes, “a tristeza é a pior coisa que existe / é melhor ser alegre que ser triste”
- Vou subir pra cima, descer pra baixo

#### Parte 3

- Será que essa música seria tão bem aceita pela crítica se fosse feita por Waldick Soriano?
- “quando a lua lá no céu surgir”
- fala sobre críticas às suas críticas

#### Parte 4

- fala sobre um jornalista que publicou a opinião de Câmara e rebatia imediatamente
- aprendi a citar o fato sem citar o pecador
- ele fez a entrevista, ouviu caladinho e rebateu depois
- Faz uma crítica à imprensa que seleciona e fragmenta as opiniões
- Cita o caso de um artigo do artista Sérvulo Esmeraldo que critica a Secretaria de Cultura do Ceará
- A chamada desqualificava o artigo de Sérvulo: metralhadora giratória

- A imprensa publica as notícias e críticas segundo seu interesse; se exime de críticas a seus próximos e dá espaço para criticar abertamente seus inimigos
- “Você acha que a televisão vai mentir”?
- a cartelização da economia mundial
- o aperfeiçoamento dos meios de comunicação
- a televisão manipula a verdade
- a eleição do presidente torneiro-mecânico
- a imprensa e a política, mensalão, sangue-suga
- o moderno é uma falsa noção de que nunca vai envelhecer
- o brasileiro tem facilidade de esquecer suas tradições
- o europeu tem uma cultura preservacionista
- o brasil é um país jovem
- a palavra conservador que era motivo de orgulho, hoje é uma noção ligada ao que é velho e ultrapassado
- o brasil tem uma geração sem rosto que desconhece o passado
- todomundo quer ser moderno
- o fortalezense não se identifica com a Praça do Ferreira
- ela já foi o coração da cidade
- puseram a Coluna da Hora abaixo e reergueram uma nova
- as igrejas são muito mais símbolo da cidade
- a diferença entre constatação e opinião
- destruição do antigo Mercado Central e construção do Centro de Referência do Professor
- manifestação contra ex-prefeito Juraci Magalhães
- repórter querendo contaminar a percepção do público através da pergunta: o que você está achando desta bagunça?
- Falsa liberdade de imprensa

## Entrevista 4

### Parte 1

- A crise aérea
- Popularização das viagens de avião
- Porque o Brasil não usa as cores pátrias?
- O problema da etnia do brasileiro
- O brasileiro tem a mania de não querer preservar nada, de levar no deboche a tradição
- O argentino faz questão de preservar, tem raízes européias
- O brasileiro não se apegava às tradições, não se apegava às suas raízes, procura sempre estar inovando
- A música só dava dinheiro para as gravadoras
- As músicas registravam o dia-a-dia
- Os assuntos eram abordados espontaneamente

### Parte 2

- está tudo fixado em música: o automóvel, a casa própria, baixo salário
- eu quero ver é a pé
- o brasileiro não leva nada a sério
- investigações da PF, nomes das operações
- quando houve a cartelização da música a classe média parou de se importar com temas cotidianos
- a classe média apartou com os temas cotidianos
- bossa nova: nós tiramos os dramas da miséria da música
- a música que se diz popular não é mais o cotidiano do povo
- o assalariado também canta a sua garota de Ipanema
- as noivas do povo

## Entrevista 5

### Parte 1

- a escolha pelo cinema ao invés do teatro
- o cinema é o teatro dinâmico filmado
- comecei a notar uma disparidade entre a opinião pública e a opinião crítica
- a crítica é elitista
- a Revista Veja publicou que a música brasileira mais popular no exterior é Garota de Ipanema
- tudo isso aconteceu depois do aperfeiçoamento da mídia
- a mídia vinha à reboque da opinião pública
- depois a mídia passou a ser a opinião pública
- o rádio, o teatro da mente
- panamericano
- faço constatação, não sou o dono da verdade
- 3 tipos de historiador
- a visão pessoal e passional é feita também na crítica de cinema
- o cinema é a fotografia em movimento
- a fotografia imortaliza
- é um registro objetivo
- o retrato pintado é infiel
- cinema de Edison, cinema dos Lumière
- as tecnologias do princípio do cinema
- o filme ser bom ou ruim é muito relativo
- o cinema é indústria, está comprometido com a produção comercial
- Holy Bible, Hollywood