

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA (ILEEL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS (PPGELIT)
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUIS FELIPE MACHADO TOLEDO

ENXERGAR O OCULTO:
AS COLEÇÕES INVISÍVEIS DE ZWEIG E ATTAL

UBERLÂNDIA - MG
2024

LUIS FELIPE MACHADO TOLEDO

ENXERGAR O OCULTO:
AS COLEÇÕES INVISÍVEIS DE ZWEIG E ATTAL

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT), do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa 3: Literatura, Outras artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

UBERLÂNDIA - MG
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

T649
2024

Toledo, Luís Felipe Machado, 1994-
Enxergar o oculto [recurso eletrônico] : as coleções
invisíveis de Zweig e Attal / Luís Felipe Machado
Toledo. - 2024.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.149>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco ,1974-
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	21 de fevereiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	12212TLT005				
Nome do Discente:	Luís Felipe Machado Toledo				
Título do Trabalho:	Enxergar o oculto: as coleções invisíveis de Zweig e Attal				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, cinema e romance: a Primeira Guerra Mundial em Narrativas literárias e fílmicas				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Maria Elisa Rodrigues Moreira da Universidade Presbiteriana Mackenzie / Mackenzie; Rodrigo Valverde Denubila da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Leonardo Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Valverde Denubila, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/02/2024, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/02/2024, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Rodrigues Moreira, Usuário Externo**, em 21/02/2024, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Machado Toledo, Usuário Externo**, em 22/02/2024, às 14:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5195966** e o código CRC **E37D96CB**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES por proporcionar melhores condições para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao meu orientador, professor Leonardo Francisco Soares por me guiar pelo oculto da literatura e me fazer enxergar seus interditos.

Ao programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia.

Aos professores Paulo Fonseca Andrade e Rodrigo Valverde Denubila pelas contribuições no exame de qualificação.

À banca de defesa, composta pelos professores Rodrigo Valverde Denubila e Maria Elisa Rodrigues Moreira, pela possibilidade de estabelecer tão rica interlocução.

À professora Fernanda Valim Côrtes Miguel pelas sugestões preliminares.

À minha família e amigos.

RESUMO:

No presente trabalho serão abordamos duas obras: a película *A Coleção Invisível* (Attal, 2013) e a novela “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã” (Zweig, 2015 [1925]), contida no livro *Novelas Insólitas*, sendo a primeira adaptação da segunda. Grosso modo, em ambas as narrativas, temos um personagem em busca de obras de arte, movido por interesses pessoais, no primeiro caso Beto e, no segundo, o antiquário. Posteriormente, localiza-se um colecionador que poderia prover tais obras, Samir na película e Herwarth na novela. Todavia, o encontro culmina no contato com a coleção invisível, que dá nome ao texto fílmico e ao texto literário, e também com a cegueira dos colecionadores. A coleção assim é chamada pelo fato de o conjunto das obras de arte “real” ter sido vendido, embora o colecionador ainda acredite que ela se encontre diante de si. Destarte, após uma breve apresentação dessas obras, seguindo-se de apontamentos sobre adaptação, iniciaremos a abordagem de alguns conceitos atrelados à ideia da forma-mercadoria e da racionalização da produção para compreender o processo de mercantilização enquanto tentativa de objetivar o ato valorativo. Fantasmagoria, fetiche, aura, crises da narrativa e da experiência, percepção tátil e percepção visual serão alguns dos temas abordados para se pensar o processo de aceleração social a partir da modernidade e sua oposição ao tempo pré-moderno (Benjamin, 1987, 1989, 2009, 2012; Kehl, 2009; Marx, 2011; Stallybrass, 2008). Por conseguinte, abordar-se-á a desordem ocasionada pela extinção das estruturas espaçotemporais de estabilização da vida com esse processo de aceleração, visando realizar um diagnóstico acerca dos fatores que colaboraram com esse estado de coisas, resultante dos avanços modernos. Serão, concomitantemente analisadas, novas tentativas de reestruturação da organização anteriormente perdida (Gagnebin, 2014; Malraux, 2011; Lipovetsky, Serroy, 2015; Barthes, 1984). Em última instância, a coleção enquanto regime que almeja reunir e evitar a dispersão, que igualmente busca ordenar a desordem do mundo, será contrastada com outros modos de ordenamento, no qual se apresenta como forma de *anarquivo*, resgatando o recalcado da história através da tentativa de remontar o passado partindo de seus fragmentos, agora não mais como um monumento arquivístico de outrora, visto que este reforça a visão teleológica e racional do decurso histórico e a pretensa objetividade no remonte das coisas “tais como se deram”, mas como modo de ler ou articular historicamente o passado (Baudrillard, 2004; Maciel, 2009; Derrida, 2001; Resende, 2020; Agamben, 2016; Bosi, 1995; Artières, 1998).

Palavras-chave: Coleção invisível; Classificação; Stefan Zweig; Bernard Attal; Experiência.

ABSTRACT:

In this academic work, two works we will approach: the movie *A Coleção Invisível* (Attal, 2013) and the short novel *A Coleção Invisível: um episódio da inflação alemã* (Zweig, 2015 [1925]), part of the book *Novelas Insólitas*. The movie is an adaptation of the short novel. In both narratives, we have a character in search of art pieces, moved by personal interests, in the first case Beto and, in the second, the antique dealer. Later, they find a collector who could provide such pieces, Samir in the film and Herwarth in the novel. However, the encounter culminates in the encounter with the invisible collection, which names the filmic and the literary texts, and also with the blindness of the collectors. The collection is called like this because the “real” set of artworks has been sold, although the collector still believes that it lies before him. Therefore, after a brief presentation of these works, followed by notes about adaptation, we will link the idea of the commodity form and the rationalization of production to understand the process of commodification as an effort to make the evaluation act objective. Phantasmagoria, fetish, aura, narrative and experience crisis, tactile and visual perception will be some of the themes approached to think about the social acceleration process which emerges from modernity and its opposition to the pre-modern time (Benjamin, 1987, 1989, 2009, 2012; Kehl, 2009; Marx, 2011; Stallybrass, 2008). Next, the disorder occasioned by the extinction of spatiotemporal structures, which stabilizes life, will be examined with the acceleration process, intending to diagnose about the factors that contributed to this state of affairs, resultant of the modern progress. At the same time, new restructuring attempts to redeem the lost organization will be analyzed (Gagnebin, 2014; Malraux, 2011; Lipovetsky, Serroy, 2015; Barthes, 1984). Lastly, the collection as a regime which aims to assemble and prevents dispersion, which also intends to order the disorder of the world, will be contrasted with others ordering methods, whereupon the collection shows itself as an form of *anarchive*, bringing back the repressed from the history through the endeavor of reassemble the past through its fragments, no more based in an archivist monument from before, since it reinforces the teleological and rational vision of the historical course and the claim of objectivity to portrayal things “as they happened”, but as a way of read, articulate the past historically. (Baudrillard, 2004; Maciel, 2009; Derrida, 2001; Resende, 2020; Agamben, 2016; Bosi, 1995; Artières, 1998).

Keywords: Invisible collection; Classification; Stefan Zweig; Bernard Attal; Experience.

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.

(Jean Baudrillard, em *O sistema dos objetos*)

Nômade como sou obrigado a viver hoje, já não tenho mais à mão o catálogo daquela coleção há muito espalhada pelo mundo, e só posso listar a esmo alguns dos objetos em que o gênio humano se revelou durante um momento da eternidade.

(Stefan Zweig, em *O mundo de ontem*).

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: <i>Head of a bearded man</i>	23
Figura 02: <i>The cactus friend</i>	23
Figura 03: <i>A coleção invisível</i> (imagem da porta do carro)	29
Figura 04: <i>A coleção invisível</i> (imagem do carro acidentado)	29
Figura 05: <i>A coleção invisível</i> (imagem das escadas dos Hotel Palácio)	30
Figura 06: <i>A coleção invisível</i> (imagem da apresentação da coleção invisível)	33
Figura 07: <i>Sem título</i>	33
Figura 08: <i>Casal abraçado</i>	34
Figura 09: <i>Eu vi o mundo... ele começava no Recife</i>	35
Figura 10: <i>Eu vi o mundo... ele começava no Recife</i> , detalhe	35
Figura 11: <i>Marinha</i>	36
Figura 12: <i>A coleção invisível</i> (imagem do quarto no Hotel Palácio)	50
Figura 13: <i>A coleção invisível</i> (imagem da entrada da casa na Fazenda Novo Mundo)	51
Figura 14: <i>A coleção invisível</i> (imagem das ruínas de um casarão)	60
Figura 15: <i>A coleção invisível</i> (imagem do portal de uma edificação abandonada)	60
Figura 16: <i>A coleção invisível</i> (imagem de edificações abandonadas)	61
Figura 17: <i>A coleção invisível</i> (imagem da festa)	64
Figura 18: <i>A coleção invisível</i> (imagem de uma banca na romaria)	65
Figura 19: <i>A coleção invisível</i> (imagem da vela do romeiro)	65
Figura 20: <i>A coleção invisível</i> (imagem de um corpo coberto com plástico)	91
Figura 21: <i>A coleção invisível</i> (imagem dos troncos queimados)	91
Figura 22: <i>Large horse</i>	98
Figura 23: <i>A coleção invisível</i> (imagem de uma mulher benzendo os olhos na fonte)	107
Figura 24: <i>A coleção invisível</i> (imagem da roupa suja de Beto)	116
Figura 25: <i>A coleção invisível</i> (imagem de Beto comendo chocolate na infância)	117

SUMÁRIO

PRELÚDIO INVISÍVEL	11
PRELÚDIO VISÍVEL	16
1 APRESENTAÇÕES	21
1.1 O livro: um episódio da inflação alemã	21
1.2 O filme: do latifúndio cacauero à vassoura-de-bruxa	28
1.3 Breves apontamentos sobre adaptação	38
2 A DESESTABILIZAÇÃO DA VIDA	42
2.1 Mitos, mercadorias e temporalidades: a modernidade	42
2.2 Crepúsculo da aura: o objeto sem transcendência	71
3 DO GUARDAR E DO ORDENAR	87
3.1 A coleção: um regime afetivo	87
3.2 Os fios invisíveis do coligar	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	123

PRELÚDIO INVISÍVEL

No presente trabalho, objetivamos compreender as peculiaridades da forma-coleção a partir da obra literária “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã”¹, de Stefan Zweig, bem como de sua adaptação fílmica, dirigida por Bernard Attal, intitulada *A coleção invisível*. É igualmente almejado inferir sobre de que modo a figura criada por essas narrativas, a de um colecionador cego, leva-nos a refletir acerca de como se dão os critérios empregados no processo de categorização em uma coleção e contrastá-los com outros modos de valoração e categorização. Doravante, a motivação por trás do ato de colecionar apresenta-se enquanto outra questão pertinente.

A divisão proposta para a abordagem da temática traça um percurso que consiste em, no primeiro capítulo, apresentar as obras e reconhecer, entre si, as divergências entre os modos de abordagem narrativa, sendo essas mudanças características do processo adaptativo. No segundo capítulo discorreremos sobre as mudanças estruturais da sociedade na modernidade e a ressonância na vida dos indivíduos e nos modos de estabelecimento de relações, buscando também constituir um esboço sobre a questão do valor. No terceiro capítulo, em última instância, almeja-se compreender as especificidades do regime da coleção, sua relação com outros sistemas de classificação e com os próprios critérios intrínsecos ao gesto de categorização, correlacionando-os com a noção de valor previamente apresentada.

Optou-se pelo método de pesquisa bibliográfico na construção reflexiva, comum nas abordagens do campo dos estudos literários. Trago parte do referencial teórico consultado em vistas de elucidar sobre seu papel na argumentação e ponderações feitas durante a dissertação: a definição de coleção abordada por Jean Baudrillard em *O sistema dos objetos* associada aos apontamentos de Walter Benjamin em *Passagens e Obras escolhidas II: rua de mão única*; abrangendo outros modos de compilação e classificação, Maria Esther Maciel em *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, evidenciando a relação entre esses acervos além de, especificamente sobre o arquivo, Jacques Derrida com *Mal de arquivo: uma impressão freudiana e o verbete “Arquivo” no Indicionário do contemporâneo*, bem como “A prancha da enciclopédia” de Roland Barthes em *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escrita* na abordagem sobre a enciclopédia; o conceito de fantasmagoria em *Passagens e Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*,

¹ Foi reservada à peça fílmica a grafia em itálico, ao texto de Stefan Zweig no livro *Novelas Insólitas*, o uso de parênteses, e à coleção invisível, enquanto objeto, nenhum destaque.

ambas, obras de Walter Benjamin; o conceito de progresso aliado à crítica ao racionalismo científico moderno em *Palavras e sinais: modelos críticos 2* de Theodor W. Adorno, em cotejo com *Autobiografia: o mundo de ontem*, de Stefan Zweig; Roland Barthes e seus conceitos dicotômicos *studium-punctum* em *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; Walter Benjamin com *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*, se mostrando bastante pertinente em diversas passagens, contribuindo diretamente e indiretamente, quando posto em interlocução com outros autores, tais como Jorge Larrosa com *Tremores: escritos sobre experiência e o conceito de experiência*, a aura benjaminiana em cotejo com *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, de Jeanne Marie Gagnebin e Maria Rita Kehl com as reflexões concernentes à espaçotemporalidade, suscitadas por *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*.

Durante a escrita deste trabalho, que tem enquanto escopo o ato de coligir, pude descobrir parte do encanto apaixonado em que um colecionador se insere no ato de construir e dar sentido ao seu acervo: tornei-me, de mesmo modo, um colecionador. Mais especificamente, um bibliófilo, alcunha referente ao colecionador que possui predileção por livros e objetos similares.

No momento em que se intui o nascimento da coleção, já estamos imersos em arranjos que são capazes de se propagar ao infinito: tomando o caso livros, pode-se qualificá-los enquanto livros de ficção, não-ficção, teóricos, literários, de poesia, de prosa, lidos, não lidos, lidos várias vezes, que ainda se quer reler, favoritos, sobre filosofia, arte, gramática, sociologia, separá-los pela nacionalidade ou região em que o autor se insere etc. Essas divisões, por sua vez, podem se ramificar em infinitas subcategorias, que cada vez mais parecem demasiado subjetivas, inexatas e exatas demais, concomitantemente.

Mesmo que, ao primeiro olhar, as categorias referenciadas no trecho anterior possuam certo grau de “objetividade”, pode-se subverter a lógica empregada nessas categorizações. Tomemos dois exemplos, sendo o primeiro referente à nacionalidade ou região: a escolha pode ser continental, portanto, reunindo autores europeus em um agrupamento, latino-americanos em outro e assim sucessivamente. Mas esta não é a única forma possível: pode-se traçar territórios de “reinos imaginários” nos quais este e aquele autor participam; pode-se, de mesmo modo, escolher correlacionar sociedades em que mais se sonha com palmeiras ou listar aquelas regidas por castas, ou mesmo as que mais apresentam casos de alergia a amendoim. Todas essas escolhas são factíveis e igualmente legítimas.

O segundo exemplo é referente ao ramo da ficção. Em alguns de seus exemplares se revela uma inclinação muito peculiar e bastante específica que poderia, deste modo, se tornar

uma categoria dentro de uma coleção: as “biografias” de personalidades que jamais existiram fora do espaço ficcional e que, não obstante, detêm no espaço ficcional, obras, às quais se analisa no decorrer destes textos.

Entre alguns desses jogos de espelhos, pode-se destacar Jorge Luis Borges como um de seus maiores expoentes: presenciamos essa dinâmica em diversos contos de *Ficções*², tais como “Pierre Menard, autor do *quixote*” e “Exame da obra de Herbert Quain”, bem como na enciclopédia chinesa de “O idioma analítico de John Wilkins”, presente em *Outras inquisições*³, e em tantas outras obras do autor. Vladimir Nabokov, em seu romance *Fogo pálido*⁴, propõe analisar um poema de mesmo nome, trazido integralmente no livro, e que é atribuído a uma personagem ficcional.

Ademais, *House of leaves*⁵, de Mark Z. Danielewski, cria uma sequência na qual todos os elementos se confundem. De imediato, assim que se abre o livro, a atribuição da história, até então feita ao autor real, é substituída agora à Zampanò, bem como a introdução e as notas, que teriam sido redigidas por Johnny Truant. Deste modo, somos apresentados ao personagem principal, Johnny Truant, que encontra diversos papéis na casa de um homem, chamado Zampanò, recentemente morto. Estes escritos, em formato característico de um trabalho acadêmico, trazem um referencial sempre dúbio: o trabalho se trata da análise de um documentário que não existe em todas as instâncias, seja ficcional ou não-ficcional. As citações e fatos relatados que se encontram nele, são de diversas ordens: há casos em que elas existem tanto fora quanto dentro do espaço ficcional, como no caso de Martin Heidegger, Roland Barthes e Jorge Luis Borges e, em outros momentos, as referências são falsas tanto dentro quanto fora do espaço ficcional, como o próprio personagem constata após averiguação.

A coleção é um regime no qual se coloca um objeto em relação por seus atributos encobertos. Deste modo, a coleção invisível seria uma *radicalização* da “detecção do invisível” do objeto por meio da ausência do próprio objeto. Pensar o regime da coleção enquanto um local da “comunidade dos objetos” e, ao mesmo tempo, um recanto mítico, o aproxima dos ditames do tempo pré-moderno, regulado pelo ritmo do trabalho em conjunto e do calendário sacro, logrando na figura benjaminiana do *narrador*.

O tempo pré-moderno se opõe à noção de tempo moderno por sua demanda do “se demorar”, que inclusive é componente da *atenção* e da *contemplação*, e serve como

² Cf. Borges, 2007a.

³ Cf. Borges, 2007b.

⁴ Cf. Nabokov, 1989.

⁵ Cf. Danielewski, 2000.

estabilizador da vida por meio de um ordenamento do mundo. Com o advento do tempo moderno, as dinâmicas do mundo também mudam, tornando o espaço da vida, outrora conhecido, caótico e ausente de transcendência, principalmente pela aceleração que emerge do avanço tecnológico, o que facilita o trânsito de mercadorias dentro de uma sociedade de consumo mas, por outro lado, enfraquece as relações de outra natureza.

Apesar da existência pregressa da forma-coleção, o advento da modernidade atribui-lhe outro papel: com o progresso tecnológico, as estruturas até então familiares aos indivíduos e transmitidas pela narrativa oral, são transfiguradas em um mundo estranho, que cada vez menos se compreende. Enquanto meio de organização, ela pretende dar sentido à desordem do mundo, mesmo que parta de uma ordem aparente desordenada. Ela nasce do desejo de se acreditar na reestruturação das bases de estabilização da vida perdidas, que resultam num mundo caótico.

O ato de valorar o invisível nas coleções, deste modo, busca *fetichizar*, ou seja, trazer de volta o divino dos objetos que outrossim se mostra como o retorno ao senso de comunidade. O *fetichismo*, importante salientar, não se confunde com o *fetichismo de mercadoria*, mas se opõe a ele. Ambos estão no campo da valoração, sendo a maior distinção entre eles sua intenção: enquanto o *fetichismo* é uma *relação afetiva* com o objeto, que se aflora através do tempo pela cumplicidade estabelecida entre o objeto e aquele que o detém, o *fetichismo de mercadoria* cria a ilusão de um *valor objetivo* das coisas, que seria o *preço*, e que visa as relações de mercantis e a dominação do homem sobre o homem a partir do poderio daqueles que gozam do capital⁶.

Em certa medida, o estudo presente também é uma reflexão sobre a memória e o ato de transmiti-la para os outros e transferi-la para os objetos, que se animam quando anexados ao quadro de pertença da vida. Os critérios da coleção, exatamente pela ligação com a vida, são demasiadamente transcendentais para que a ordem do profano e do secular possam compreendê-los.

Talvez, seja o conto “Pierre Menard, autor de *quixote*”, de Jorge Luis Borges, o que melhor sintetiza a proposta deste trabalho: nele, o personagem Pierre Menard “copia” todo o *Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. O que se resulta é considerado algo totalmente distinto, não por sua forma, que seria idêntica, mas pela especificidade da intenção, aquilo que move quem o faz, e pela delimitação espaçotemporal em que se insere o feito:

⁶ Reflexões suscitadas, principalmente, pelas obras de Stallybrass (2009); Marx (2011) e Benjamin (2009).

É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, capítulo IX):
... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.
Redigida no século XVII, redigida pelo ‘igenio lego’ Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em contrapartida, escreve:
*... a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*⁷

Deste modo, a exata transcrição do texto altera o próprio texto, assim como os modos de compreender e coligir também modificam a própria natureza do arranjo e dos elementos que fundamentam as relações que se estabelecem em seu seio. É, não obstante, a possibilidade de estabelecer um outro modo de relação de identidade entre a coisa: o “Quixote de Menard” já não é apenas uma duplicação do “Quixote de Cervantes”, mas uma entidade emancipada, o que a torna livre de ser posta em relação apenas com a “obra original”. Estar diante desses “dois Quixotes” e ainda sim depreender deles dimensões totalmente opostas é, por conseguinte, um modo de *ver o invisível*, prerrogativa igualmente presente no regime da coleção.

⁷ Borges, 2007a, p. 42-43, grifo do autor.

PRELÚDIO VISÍVEL

1 APRESENTAÇÕES

Neste capítulo, de caráter introdutório, optou-se por apresentar a estrutura das narrativas fílmica e literária antecipando algumas das elucubrações que se apresentarão durante o percurso deste trabalho. É igualmente o momento de precisar a importância das imagens (e da ausência delas) na construção da trama. Na oportunidade, análises sobre algumas das obras de arte mencionadas serão traçadas em vistas de vinculá-las com as problemáticas abordadas no enredo da película de Bernard Attal e do texto de Stefan Zweig.

Ademais, ponderar-se-a acerca do processo de adaptação, o que se coloca em jogo durante esse percurso e por quais razões ou motivações uma adaptação pressupõe alterações na obra original, visando identificar quais são os elementos modificados nas obras citadas e como eles influenciam no resultado final de cada uma delas.

1.1 O livro: um episódio da inflação alemã

A novela⁸ de Stefan Zweig, “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã”, se inicia em um trem que está cruzando o território alemão, visto que há menção à estação de Dresden. Neste trem, o narrador se depara com um conhecido seu, dono de antiquário⁹ e é ele, o dono de antiquário, quem contará a história do colecionador cego. A trama se passa durante a *República de Weimar*, época que também compreende a primeira publicação do texto, original de 1925, no chamado período entreguerras.

O antiquário estaria em busca de novas “mercadorias de arte” para “saciar” os compradores que ascenderam socialmente durante esse período. Consultando um antigo registro de compradores, herança de seu pai, que por sua vez herdara igualmente o ofício e o livro de contas de seu avô, descobre, entre as páginas, a amarga realidade do presente: os compradores, de modo geral, já haviam dispersado de antemão seus acervos construídos anteriormente, uma demanda causada, em muitos casos, por necessidades financeiras.

⁸ Optamos por utilizar o termo novela pelo nome da própria coletânea de narrativas, *Novelas insólitas*, e, portanto, não adentraremos a discussão sobre diferenciações entre conto, novela e romance neste estudo.

⁹ Essa figura remete ao que Walter Benjamin chama de narrador-viajante em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, presente em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. No trecho, ele não apenas ressalta o papel do viajante enquanto um bom contador de histórias, por seu contato com culturas e regiões diversas, mas também evoca aqueles que possuem “saber prático” advindo do trabalho, a saber, os artífices: “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 2012, p. 214).

A crise financeira refletida nesta passagem consta igualmente no subtítulo, “um episódio da inflação alemã”, da novela. E cabe, aqui, esclarecer alguns fatos históricos: durante a *Primeira Guerra Mundial*,¹⁰ a Alemanha, então Império Alemão, lutou ao lado do Império Austro-húngaro, Império Otomano e Itália, formando a *Tríplice Aliança*, enquanto do outro lado, a *Tríplice Entente*, composta por Rússia, Grã-Bretanha e França. Ao fim da guerra, o bloco formado pela Alemanha saiu derrotado, o que ocasionou uma série de crises nos países já devastados, uma vez que foram aplicadas diversas sanções por meio do *Tratado de Versalhes*, em especial, ao país em que se passa a novela.

O antiquário encontra, entre essas páginas, a referência de um comprador que não mantinha mais contato desde 1914. O interesse por essa figura surge pela suposta excentricidade que se anunciava a partir do esmero com que suas cartas eram escritas e confeccionadas.

Com base na caligrafia impecável e zelo na organização, que se apresentavam nas cartas, como a ausência de rasuras e a repetição dos valores para que se evitasse qualquer equívoco, o antiquário traça as características do homem sem rosto por meio de sua imaginação. Outro dado depreendido da epístola é o de que o sujeito em questão seria um conselheiro florestal aposentado e, também, de que teria participado da *Guerra Franco-Prussiana* ou *Guerra Franco-Germânica*, uma vez que era um veterano de guerra, como apontava sua condecoração com a *Grã-Cruz de Ferro*:

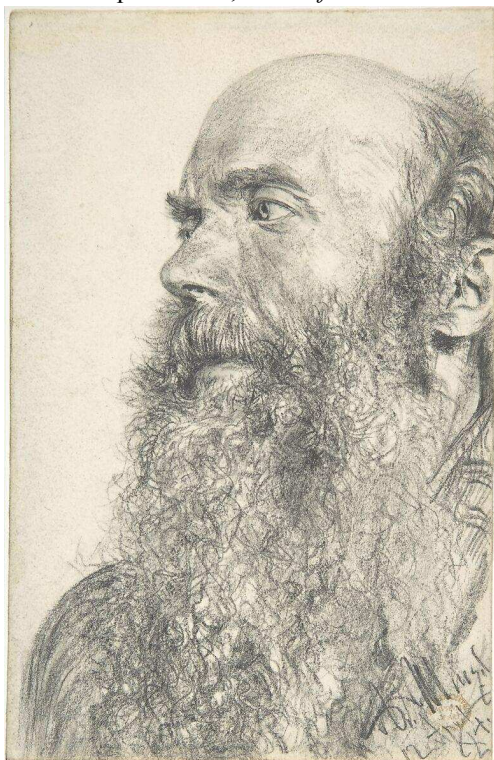
Tudo levava a crer que se tratava de uma pessoa estranha, antiquada e excêntrica, um desses alemães extintos saídos de uma pintura de Menzel ou Spitzweg, dos quais somente poucos se conservaram em nossos tempos como uma peça rara, aqui e acolá, em cidadezinhas isoladas. Suas cartas eram artes caligráficas sem rasuras e com os valores sublinhados a régua e tinta vermelha; ele também repetia os valores para não dar a menor margem a equívocos. Isso, bem como o emprego exclusivo de páginas brancas destacadas de livros e envelopes bancários, indicava a mesquinha e a fanática mania de economizar de um inveterado provinciano. Esses esquisitos documentos vinham sem exceção assinados com circunstanciados títulos além do nome: conselheiro florestal aposentado, tenente da reserva detentor da Grã-Cruz de Ferro. Como veterano de 1870, portanto, ele precisava ter bem uns oitenta anos nas costas, se é que ainda estava vivo. Mas esse personagem original e absurdo demonstrava qualidades incomuns de colecionador de artes gráficas. Era dotado de excelente conhecimento das imagens e do mais apurado bom gosto.¹¹

¹⁰ Cf. Canfora, 2014.

¹¹ Zweig, 2015, p. 162-163.

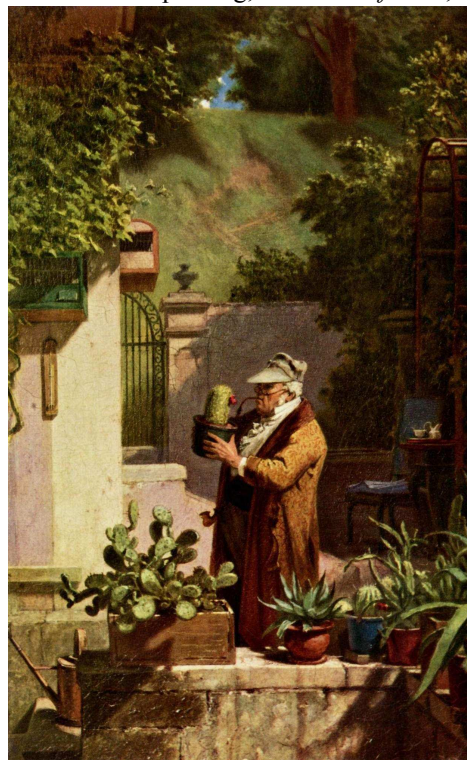
A correlação entre literatura e pintura se estabelece de modo atípico aqui: contrariando a lógica da *écfrase*, que parte de uma descrição detalhada, minuciosa e vívida, a escolha pela composição da fisionomia do colecionador citado é a da analogia com determinados estilos de obras de arte a partir da intermedialidade¹². E, para tanto, o autor elenca a obra de dois artistas para a tipificação do sujeito: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel e Carl Spitzweg. Trago, aqui, dois exemplos de quem seriam os “distintos alemães” retratados nessa passagem:

Figura 01 – Adolph Menzel, *Head of a bearded man*, 1884.



Fonte:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334928>.

Figura 02 – Carl Spitzweg, *The cactus friend*, 1856.



Fonte:
<https://www.myartprints.co.uk/a/carl-spitzweg/the-cactus-friend.html>.

As imagens representam indivíduos que se distinguem por um certo *ar* compenetrado, uma solidez de expressão, devido à atenção despendida no olhar: no desenho de Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, o olhar vidrado do homem em direção a algum objeto que lhe detém a concentração, no quadro de Carl Spitzweg, o homem que cuida de suas plantas sem que nada ao redor lhe perturbe. Esses são os rostos de indivíduos que conheceram o *antes* da

¹² As referências à pintura serão retomadas em diversos momentos deste estudo, pois elas permeiam várias passagens tanto da novela quanto da película.

guerra generalizada e, portanto, passíveis de ainda narrar algo sobre o mundo de outrora: eles *exalam* experiência e, deste modo, são detentores de uma autoridade plácida, sábia.

O dono do antiquário posta-se rumo ao endereço do colecionador que, caso não estivesse ainda vivo, teria ao menos transmitido seus bens a algum de seus herdeiros. Chegando próximo à localização, constata o mau-gosto arquitetônico do lugar. A região é, inicialmente, descrita através de uma valoração estética, apontando as estruturas de decoração duvidosa, seguindo-se por uma descrição espacial e de orientação da geografia do ambiente:

E, passeando ao sair da pequena estação pela rua principal, pensei que era quase inconcebível que lá, em meio a essas casas feias e banais com fachadas pequeno-burguesas, em algum canto morasse alguém que possuísse as mais primorosas águas-fortes de Rembrandt e as gravuras de Dürer e de Mantegna num perfeito estado de conservação. [...] Ele morava no segundo andar de um daqueles sóbrios edifícios provincianos que um construtor especulador devia ter erguido às pressas sem bons alicerces por volta dos anos 1860. No primeiro pavimento vivia um respeitável alfaiate; à esquerda, no segundo pavimento, brilhava a placa de um chefe dos correios; à direita, finalmente, a plaqueta em porcelana com o nome do conselheiro florestal.¹³

A mulher do colecionador atende a porta, recebendo o visitante com certa desconfiança, afinal, quais seriam as pretensões de um forasteiro naquelas instâncias? Ele se apresenta e, daí, surge uma imponente voz de dentro do recinto: é o colecionador. A pomposa figura do colecionador, Herwarth, contrasta-se com as figuras femininas de sua filha, Annemarie, e da esposa, Louise.

A passagem citada a seguir, por exemplo, retrata Louise como uma personagem cerimoniosa e contida. Tal leitura é feita e confirmada pelo uso do termo “cordialmente”, para designar o modo com que o pedido da mulher do colecionador fora realizado, o que denota sua polidez módic. Faz-se menção às suas “passadas miúdas”, que podem ser um indicativo desse decoro, de quem não quer incomodar ou ser notado, por um lado, mas também de sua idade já avançada e de seu cansaço, ou mesmo da ausência de impaciência do exterior “estilo de vida moderno”, desconhecendo ou resistindo à pressa cotidiana do “novo mundo”; o contraponto entre os “cochichos” femininos e a “voz expansiva” masculina parece, pelo menos ao primeiro exame, intensificar as discrepâncias entre o colecionador e a mulher, alternando entre potência e singeleza. Todavia, as mulheres da narrativa desempenham um papel bem mais importante e oneroso do que aparentam à primeira vista, como ficará claro no decorrer deste estudo. A passagem da obra literária referenciada pode ser conferida aqui:

¹³ *Ibid.*, p. 163-164.

[...] ela me pediu cordialmente para aguardar um instante, pegou o cartão e seguiu ao cômodo contíguo. Ouvei seus cochichos, e logo em resposta uma expansiva voz masculina exclamou em alto e bom som [...] A boa velhinha retornou com passadas miúdas e me pediu para acompanhá-la à sala de estar.¹⁴

Adentrando a sala da casa, o antiquário vai de encontro ao colecionador. Descobrimos que ele está cego. Sua condição se torna evidente por seus olhos vazios e sem vida, bem como a mão que, suspensa no ar, não adivinha nem perscruta o espaço a sua volta, mas aguarda pacientemente o encontro da mão do antiquário para concretizar a saudação. Subsequente a isso, o antiquário, ciente dessa cegueira, inunda-se de certo horror, aversão já presente em si desde sua infância. Essa perturbação é justificada, por ele, pela forma divergente com que a pessoa que vê e a que não vê se percebem:

Ele não se adiantou ao meu encontro, e um pouco surpreso tive que me aproximar dele para apertar-lhe a mão. Quando quis alcançá-la, porém, vi que as mãos imóveis na horizontal não buscavam as minhas, mas as esperavam. Naquele momento entendi tudo: o homem era cego. Desde minha infância sempre experimentei uma sensação desagradável ao lidar com um cego. Nunca conseguia reprimir uma espécie de perturbação e constrangimento por sentir a pessoa viva que por sua vez não me sentia como eu a ela. Nessa ocasião eu me dominava com calafrios olhando esses olhos apagados que fitavam o vazio sob as sobrancelhas brancas e hirsutas.¹⁵

A passagem, em certa medida, pode nos fazer lembrar do espanto desencadeado na personagem de Clarice Lispector do conto “Amor”¹⁶, que se vê em meio a uma crise existencial advinda da figura de um cego mascando chicletes. O espanto se encerra de súbito no chacoalhar de mãos entre eles. O cego discorre sobre como a Alemanha se encontra arruinada e também como as dinâmicas do comércio da arte se estremeceram neste momento, tentando se justificar. Todo esse discurso, todavia, advém de uma má interpretação da personagem: não era interesse do antiquário vender qualquer coisa. Em tom elogioso, o dono de antiquário esclarece que se trata apenas de uma visita auspiciosa a um grande cliente e colecionador. O cego se envaidece.

Ele ordena que Louise lhe dê as chaves do armário para mostrar a coleção ao visitante, enquanto a mulher, dirigindo-se ao antiquário, pede em gesto para que decline o convite. Este último, não compreende o gesto. A mulher, hesitante, posterga a apresentação da coleção.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶ Cf. Lispector, 1998.

Compreendendo posteriormente o sinal da mulher, o antiquário elabora uma desculpa qualquer para o horário de almoço, evitando que Herwarth insista na exibição de sua coleção naquele horário. O velho, contrariado, consente.

Louise acorda com o antiquário para que Annemarie busque-o no hotel. Na cena seguinte já presenciamos o encontro entre ele e a filha do cego. Hesitante, ela nos revela: boa parte da coleção já havia sido vendida, a coleção estava *incompleta*. Ela explica que seu pai havia perdido a visão próximo ao período da Guerra Franco-Prussiana, da qual fez parte. Apesar da cegueira, ele se manteve ativo durante algum tempo por meio de longas caminhadas, o que foi substituído por um único interesse: sua coleção. Ela diz que, apesar da pensão que recebiam, os preços escalavam vertiginosamente e que o velho não mais compreendia o *valor* das coisas. A partir desse relato, fica esclarecido o motivo da perturbação de Louise.

Compreende-se que mãe e filha, em ato de amor ao colecionador, que também é o pai e o marido, empreendem o trabalho manual e comunitário de transformar a coleção de gravuras em algo de outra natureza: uma coleção intercambiável de memórias, ausências e cicatrizes. O colecionador, que “vê o invisível”, se completa com a figura do cego que “vê além”: no lugar da coleção de perdas, ele vê a coleção de sonhos, de esperanças, criada pelas mulheres.

Apesar da cegueira, é dito que a organização das obras dentro da coleção foi memorizada pelo colecionador e que, nas folhas vazias do *passe-partout*, se encontram *texturas* que denotam as obras que ali estavam. As texturas, por sua vez, se assemelham a cicatrizes: correspondem não só a algo passado, mas algo que *marcou, sulcou*, seja nos papéis do *passe-partout*, seja na própria vida daquelas personagens.

Pode-se apontar no texto, também, certo incômodo de Annemarie com o cuidado despendido pelo pai em relação à coleção. A fala apresentada, de certo modo, se mostra mais branda e dócil do que na adaptação filmica. Isso se deve pela construção da personalidade direta e grandiloquente de Saada, nome da filha do colecionador na película. Segue-se, deste modo, a passagem que ilustra o descontentamento de Annemarie, evocando a figura desamparada dos filhos de sua irmã:

De súbito, a jovem envelhecida ergueu as mãos, seus olhos cintilavam úmidos.

– ... nós lhe pedimos que não o faça infeliz, não nos faça infelizes, destruindo essa última ilusão; ajude-nos a fazê-lo acreditar que todas essas folhas que ele descreverá de fato correspondem ao que diz. Ele não sobreviveria se duvidasse disso. Talvez tenhamos agido mal com ele, mas

não tinha outro jeito; é preciso viver... e as vidas humanas de quatro crianças órfãs como as de minha irmã são mais importantes que xilogravuras...¹⁷

O antiquário se vê, mais uma vez, aterrorizado com a situação: se no primeiro momento o horror era proveniente da cegueira do colecionador, agora esse mesmo horror emergia da exaltação do velho perante as folhas vazias. O dono de antiquário, tecendo elogios às obras ausentes ao mesmo tempo em que mergulha em seus pensamentos, reflete com pesar sobre a situação: a coleção, espartilhada pelas intempéries e o tempo, se sustentava em unidade e presença diante de Herwarth pelo empenho daquelas mulheres, compartilhando entre si os dissabores da crise financeira que assolava aquela *família*.

Doravante, retoma-se a passagem com a fala do colecionador, que dá ênfase a seu "sacrifício" na composição da coleção, se abstendo dos "prazeres da carne", como viagens, teatro e vinhos. A visita se prolonga, em meio aos *causos*¹⁸ do colecionador, sua alegria e a mesa posta do café. Por fim, o antiquário comunica a necessidade de se ausentar, sentença que o cego não recebe sem resistência. Todavia, essa determinação é frustrada e apaziguada pela esposa e filha.

Retirando-se do local, o dono do antiquário constata sua condição de mero comerciante de arte frente à devoção daquela figura. A novela se encerra com uma frase atribuída à Johann Wolfgang von Goethe, um dos escritores favoritos de Stefan Zweig:

Inesquecível para mim esse quadro! O semblante alegre do ancião de cabelos grisalhos lá no alto à janela, planando acima dos passantes ocupados, inquietos e mal-humorados da rua, levemente transposto de nosso mundo real abjeto pela branca nuvem de uma benfazeja loucura. E tive de me lembrar de novo do antigo dito, tão sábio, de Goethe, creio: "Os colecionadores são pessoas felizes."¹⁹

Esta última passagem retoma, assim, a oposição entre a aceleração do mundo moderno, com seus transeuntes velozes, e o tempo em suspensão daquela família, em especial, a figura do colecionador, que toma o *tempo necessário* de sentir-se feliz pela visita, alienado de todo o caos de um mundo que vê sua duração cada vez mais condensada, comprimida.

¹⁷ Zweig, 2015, p. 169.

¹⁸ Esse elemento não é acessório ou contingente à forma-coleção, visto que ele é fator determinante no modo com que se estabelece as relações dentro dela e, como veremos durante este trabalho, a coleção diz respeito muito mais às modalidades vincutivas que se estabelecem nesse regime do que aos artefatos que a compõem. Os *causos*, em certo sentido, se aproximam da *narrativa* benjaminiana na medida em que advém, da mesma forma, da expressão oral e, por seguinte, emergem da experiência, do conhecimento, daquele que os narra.

¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

Antes de encerrar esta breve apresentação da novela, faz-se importante ressaltar que Stefan Zweig foi celebrado e lido com afincos durante a primeira metade do século XX e retomou seu prestígio durante outros momentos da história, o que justifica não só as diversas adaptações de “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã” em países e línguas distintos, como também de outras obras do autor. Entre as adaptações dessa novela podemos citar, além da obra de Bernard Attal em que nos debruçamos neste estudo, um média-metragem português de 2009, dirigido por Rita Azevedo Gomes sob o nome *A coleção invisível*; uma película alemã para televisão datada de 1953 chamada *Die unsichtbare Sammlung*, dirigida por Hanns Farenburg e um curta-metragem de 2018, produzido na França, chamado de *La collection*, com direção de Emmanuel Blanchard.

1.2 O filme: do latifúndio cacauero à vassoura-de-bruxa

A Coleção Invisível (2012) é uma obra fílmica brasileira dirigida por Bernard Attal, francês nascido em 1964 e radicado no Brasil. Este é o seu primeiro longa-metragem de ficção, tendo dirigido anteriormente *Os Magníficos* (2010), longa documental sobre a queda da produção cacauera na região sul da Bahia a partir da praga da vassoura-de-bruxa²⁰ (temática que se repete em *A Coleção Invisível*), e mais duas curtas: *A Bike Ride* (2009) e *29 Polegadas* (2004), este último dividindo a direção com Joselito Crispim.

No primeiro plano se precipita a imagem de uma fonte, com uma mulher de idade avançada benzendo seus olhos com as águas, tal gesto, ainda no início do filme, se associará à figura de Santa Luzia, padroeira dos olhos e da visão. Na cena seguinte, somos apresentados a Beto (Vladimir Brichta) e seus amigos no terraço de uma festa. Descendo do terraço para a festa, seguem-se planos alternados entre ela e a procissão de Santa Luzia. A forma com que a câmera filma as cenas, principalmente por seus movimentos, aproximam as cenas, gerando uma espécie de correspondência entre si. Um exemplo é o da equiparação das imagens das pessoas sentadas nos cantos da festa e a organização dos artefatos religiosos nas bancas, feita por meio da filmagem em uma *panorâmica horizontal*²¹. Beto e os amigos saem da festa em destino a outro lugar. Os amigos de Beto esperam no carro enquanto ele tenta resolver um problema referente a uma dívida com seus funcionários. Descobrimos sua ocupação: técnico de som.

²⁰ Vassoura-de-bruxa se refere a uma doença causada em plantas, seja por vírus, fungos, etc. No caso do cacau, sua origem é por infestação fúngica e o nome se dá pela aparência da planta infectada: ressecada, lembra uma vassoura deteriorada. Se propaga como uma praga na região sul do estado baiano por volta de 1989.

²¹ Movimento de câmera que gira em seu próprio eixo pela horizontal.

Impacientes, seus amigos saem em disparada com o carro. Ele está sozinho, guardando os aparelhos de som em meio aos sinos que badalam ao fundo e cânticos religiosos. Temos uma pequena elipse temporal: na cena anterior, o ambiente estava escuro, se passando no período noturno, agora, Beto dirige outro carro no que parece ser o início de uma manhã. A sirene de uma ambulância ecoa, o que se configura em um prenúncio. Deslocando-se, um pouco mais a frente, Beto avista um acidente. O logotipo na porta do carro escrito “Betosom” nos serve de elemento de reconhecimento: são os amigos de Beto.

Figura 03 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

Figura 04 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

Período de luto. O personagem, posteriormente, visita a mãe, Iolanda (Conceição Senna). Aqui, o espectador é apresentado ao antiquário gerido por ela, herança de seu pai. Iolanda está recebendo um curador de um museu alemão que busca obras de Cícero Dias²². Por problemas financeiros e o agravante da perda dos amigos, Beto decide explorar os livros de contas, os *arquivos* de seu pai, em vistas de reaver exemplares para a exposição proposta pelo curador, que resultaria em ganhos capitais para si.

Localizando Samir Loedy (Walmor Chagas), um colecionador que teria adquirido diversas gravuras do artista, Beto se desloca para o interior da Bahia, no município de Itajuípe. Chegando ao terminal rodoviário da cidade, somos apresentados a Wesley (Wesley Macedo), uma criança que vende pastéis e que lhe indica uma pousada. A chegada ao Hotel Palácio é feita por um *contra-plongée*²³, enquadrando as escadas da entrada, parte baixa, em direção à recepção, parte superior do plano.

Figura 05 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

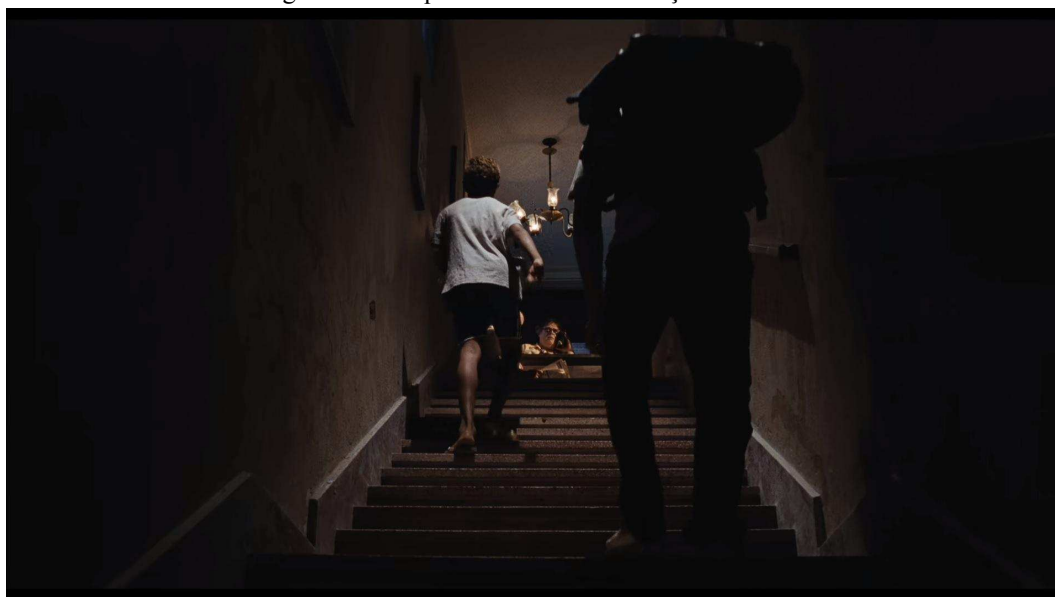


Figura 05 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

No dia seguinte, Wesley conta a história de Samir e como a vassoura-de-bruxa levou não só o fazendeiro mas toda a região à *ruína*. Beto pede para que um taxista o leve até a fazenda do colecionador Samir, chamada “Novo Mundo”.

²² Pintor brasileiro de grande destaque internacional, inserido no movimento modernista. Pernambucano, nasceu no município de Escada, em 1907, e morreu em 2003, na cidade de Paris.

²³ O *plongée* se caracteriza pela filmagem de cima para baixo, tendo a câmera virada para abaixo da linha do olhar. O *contra-plongée* é, ao contrário, a filmagem de baixo para cima.

O elemento da vassoura-de-bruxa nos leva a duas questões: no primeiro caso, a derrocada dos produtores da região, do outro, o coronelismo que assolava essa região. O tema do cacau foi abordado em diversos textos do consagrado autor brasileiro Jorge Amado, por exemplo, *Gabriela, cravo e canela*²⁴, publicado pela primeira vez em 1958 e adaptado à exaustão. O fruto também daria título a um de seus romances, *Cacau*²⁵, texto originalmente publicado em 1933 que está compreendido no *segundo ciclo do cacau* (1927-1957) do país. A relação entre a produção latifundiária, a concentração de terras e riqueza e a desigualdade são codependentes quando se trata dessa discussão.

Retornando à narrativa fílmica, Beto chega à fazenda de Samir, encontrando com Clara (Clarisse Abujamra), esposa do colecionador. Com um semblante irredutível e pouco amigável, Clara declina do pedido de Beto para ver Samir, tendo o protagonista que voltar ao Hotel Palácio. Em um ato de resiliência, Beto empenha-se em travar contato com a filha do casal, Saada (Ludmila Rosa), que aparece negociando cacau em uma cooperativa.

Apesar de o papel das personagens dentro da trama ser, em essência, o mesmo perante a coleção, as personalidades estabelecidas tanto da mãe quanto da filha se divergem, em certa medida, das da novela: são mulheres menos auspiciosas e, ao contrário de uma postura cordial, debatem, discutem e, até mesmo, ameaçam. Tal postura no caso de Saada, inclusive, poderia se justificar por seu trabalho como produtora e vendedora de cacau e que, enquanto mulher, necessitaria de certa austeridade para que fosse levada a sério no ramo.

Em uma das cenas em que ela negocia com um homem, pode-se perceber que mesmo com essa postura ela é assediada em “tom de brincadeira”, sendo chamada de “meu amor”. Conjectura-se, portanto, que, no caso de Clara, essa postura seja adotada pelo fato – revelado através do relato de Saada – de que outras pessoas, tão insistentes quanto Beto, adentravam a fazenda buscando as peças da coleção, bem como os cobradores que transitavam naquele espaço, sempre levando algo da fazenda, tal como urubus. Mesmo que Saada e Clara, contudo, sejam bem menos amistosas que Louise e Annemarie, ao “cair das cortinas”, o trabalho conjunto e familiar de tecer e destecer a trama-coleção ainda se mostra o mesmo.

Beto tenta conversar com Saada, que se revela tomada pela cólera não apenas pela insistência do homem mas também pela intrusão em sua casa durante a visita à fazenda, com o pretexto de pedir um copo de água.

Beto vai de encontro à Saada novamente, que cuida dos tanques de fermentação de cacau. Durante o diálogo, o homem persevera mais uma vez, enquanto Saada afirma que ele

²⁴ Cf. Amado, 1994.

²⁵ Cf. *Id.*, 1971.

não sabe o quanto a coleção é valiosa. Eles se desentendem e ela lança cacau na roupa de Beto, indiciando o “sangue da semente”.

O personagem, chegando ao hotel, retorna a Salvador após receber um telefonema comunicando a tentativa de suicídio de sua mãe. Pela conversa com a médica, Beto revela que a situação se repete desde sua infância. Somos colocados novamente em Itajuípe no plano seguinte, mais especificamente na fazenda de Samir, após Iolanda se queixar das contas que não param de chegar, o que impulsiona seu filho a recomeçar a procura pelas obras de Cícero Dias.

O protagonista avista o colecionador e vai de encontro a ele, aproveitando que Clara havia se ausentado por um instante. Assim como na novela, ao estender a mão no vazio, a cegueira do velho é percebida, mas o desconcerto se desfaz, de mesmo modo, rapidamente. Beto consegue marcar seu retorno à fazenda no dia seguinte, para um almoço, enquanto Clara reaparece com olhar fulminante em direção a Beto, que se desloca para fora da propriedade. Após a saída de Beto, Saada, munida de uma arma, intercepta o carro do taxista em que ele se encontra e o transfere para seu carro. Eles avistam uma queimada e adentram a mata.

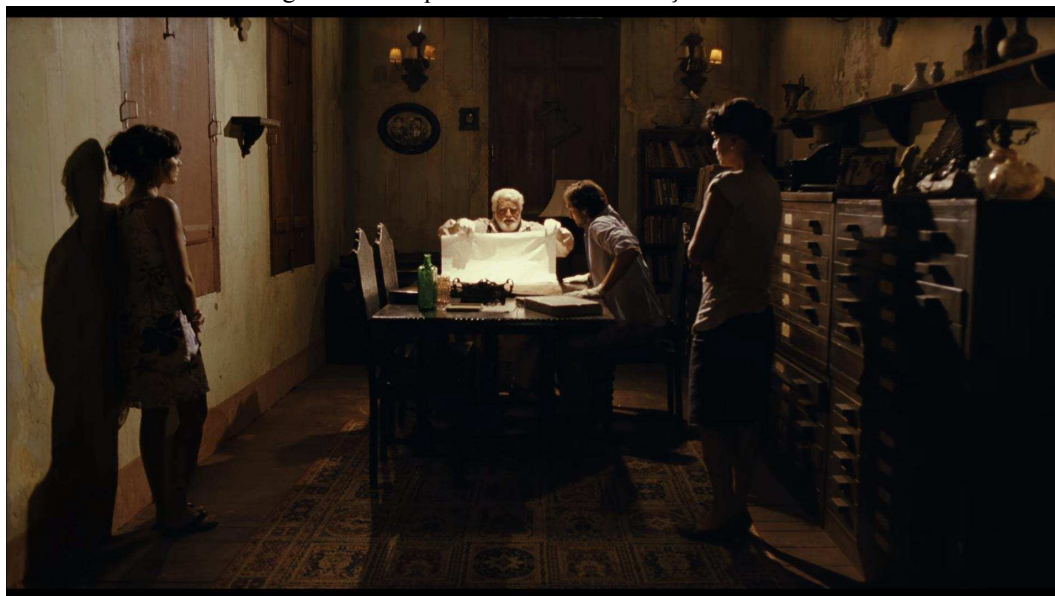
Inicia-se um diálogo mais amigável após Beto cair em prantos. Em tom de revolta, Saada confessa: “Eu e minha mãe tivemos que ter muita coragem, paciência, abnegação mesmo pra que meu pai não abrisse mão da coleção”. Este trecho reforça o trabalho efetivo despendido não só na “manutenção” da coleção invisível, mas na tentativa de preservar a coleção de gravuras, antes da iminente venda das obras. Eles se entendem, culminando em uma cena romântica no carro, após a saída da mata, já na cidade.

No quarto do hotel, Beto relembra de um momento com seu pai, Dagoberto²⁶, em que ambos comem chocolate dentro do carro, limpando as mãos sujas na roupa, como uma duplicação do gesto anterior de Saada.

Eles almoçam. Chegamos à sala em que se encontra a coleção e as mulheres, apreensivas, ocupam os cantos do recinto: a dúvida, se o trabalho abscôndito das Penélopes²⁷ de fiar e desfiar a coleção invisível, por tanto tempo empreendido, verá seu derradeiro fim. Enquanto isso, Samir e Beto são enquadrados próximos ao centro. O colecionador segura as folhas em branco.

²⁶ Tanto o pai quanto o filho chamam-se Dagoberto, sendo o filho apelidado de Beto, o que gera outra relação dúplice.

²⁷ Aludimos à personagem Penélope da *Odisseia*, de Homero, e que também remete à *trama*, à *narrativa* e ao *trabalho manual* ou ainda ao tecido da rememoração, conforme Walter Benjamin (1987). Ela será retomada em outros momentos do trabalho.

Figura 06 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

O primeiro artista citado é “Bandeira” e suas “Jangadas do Ceará”. Pelo cruzamento de dados e a temática das peças de arte, chegamos até Antônio Bandeira. Todavia, não foi possível precisar qual seria a obra em questão, uma vez que ele, advindo da pintura abstrata, retratou as jangadas em diversos momentos. Além disso, não há uma pintura específica que aluda às jangadas em seu título, restando apenas a representação em suas formas. Traremos, portanto, uma de suas possíveis jangadas, composta por traços recurvos e retos em tom de vermelho e manchas em preto e também vermelho, que sugerem o duplo movimento das águas e da jangada:

Figura 07 – Antônio Bandeira, *Sem título*, 1960.Fonte: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/172/lote/135>.

A possível força que nos sobrepuja na tela reside numa espécie de disputa interdita entre o artefato humano, a jangada, e o mar, implacável, inumano e intemporal, que gera esse movimento: um misto de dinamicidade e violência, no qual o elemento humano tenta se opor à fatalidade do destino, em vão.

De antemão, já podemos compreender a dinâmica estabelecida entre os esforços da domesticação do mundo natural pelos homens, no qual se privilegia os elementos antropogênicos, além da substituição da temporalidade pré-moderna pela moderna, pois a primeira se calca não só nos aspectos míticos mas também nos ditames da natureza, enquanto a segunda se guia por uma “racionalidade” na qual se suprime o espaço e o tempo, reduzindo suas distâncias, no âmbito do espaço, e encurtando a duração por meio da aceleração, no âmbito do tempo.

A imagem mencionada a seguir é a de Djanira, referente à Djanira da Motta e Silva. O colecionador descreve a figura de um casal retratado na obra, sem fazer menção ao seu título exato. No casal de Djanira, o sentimento que transborda do abraço dos amantes destaca-se para o colecionador, detendo sua atenção. Não há rostos, fisionomia ou cor para se decifrar, todavia, o sentimento mostra-se como aquilo que o punge, seu *punctum*, no sentido barthesiano:

Figura 08 – Djanira da Motta e Silva, *Casal abraçado*, 1961-1970.



Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/casal-abra%C3%A7ado-djanira/IQE9D4N3i-TTYw?hl=pt-br>.

Na mesma sentença, também menciona-se o nome de Segall, se referindo à Lasar Segall, pintor lituano radicado no Brasil. Posteriormente, chegamos à Cícero Dias, que o colecionador adjetiva: “Que movimento, que alegria. Que explosão de cores, né? Até parece que os bichos estão felizes por morar nessa terra.”

Traremos, aqui, um mural de Cícero Dias e um detalhe da obra para melhor visualização da exuberância de sua produção:

Figura 09 – Cícero Dias, *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1926.



Fonte: <https://mataharie007.blogspot.com/2018/02/cicero-dias-o-compadre-de-picasso.html>.

Figura 10 – Cícero Dias, *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1926, detalhe.



Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1718774731911064-detalhes-de-painel-de-cicero-dias>.

A obra pode ser interpretada a partir de uma tensão entre o campo e a cidade ou as temporalidades pré-modernas e modernas, retomando a abordagem da obra de Antônio Bandeira. Ao mesmo tempo, são colocados prédios, casas, um avião, uma chaminé que remete à produção industrial e o caos da cidade, conjugados com a aragem por tração animal ao lado de uma mão que açoita, um indivíduo montado a cavalo e as árvores que remontam a vida campestre. Esses aspectos aludem, também, ao título da obra: Pernambuco como o próprio mundo, uma metonímia, um macrocosmo no microcosmo do estado nordestino.

Seguimos por Pancetti ou José Pancetti com suas marinhas. O trecho se refere, possivelmente, à esta figura:

Figura 11 – José Pancetti, *Marinha*, 1938.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58428/marinha>.

A calma das águas é como um momento congelado no tempo, se divergindo da jangada furiosa de Antônio Bandeira. A inexactidão das formas que tendem à pintura abstrata, todavia mais nítidas e detalhadas do que as de Antônio Bandeira, conecta-nos com algo da ordem do olhar, somos interrogados sobre o que *efetivamente* estamos vendo. Há duas possibilidades de se compreender a relação entre as “jangadas de Bandeira” e as “marinhas de Pancetti”: na primeira interpretação, a marinha parece ser um segundo momento de abrir os olhos, em que as coisas começam a tomar formas mais delineadas, sendo as jangadas o

momento anterior, em que as coisas ainda estão mais indistintas; a segunda interpretação seria referente aos estágios da perda de visão. A marinha faz parte do primeiro momento, em que as coisas começam a borrar ou desfocalizar, e posteriormente as jangadas, no qual as imagens se tornam ainda mais turvas.

Ainda sobre Pancetti, o colecionador menciona a imagem de uma lagoa e que ele apenas pintava a óleo, além de que lhe era habitual escrever poemas atrás dos desenhos. Pede, então, para Beto ler um desses poemas. Desconcertado, o personagem não sabe o que fazer e é então que Saada se lança em intervenção e começa a recitar “de cor”. Os poemas trazem um panorama de algumas temáticas presentes na obra através de figuras, aparentemente, opostas, mas que se complementam: sombras e luz, cegueira e visão, presença e ausência. Esses poemas serão trazidos e analisados em outro momento deste estudo.

Beto, lisonjeado pela possibilidade de presenciar tão singular coleção, agradece e se despede. Clara e Saada também agradecem por sua complacência e silêncio. Nos momentos finais, vemos Beto se reconciliar com Wesley, pois este havia sido enxotado do carro do taxista junto com seus irmãos por Beto em uma de suas incursões em direção à fazenda.

Beto presenteia Wesley com seu “aparelho mp3”, que pode ser visto como uma alegoria ao movimento de assimilação gradual da tecnologia naquela região, uma transição progressiva do tempo pré-moderno para o moderno, na qual o modo de vida interiorano se choca com todo o “progresso” citadino. Beto, saindo da cidade, olha pela janela uma última vez: sem gravuras passíveis de venda, contudo, mais rico em *experiência*. Enfatizando o tema do olhar que permeia a obra, a canção *Teus olhos cansados* (música: Silvain Vanot/Letra: Silvain Vanot e Flavio Juliano), interpretada pela cantora Tiê, ecoa enquanto Beto se distancia.

O roteiro adaptado do filme foi escrito pelo diretor em conjunto com Sérgio Machado e Iziane Mascarenhas, sendo a película exibida em diversos festivais pelo mundo, entre eles o Festival de Gramado, no qual recebeu 3 prêmios: o de melhor filme pelo júri popular, melhor atriz coadjuvante para Clárisse Abujamra e, postumamente, de melhor ator coadjuvante para Walmor Chagas, que havia cometido suicídio antes que o filme chegasse às telas. Além disso, a produção foi laureada no 16º Festival do Cinema Brasileiro de Paris, no Festival Internacional de Bogotá, no Fest-In, de Lisboa, no Festival de Cinema de Port Townsend, em Nova Iorque, obtendo, outrossim, reconhecimento nos festivais de Nashville, Newport Beach e Anápolis.

Não obstante, a produtora do longa-metragem, Santa Luzia Filmes, recebeu um prêmio do Fundo Setorial do Audiovisual devido ao desempenho do filme nesses festivais. A

obra foi produzida com recursos do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA)²⁸ e possui a co-produção da Ondina Filmes.

1.3 Breves apontamentos sobre a adaptação

Agora, com ambas as obras apresentadas, podemos traçar alguns pontos de convergência e divergência, bem como os artifícios utilizados por cada mídia para gerar o impacto desejado. Antes, porém, reflitamos: por qual motivo, no processo de adaptação, ocorrem essas mudanças?

Enquanto linguagens que se divergem, o texto literário e a película necessitam de dispositivos de naturezas distintas para que possam causar este ou aquele efeito. Em exemplo, Robert Stam em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” nos fala sobre os aspectos temporais em *Madame Bovary*, texto originalmente publicado em 1856, de Gustave Flaubert, e as possíveis saídas para que, no cinema, se surtisse efeito similar ao tido no romance acerca do aborrecimento da personagem-título. O autor diz que, no texto literário, essa monotonia é construída através da narrativa iterativa, calcada na repetição sem que haja uma mudança de perspectiva sobre o evento. Deste modo, ele elenca algumas opções para a abordagem cinematográfica: utilizar-se de metonímias visuais, como uma torneira pingando; exposição nos próprios diálogos; expandir a duração do plano, etc.

O iterativo no romance evoca o imperfeito na prosa Flaubertiana, o tempo da repetição habitual, e especificamente o tratamento dado pelo romance ao tédio no que Flaubert chamou de “um livro sobre nada”. Nesse mesmo espírito, o teórico/cineasta italiano neo-realista Cesare Zavattini sonhou em filmar noventa minutos na vida de uma pessoa a quem nada acontecia. Andy Warhol filmou um homem dormindo e o Empire State Building enquanto permanecia “em pé”. Mas qual seria o meio cinematográfico ideal para evocar o enfado que permeia um romance como *Madame Bovary*? O tempo literal de duração de um longo plano seqüência, onde a lentidão do tempo real exprimiria a passagem do tempo, que se arrasta como uma cobra (uma técnica usada por Santos em *Vidas Secas*)? Ou deveriam os personagens comentar verbalmente o seu tédio (a solução de Minnelli), ou lançar mão de narração por superposição (em voice-over) para literalmente emprestar as palavras que evocam o tédio no romance (a solução de Chabrol)? Ou deveria-se usar o que Metz chama de “seqüência episódica” (cenas curtas mostrando uma certa trajetória, nesse caso uma trajetória em direção ao tédio, sendo um exemplo famoso disso a seqüência de desintegração do casamento numa série de desjejus em *Citizen Kane*). Outra abordagem seria através da metonímia visual: uma torneira pingando para transmitir a idéia da passagem lenta e repetitiva do tempo; ou câmera lenta, ou a dilatação de

²⁸ Criado em 2005, o órgão visa fomentar a produção de obras artísticas e culturais na região.

uma tomada pela edição (na qual o mesmo gesto é repetido ad infinitum), ou um gesto sinédóquico (por exemplo o ato de rabiscar distraidamente).²⁹

Para além das questões técnicas, que demandam uma abordagem diferente em cada meio de produção das obras, temos, igualmente, demandas externas à própria configuração da mídia em que elas se inserem. Culturas e tempos históricos divergentes determinam tratamentos distintos de um mesmo assunto: as demandas de cada sociedade são outras, a ótica com que se trata este ou aquele tema também.

Retornando à *Madame Bovary* como exemplo, vejamos: em uma cultura em que a infidelidade, o adultério faz-se um tabu muito maior, a possibilidade de se realizar uma abordagem valorativa mais dura sobre as atitudes da personagem se mostraria mais frequente. O tempo determina igualmente o peso das ações: de modo geral, toma-se a infidelidade nos dias de hoje, de uma forma muito menos impetuosa do que no período em que o romance foi escrito, 1856. Isso pelo fato de que o texto se passa na era vitoriana e é escrito por uma pessoa inserida nela, época permeada pelo fervor religioso e moralidade cristã. Outra questão refere-se exatamente à sua localização geográfica: o continente europeu. Se o romance se passasse em outra região do planeta, talvez teríamos outras visões sobre o caso. A obra, destarte, reflete seu próprio tempo e espaço.

Concernente a essas observações, Robert Stam assevera que:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. [...] A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade.³⁰

Pode-se depreender, portanto, que o ato de “atualizar” uma obra está sempre ligado a um regime discursivo estrangeiro a ela. Discussões contemporâneas, talvez inviáveis no período de produção, possibilitam lançar novas luzes e reinterpretações de uma obra já produzida, extraindo significados que outrora não poderiam ser observados nela.

²⁹ Stam, 2006, p. 39.

³⁰ *Ibid.*, p. 48-49.

Retornando aos objetos desta pesquisa, podemos elencar divergências no que tange ao aspecto temporal, seguindo-se pelo espacial e, ademais, dos conflitos abordados: a novela se passa no período entreguerras, na primeira parte do século XX, localiza-se na Alemanha, enquanto a película desliza nas idas décadas de 2010, no interior da Bahia, nordeste brasileiro. Stefan Zweig, austríaco, nos fala de um país vizinho ao seu que se situa na Europa. Bernard Attal, por outro lado, é um francês que fala sobre o Brasil. O deslocamento propicia uma substituição da problemática apresentada: se na novela o cerne da tensão se dá pelos efeitos da Primeira Guerra após seu fim, irradiando seus feixes destrutivos no território através da crescente inflação daquele período, a obra fílmica se debruça no histórico cacauero do sul da Bahia, trazendo para a trama a figura do latifúndio e sua derrocada.

O aspecto temporal possibilita desdobramentos que convergem em resultados aproximados apesar das naturezas circunstanciais serem distintas: a hiperinflação alemã, na novela, decorre dos sucessivos conflitos que envolviam o país, como a *Primeira Guerra Mundial* e a *Guerra Franco-Prussiana*, e são esses conflitos que contribuem para derrocada econômica do país em direção uma crise de proporções maiores à do longa-metragem. A película, por sua vez, se concentra no fenômeno da vassoura-de-bruxa, de proporção mais localizada e pontual, circunscrita à região cacauera do estado da Bahia e que, à primeira vista, parece ser um fator relacionado mais à natureza do que ao ser humano. A vassoura-de-bruxa *parece* ser algo apenas da ordem do mundo natural, mas o agente humano por trás do ocorrido seria revelado posteriormente: o aparecimento da praga na região era oriundo de sabotagem, uma tentativa de pôr fim à hegemonia dos barões do cacau no sul da Bahia³¹. Em ambos os casos, os habitantes daqueles territórios experimentam a crise financeira e, deste modo, a decadência econômica do colecionador e da sociedade se interpenetram, em uma espécie de microcosmo que reflete o macrocosmo em ambas as obras.

Importante realçar a predileção de Bernard Attal ao tema da queda da produção cacauera na região sul da Bahia, uma vez que a questão já havia sido abordada em seu outro longa-metragem, desta vez documental, *Os Magníficos*.

As escolhas das imagens que ilustram as obras e a forma com que a ideia da *marca* nas telas é trabalhada também são dissonantes: as obras de arte mencionadas são determinadas por sua localização geográfica, espelhando sua origem e as afinidades com os ideais de sua respectiva sociedade. Enquanto na novela somos apresentados a nomes de artistas tipicamente alemães, salvo exceções que, de mesmo modo, são provenientes do território europeu; na película a escolha privilegia nomes da arte brasileira, exceto por alguns artistas de outras

³¹ Cf. Rocha, 2008.

nacionalidades que, todavia, estão a serviço de retratar paisagens tipicamente nacionais, como visto previamente.

A *marca*, na novela, se dá no campo das texturas das páginas que aludem às gravuras que ali estariam. No filme, há uma única menção à textura das páginas, através da fala do colecionador que diz que uma das obras tem “a textura de um sonho”. O que desempenha papel mais próximo dessas *marcas* apresentadas na novela, enquanto um “certificado de presença”, seriam os poemas nos versos das gravuras. A questão da textura implica uma espécie de corporalidade, fisicalidade, um resquício precedente de presença, como pode-se compreender nesta passagem:

Pois nós inserimos nos velhos passe-partouts, que ele reconhece pelo tato, reproduções ou folhas com texturas semelhantes àquelas imagens vendidas, de maneira que ele não nota quando passa a mão. Mesmo que só possa tocá-las e conferi-las (ele se recorda perfeitamente da sequência e de sua classificação), ele experimenta a mesma satisfação de antigamente, quando as via com seus próprios olhos.³²

O uso alegórico das imagens e de alguns diálogos na obra cinematográfica reforçam, da mesma maneira, a temática e enriquecem a narrativa, elementos apresentados posteriormente: a procissão de Santa Luzia, a figura de Tirésias, os poemas no verso das gravuras, etc.

Um elemento acionado na obra fílmica e que se apresenta na novela de modo mais sutil é a questão da morte e suas diversas referências no desenrolar dessa obra. Na película, o primeiro momento se refere à morte em si, consumada dentro do espaço ficcional: a morte dos amigos de Beto no acidente. Posteriormente, ela retorna enquanto performance: o “sangue da semente” nas roupas de Beto encena, dramatiza a morte; a tentativa frustrada de suicídio de Iolanda também. E essa relação extrapola a tela enquanto ato consumado fora da ficção: o suicídio de Stefan Zweig na cidade de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro e ainda, como um pressentimento, intuí o suicídio do ator Walmor Chagas após as gravações do longa-metragem.

Podemos dizer, em último caso, que a coleção e a cegueira são os elementos que mantêm a unidade temática. Vendido, o acervo existe em um limbo *entre* presença e ausência e quem a detém, seja ele Samir ou Herwarth, se arrebatada em sua cegueira por sua devoção ao invisível dos objetos. As tragédias se entrelaçam, dessarte, em uma *poética da ruína* que reverbera em ambas as tramas.

³² Zweig, 2015, p. 168-169.

2 A DESESTABILIZAÇÃO DA VIDA

A abordagem proposta neste ponto do trabalho consiste na cisão entre duas modalidades espaçotemporais que, apesar de abrangerem as duas esferas, optei por chamá-las de tempo pré-moderno e tempo moderno. Aciono as mudanças encadeadas pela modernidade, principalmente de natureza técnica-tecnológica. Trato dessa questão a partir da ótica lançada sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação, de transporte, do aparato bélico e do crescimento dos centros urbanos averiguando o processo de aceleração social e da produção. A oposição entre tempo pré-moderno e tempo moderno se dá por aquilo que governa seus interesses: o primeiro, permeado pelos ditames do mítico, comunitário e natural, este último aspecto referente ao mundo natural, enquanto o segundo, privilegiando os resultados em detrimento do trajeto, é calcado pelo caráter instrumental e o racionalista proveniente da expansão científica moderna.

O conceito de *fetich*e e de *fetich da mercadoria* figuram enquanto condensação do conflito travado entre essas modalidades temporais: o primeiro, trazido por Peter Stallybrass (2008), designa os objetos que em culturas não-eurocênticas carregam caracteres mágicos, ritualísticos e, ao mesmo tempo, são passíveis de serem amados, carregados junto ao corpo, enquanto no segundo, Karl Marx (2011), se servindo do primeiro termo, cunha este conceito almejando demonstrar que a mercadoria também está impregne de um valor extrínseco a si, numa espécie de nova mitologia, que expressa discordância com a ilusão de que houve a passagem do mito ao *logos*, e de que o mito na humanidade foi superado, sucumbindo ao primado do intelecto.

A passagem concernente à aura de Walter Benjamin (2009) objetiva apontar a presença da aura além de seu lugar habitual, as obras de arte, estendendo-a à narrativa benjaminiana e ao regime da coleção, sistematizando essa correspondência. Por conseguinte, propõe-se analisar o fenômeno de declínio da aura com o advento da modernidade, no qual o objeto é esvaziado de sua transcendência.

2.1 Mitos, mercadorias e temporalidades: a modernidade

Em ambas as obras, o que move o antiquário e a personagem Beto são as necessidades materiais. Fica claro no discurso do antiquário que, mesmo tendo grande estima pelas obras de arte, ele também compreende que essas obras se tornaram mercadorias. Beto, por outro lado, sequer possuía interesse pelas peças inicialmente, sendo impulsionado principalmente

pela morte dos amigos e a conseqüente necessidade de se sustentar após problemas com sua ocupação de técnico de som.

Na novela, por exemplo, partimos de uma análise feita pelo antiquário sobre a situação do comércio de artes daquele período: compreende-se, simultaneamente, tanto a ascensão de uma camada social específica, que devora e possui uma relação *fetichista*, no sentido de *fetichismo da mercadoria*, com a arte, quanto a derrocada de uma outra “aristocracia” anterior. Os “novos-ricos”, enquanto essa nova camada emergente, de acordo com ele, possuem grande apetite por todos os tipos de obras de arte. Durante essa passagem, é explicitado por ele o uso do termo “mercadoria”, apontando a problemática da relação com a arte e a *valorização monetária* em detrimento da *estética*³³ ou da *afetiva*. Esse apetite se traduz em um consumo incessante que não se esgota, uma voracidade incontrolável:

O senhor sem dúvida está ciente da atual situação do comércio de objetos de arte, desde que o valor do dinheiro foi literalmente pelos ares: os novos-ricos de súbito passaram a se entusiasmar por madonas góticas, incunábulo, velhas estampas, quadros, nada é suficiente para eles; precisamos inclusive ficar atentos para que não nos esvaziem a casa e as gavetas. Se deixarmos nos compram as abotoaduras das mangas e a luminária da escrivaninha. Com isso torna-se um verdadeiro quebra-cabeça estar sempre obtendo novas mercadorias para eles. O senhor desculpe se chamo agora de mercadorias esses objetos que comumente reverenciamos, mas essa súcia é que nos acostumou a considerar um esplêndido incunábulo veneziano como mero equivalente a um punhado de dólares, e um desenho de Guercino como a soma de algumas notas de cem francos. Contra a penetrante insolência desses súbitos compradores enfurecidos é inútil tentar resistir.³⁴

Ao mesmo tempo, poderíamos dizer que há uma penumbra acarretada pela *fantasmagoria*, visto que pouco importam as condições de concepção das obras ou sua origem, muito menos o trabalho despendido sobre elas: há uma valorização extrínseca a eles, que flutua a depender dos interesses dos detentores do capital, daqueles que determinam seu *preço*.

A *fantasmagoria* é um desdobramento ou ampliação de dois conceitos: o de *fetichismo da mercadoria*, abordado por Karl Marx, em seu livro I de *O capital* (2011), e o conceito de *reificação*, de Georg Lukács, em *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista* (2003). Em todos os casos, o fio-condutor da discussão se dá a partir do apagamento das relações de produção, retirando a mercadoria do campo das relações produtivas e a posicionando em uma espécie de “geração espontânea e mágica”.

³³ Não se propõe, neste estudo, adentrar a seara acerca do conceito de valor estético. Para mais informações, Cf. Compagnon, 1999.

³⁴ Zweig, 2015, p. 161.

De acordo com Peter Stallybrass, em sua obra *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*, Karl Marx apropriar-se-ia, de forma irônica³⁵, do conceito de *fetichismo*, descortinando a pretensa objetividade do *valor de mercado* para apontar que ele não é inerente ao objeto, mas apenas mais uma mitologia. Emprega-se essa mitologia como arma na exploração, seja das forças produtivas, seja de outras sociedades: das próprias pessoas sobre pessoas.

O termo *fetichismo* em sua acepção original, de acordo com o autor, possui raízes na subjugação dos processos valorativos de outras culturas não-eurocêntricas e designa a relação com as coisas alicerçadas a uma transcendência, uma *interpretação anagógica*³⁶, *mágica* do objeto enquanto representação cultural e, ao mesmo tempo, afetiva, como aquilo que se carrega junto ao corpo e participa, efetivamente, da vida:

O conceito de “fetichismo” foi desenvolvido para, literalmente, demonizar o poder de objetos estranhos que eram carregados no corpo (através da associação do feitiço com a arte da feitiçaria européia). E ele emergiu no momento em que o sujeito europeu subjugava e escravizava outros sujeitos e, simultaneamente, proclamava sua própria independência relativamente aos objetos materiais. [...] *O que era demonizado no conceito de fetichismo era a possibilidade de que a história, a memória e o desejo pudessem ser materializados em objetos que fossem tocados e amados e carregados no corpo.*³⁷

Estas culturas se oporiam, deste modo, ao pensamento moderno ocidental que, por seu viés positivista, nega qualquer forma de conhecimento ou estabelecimento de relação entre coisas e acontecimentos que não esteja relegado aos critérios experimentais³⁸ e de comprovação: nestes últimos, reside uma *força de lei* na ciência positivista moderna, na qual o despir das coisas, retirando-lhes seus caracteres místicos e afetivos seria o triunfo da *racionalidade moderna*, representação última da lógica científica do período.

No *fetichismo marxiano*³⁹, aquele que produz o objeto se aliena em relação a ele e a partir disso se determina o valor: não mais por sua serventia de uso ou valor material de produção,

³⁵ “Ao atribuir a noção de fetichismo à mercadoria, Marx ridicularizou uma sociedade que pensava que tinha ultrapassado a ‘mera’ adoração de objetos, supostamente característica das religiões primitivas. Para Marx o fetichismo da mercadoria era uma regressão relativamente ao materialismo (embora distorcido) que fetichizava o objeto. O problema para Marx era, pois, não o fetichismo como tal, mas antes, uma forma específica de fetichismo que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humanos mas o não-objeto esvaziado que era o local de troca” (Stallybrass, 2008, p. 46).

³⁶ Cf. Silberer, 1917.

³⁷ Stallybrass, 2008, p. 44, grifo nosso.

³⁸ O termo não se confunde com conceito de *experiência* empregado em outros momentos do texto. Ele é, em verdade, o oposto: enquanto a experiência é da ordem do único, daquilo que não se repete, o experimento científico busca ser reproduzido, almejando o estabelecimento de regras mais ou menos gerais a partir da previsibilidade dos resultados, possíveis por sua repetição em condições quase idênticas entre si.

³⁹ Referente ao fetichismo da mercadoria.

mas de um critério arbitrário e exterior ao objeto. A objetividade do trabalhador no processo de confecção lhe é retirada, o tornando estranho à essa objetividade. Esta, por sua vez, se realoca no próprio objeto. Dito isso, Karl Marx no livro I de *O capital*, afirma que:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. [...] a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.⁴⁰

Em relação à Georg Lukács, temos a *reificação*. Essa relação alarga o conceito de *fetichismo marxiano* por consistir na hipótese de que o *fetichismo da mercadoria*, até então relegado apenas às relações estabelecidas com objetos, invade a esfera dos indivíduos. Estes indivíduos, inseridos em uma lógica de produção massiva, se resumem apenas à sua força de trabalho: seu poder de produzir novas mercadorias. Esse processo ao mesmo tempo isola e atomiza o sujeito pois penetra cada vez mais fundo nas relações interpessoais, transpondo a lógica “racional” de produção para esse espaço, convergindo todas as relações em *relações meio-fim*⁴¹ calcadas na *racionalidade instrumental*. Suprimindo o espaço intermediário das ações, em uma espécie de aceleração, perde-se esse espaço de *experiência*, passando diretamente do estágio inicial para o resultado, emergindo daí sua lógica funcional:

[...] a confrontação imediata, tanto prática quanto intelectual, do indivíduo com a sociedade, a produção e a reprodução imediatas da vida – em que, para o indivíduo, a estrutura mercantil de todas as “coisas” e a conformidade de suas relações com as “leis naturais” já existe enquanto forma acabada [...] o trabalhador deve necessariamente apresentar-se como o proprietário de sua força de trabalho, como se esta fosse uma mercadoria. Sua posição específica reside no fato de essa força de trabalho ser a sua única propriedade. Em seu destino, é típico da estrutura de toda a sociedade que essa auto-objetivação, esse tornar-se mercadoria de uma função do homem

⁴⁰ Marx, 2011, p. 206.

⁴¹ “Nas sociedades modernas, com o modo de produção capitalista dominando o cenário, a lógica da racionalidade funcional, isto é, das relações meio-fim, passa a ser de inestimável importância para a expansão das forças produtivas. Isto porque a racionalidade funcional, por seguir os princípios científicos, é considerada legítima a ponto de dispensar a discussão pública sobre as relações de poder na sociedade” (Oliveira, 1993, p. 21).

revelam com vigor extremo o caráter desumanizado e desumanizante da relação mercantil.⁴²

Ocultando o espaço *entre* os momentos, no qual a *duração* se manifesta e se desempenha efetivamente o *trabalho*, perde-se a contiguidade e causalidade dos fatos, trazendo um verniz de instantaneidade e fomentando a fragmentação moderna. Essa fragmentação se mostra imperiosa para o processo de dissonância nas relações humanas e objetais e se torna cada vez mais viável em decorrência do desenvolvimento tecnológico, que age como novo intermediário das ações, substituindo a duração que lhes pertence por uma *ode ao agora*:

O homem é submetido tanto materialmente quanto psicologicamente a uma realidade abstrata e fragmentada, e vai deixando de perceber as mediações entre ele e a totalidade. A divisão social do trabalho atrelada à mecanização progressiva dos meios de produção transforma desde as formas mais elementares de produção até a indústria moderna em processos racionalmente operacionais, subdivididos e parciais. A racionalidade produtiva do capitalismo avançado promove a eliminação das propriedades qualitativas dos homens e destrói a mediação entre o trabalhador e o produto de seu próprio trabalho.⁴³

Walter Benjamin, enquanto leitor de ambos os autores, calcando-se na ideia de *fantasmagoria*, conceito que também aparece num texto do autor sobre Baudelaire, propõe uma meditação sobre a Paris do século XIX. Paris, “cidade luz”, apresenta-se como o epíteto do *progresso técnico* daquele momento: uma promessa de futuro e uma imagem falsa de si mesma.

Mas, no que se difere a *fantasmagoria* da *reificação* e do *fetice da mercadoria*? A *fantasmagoria* pressupõe a ideia da representação, pois há *imagens*. Essas imagens, que são falseadas, se proliferam a partir de uma autogeração pois “não estão ali” nem nunca estiveram em qualquer parte: não há referente algum, o que torna a representação vazia e sem correspondência. Elas não apontam para algo do real, o que impossibilita uma “experiência concreta” e, ao mesmo tempo, refletem a lógica das relações mercadológicas embrenhadas na sociedade do capitalismo tardio e da qual fazem parte.

Apesar da aparente proximidade com a coleção invisível, uma vez que ambas são pautadas em algo que não se encontra, efetivamente, diante de si, há algumas discrepâncias entre elas que tornam essa distinção algo não do domínio do *quantitativo* ou da *diferença de*

⁴² Lukács, 2003, p. 208-209.

⁴³ Crocco, 2009, p. 52.

grau, mas sim do *qualitativo*, da *diferença de natureza*: a forma com que as relações são estabelecidas dentro desses regimes, a pretensão envolvida nesse empenho e a existência real ou não daquilo que se representa. Enquanto a fantasmagoria é da ordem da *mitificação das massas* e está a serviço do capital, a afetividade permeia a coleção invisível, numa espécie de exercício de comunhão familiar. A coleção invisível se refere ao palpável do passado, a *fantasmagoria* nada pode dizer sobre outra coisa além de si mesma, não possuindo extensão, nem passado, presente ou futuro.

Poder-se-ia interpretar, assim, o gesto das mulheres de *esconder*, *encobrir a ausência* das obras que originam a coleção invisível e que se realiza na ambivalência do olhar cego do colecionador de atribuir dupla face nessa coleção, espiritual e afetiva, não enquanto um pressuposto de sublimação das relações de produção ou de destaque da imagem da sociedade produtora de mercadorias, mas sim como um gesto amoroso, compadecido e carinhoso de pessoas atadas pela relação tramada da família, estabelecida pelos laços de sangue e de lágrimas.

Um possível exemplo de engodo trazido pelo capitalismo, proveniente da *fantasmagoria*, seria a ideia de *progresso* apresentada no texto homônimo de Theodor W. Adorno, localizado na coletânea *Palavras e sinais: modelos críticos 2*, no qual o autor, em diálogo com Walter Benjamin, diz que “[o] *progresso da dominação da natureza* que, segundo a analogia de Benjamin, transcorre em sentido contrário àquele *verdadeiro*, que teria seu ‘telos’ na redenção, não carece, decerto, de toda esperança.”⁴⁴

O que o autor denuncia nessa passagem é a ideia de que o progresso toma força enquanto algo inexorável, irremediável e incessante: uma mitologia, a “[...] *crença no progresso* [...]”⁴⁵. Essa lógica advém do pensamento burguês, mas falha quando confrontada com a realidade, pois o progresso técnico (dominação da natureza) não se confunde com o progresso humanitário (real). Falha, pois, cada vez mais, pode-se observar que o progresso real, o de libertar os indivíduos do sofrimento e exploração do trabalho alienado dentro do seio da sociedade, nunca se realiza. Ademais, o próprio progresso técnico é incorporado como mais uma das ferramentas de dominação, intensificando a exploração humana, o que resulta em cenas deploráveis de miséria e violência, tais quais a própria guerra, o episódio da inflação alemã e o coronelismo: a dominação da natureza, que deveria desaguar na emancipação humana, está a serviço da dominação do homem sobre o homem.

⁴⁴ Adorno, 1995, p. 53, grifo nosso.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 51, grifo nosso.

O próprio Stefan Zweig refletiria em seu texto *Autobiografia*: o mundo de ontem acerca da discrepância entre o otimismo do incremento dos objetos – proveniente desse progresso técnico –, e a realidade de que, mesmo com esses avanços, a sociedade não se sintia impelida a atingir, igualmente, um “progresso moral”. Este último termo, ao que tudo indica, se encontra em sintonia com o conceito de “progresso real” ou “progresso humanitário” de Theodor W. Adorno:

[...] essa fé no “progresso” ininterrupto e irrefreável tinha, para aquela época, a força de uma verdadeira religião [...] Nas ruas, à noite brilhavam lâmpadas elétricas no lugar da luz baça dos lampiões. [...] Graças ao telefone, o homem já podia conversar com outro homem à distância, já avançava a novas velocidades no carro sem cavalos, já podia alçar voos aos ares, realizando o sonho de Ícaro. [...] todos esses milagres haviam sido operados pela ciência, arcanjo do progresso. [...] Para nós hoje, que há muito riscamos a palavra “segurança” do nosso vocabulário, é fácil sorrir da ilusão daquela geração ofuscada pelo idealismo de que o progresso técnico da humanidade forçosamente traria consigo uma ascensão também rápida em termos morais.⁴⁶

Nessa mesma passagem, Stefan Zweig também compreende que o mundo se torna cada vez menor: as novas tecnologias, como o telefone, possibilitavam a comunicação instantânea com aquele não estava diante de si, encurtando a distância entre o *eu* e o *outro*; os carros já não necessitavam mais dos cavalos e se tornavam cada vez mais velozes, o que encurtava as distâncias territoriais, aproximando pontos equidistantes do mapa, além de se diminuir a distância entre a terra e os céus com os aviões, ainda que não tão evoluídos como hoje.

Hartmut Rosa, em *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na Modernidade*, implica que a mudança das relações sociais, outrossim, espelha-se nessas mudanças da concepção espaçotemporais descritas, visto que estes processos colaboram para uma aceleração dos atos de informação, comunicação e deslocamento, afinal, gasta-se menos tempo para tudo e, desse modo, pode-se desempenhar um maior número de atividades em um espaço de tempo menor. É possível, do mesmo modo, se comunicar com um maior número de pessoas, seja simultaneamente ou sequencialmente. Assim, com a troca cada vez mais frequente de interlocutores, modificam-se também as relações entre as pessoas: a lógica da aceleração é transposta para o seio social.

Na medida em que as estruturas de apreensão das esferas de espaço e tempo se encurtam, o diálogo estabelecido entre esses indivíduos se torna cada vez mais superficial,

⁴⁶ Zweig, 2014, p. 21-22.

devido inclusive aos próprios meios empregados no processo de comunicação. Esses meios, por sua vez, não costumam abarcar uma série de nuances no processo comunicativo feito de modo direto, perdendo os gestos e as sombras que se projetam com eles no recinto, o olho no olho sem intermediário, a postura corporal vista de um ângulo muito específico dos que se encontram frente-a-frente, a entonação da voz e como as ondas sonoras dessa voz se propagam no ambiente, o corpo de quem fala e de quem ouve. Toda a *presença efetiva* de quem enuncia e de quem escuta se perde:

[...] a mudança técnica dos transportes anula a ligação arcaica entre sujeitos e espaços territorialmente limitados, enquanto o desenvolvimento técnico da comunicação [...] representa o pressuposto fundamental para a transformação de relações sociais no processo de modernização. Essa transformação é constituída, em primeiro lugar, pelo fato de modelos de associação e relações não mais estarem, ou estarem apenas na medida reduzida, ligados a um espaço geográfico comum [...] em segundo, pelo aumento e pela rápida troca de parceiros de comunicação; e, em terceiro, pela transformação dos *meios* de comunicação, que inevitavelmente, influenciam a qualidade da interação e, com isso, da própria relação social.⁴⁷

Dando continuidade ao argumento, Walter Benjamin em *Passagens*, teorizando acerca de seu conceito de *fantasmagoria*, então, assinala:

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria [...]⁴⁸

Essas “imagens autogeradas” da *fantasmagoria*, enquanto representações falseadas, acontecem na novela “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã” de forma implícita: consome-se arte para *parecer* mais culto, uma pessoa de bom gosto ou excêntrica. Esse consumo, todavia, está permeado não pelo estabelecimento de uma relação *com* o objeto, mas daquilo que o objeto, valorativamente, simboliza, e do qual o indivíduo que o possui “absorverá” seu *status*, criando uma imagem de si sem que necessariamente esse indivíduo *seja* esta ou aquela coisa. O simbólico aqui não é transcendente como na arte em sua função ritualística, principalmente quando ligado à morte na arte fúnebre, quando o objeto representa, de modo *anagógico* e não *analítico*, um instrumento de passagem para o além. Os

⁴⁷ Rosa, H. 2019, p. 203-204.

⁴⁸ Benjamin, 2009, p. 711.

novos-ricos, desta maneira, almejam a visibilidade dada pelas obras, despidas de uma relação mais duradoura ou afetiva. Os objetos com os quais se estabelecem as relações são menos importantes do que as relações que se estabelecem ou as intenções acerca desses vínculos gerados.

Na película, os nomes tanto da pousada, Hotel Palácio, quanto da fazenda, Fazenda Novo Mundo, parecem operar com a mesma lógica, o que não é necessariamente verídico, apesar da pousada estar sucateada e a fazenda, aparentemente, não ter nada que aponte para um futuro e sim para seu passado, o que resulta em imagens divergentes daquilo que os locais realmente são. Podemos nos deter em outro aspecto: essas imagens são, sim, fantasmagóricas, pois tratam daquilo que não está mais lá, contudo, elas dizem respeito muito mais acerca da história daquela região, outrora frondosa, semelhante a um espelho distorcido do passado, do que apenas uma imagem falsa, criada fora de qualquer relação com o real, como a *fantasmagoria* benjaminiana. Essas imagens fantasmagóricas, assim, possuem um índice de realidade, mesmo que esse real esteja localizado no pretérito. Trazemos, aqui, imagens das locações utilizadas na obra fílmica que exemplificam nossa colocações:

Figura 12 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

Figura 13 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

O primeiro quadro, referente ao quarto em que Beto se hospeda no Hotel Palácio, e o segundo, que retrata parte dos entornos da edificação da Fazenda Novo Mundo, representam certa decadência do local. No quarto do hotel pode-se ver paredes descascadas em tons de azul e branco, um quadro com a imagem escurecida e móveis de madeira antiga, todos esses elementos banhados em luz lúgubre, acompanhados do som do ventilador de teto. Apesar dos móveis aparentemente serem de qualidade, o tempo os castigou; o restante da decoração poderia estar na moda em algum lugar do passado, o que já não é mais o caso. As paredes, em última instância, testemunham seu próprio desnudamento em direção ao seu interior, no descamar da tinta azul-taciturna.

Nos entornos da Fazenda Novo Mundo, capturada aqui por uma câmera em primeira pessoa, subjetiva, representa a visão de Beto espreitando o interior da propriedade e, outrossim, nos defrontamos com paredes descascadas, todavia em tinta alaranjada. Logo na entrada, os balaústres já dão sinal de solidez e cuidado despendido na construção do imóvel: a casa parece ampla e, simultaneamente, envelhecida. Deste modo as imagens servem, igualmente, enquanto doadoras e complemento de sentido para os casos já narrados por outros personagens que contemplam, ao mesmo tempo, a riqueza pregressa daquela região e sua queda, numa espécie de monumento-resquício ainda vivo, todavia em agonia, do inevitável declínio que sempre prefigura, como um fantasma, em todo o êxtase da ascensão.

Outra questão que contemplaria a fantasmagoria na película, em certa medida, seria na escolha de Beto em mentir sobre sua origem e suas pretensões: dizendo ser curador e que estaria encarregado de uma exposição em um museu de São Paulo, ele teria não só a credibilidade de ser uma pessoa *realmente interessada* em arte e conhecedora dela, mas também alguém que vem de uma parte “central” do país. Sabemos, todavia, que o personagem possui a ocupação de técnico de som e que a procura pelas obras de arte fora movida pelo luto da perda de seus amigos, numa tentativa de dar sentido à própria vida, e que sua principal motivação perante elas é financeira, buscando “pagar as contas que não param de chegar” com os possíveis ganhos.

Essas manifestações da mudança de paradigma nas relações que se estabelecem entre objetos, e que transborda para as relações entre indivíduos, é um dos traços característicos da modernidade. A modernidade recai em uma dessacralização do mundo e do tempo, retirando sua transcendência mítica de outrora, dissolvendo igualmente a propriedade comunitária de convivência entre indivíduos, substituindo-a pelo caráter funcional das relações socioeconômicas. A ascensão de novas tecnologias, que contribuem para essas metamorfoses, por conseguinte, favorecem novas formas de controle. Ben Singer, em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, caracteriza a modernidade em diversas frentes. Ele examina que:

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o "desamparo ideológico" de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.⁴⁹

Em seguida, o autor, na obra citada, aponta a questão da *experiência* dentro dessa dinâmica a partir da menção à Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Ela, por ser afetada pela questão temporal, muda seus ditames de percepção. Desse modo:

[...] a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos

⁴⁹ Singer, 2001, p. 95.

choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, esse argumento é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade; no entanto mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizam os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.⁵⁰

A racionalização dos processos produtivos atinge todas as esferas da sociedade humana: o homem reificado, que agora se resume apenas a sua força de trabalho, deve ser ainda mais eficiente; as mercadorias, cada vez mais independentes e distantes de sua origem; a produção, incessante, que deve cada vez mais preencher as prateleiras com mercadorias em uma velocidade progressivamente massacrante. A celeridade é, portanto, o principal desejo dessa sociedade: não só um desejo, mas uma demanda. Racionalizar através da otimização da cadeia produtiva reforça as relações de poder, pautadas em um controle cada vez maior das relações estabelecidas no seio da sociedade.

Com o achatamento do tempo, preenchido a todo instante por estímulos incessantes, a experiência se vê esvaziada. O tempo que regia as sociedades mais antigas não é mais o tempo de agora: inicialmente, a temporalidade humana se atrelou aos ciclos da natureza, como o amanhecer e o anoitecer, as estações do ano, etc. Até mesmo os relógios daquele período denotavam a marca física, uma corporalidade da passagem desse tempo e seu modo de apreensão: as ampulhetas e clepsidras, areia e água. Concomitante a isso, tinha-se o tempo do sagrado, marcado pelos períodos dos rituais, medido pela periodicidade das manifestações religiosas e datas do calendário de cada doutrina. A relação de abstração temporal, permeada pela lógica do trabalho, evoca a mudança qualitativa da concepção de tempo moderna. Feitas essas constatações, Maria Rita Kehl em sua obra *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, diz que:

A experiência humana do corpo – suas demandas, seus ritmos e suas urgências, a maior ou menor tolerância ao prazer e ao desprazer – varia de uma cultura para outra, de uma época histórica para outra. [...] O uso do

⁵⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

tempo também é sujeito às transformações da cultura; a duração de um dia, por exemplo, desde o amanhecer até o momento do repouso [...] O homem contemporâneo vive tão completamente imerso na temporalidade urgente dos relógios de máxima precisão, no tempo contado em décimos de segundo, que já não é possível conceber outras formas de estar no mundo que não sejam as da velocidade e da pressa.⁵¹

E dando continuidade à argumentação, é posto que:

No fim do século XIII, os primeiros relógios mecânicos começaram a marcar, no alto das igrejas, uma nova forma de temporalidade em algumas cidades do continente que hoje conhecemos por Europa. A passagem do tempo, até então, era regulada pelos ciclos da natureza (determinantes para o trabalho no campo) e pelos horários dos ritos religiosos. Havia certa solidariedade entre o tempo do trabalho, comandado pelo percurso do sol, e o restante do tempo social, comandado pela Igreja, cujos sinos indicavam o momento das orações matinais e vespertinas, das missas, das cerimônias fúnebres. A marcação religiosa do tempo tinha a função de indicar o caráter sagrado dos ciclos da natureza, uma vez que a noite, o dia, as chuvas e as estações faziam parte da obra de Deus. A Igreja controlava também o uso que os fiéis deveriam fazer de seu tempo de vida – épocas de jejum, festas religiosas, horários de orações, condições para desfrutar da sexualidade etc. É evidente que estamos nos referindo a uma cultura em que a forma subjetiva do indivíduo não estava desenvolvida.⁵²

Como podemos ver, o indivíduo, na modernidade, se encontra deslocado de sua relação com o “todo”, relação esta que era estabelecida conforme uma conexão comunitária. O surgimento do relógio com seus ponteiros se configura enquanto a pedra de toque sintomática da aceleração moderna do tempo: o tempo se torna uma abstração e se apagam as marcas naturais e físicas que outrora remissionavam-no além de, simultaneamente, se sublimar a transcendência e teleologia presentes no calendário sacro. A invasão do tempo do trabalho, que inicialmente se opõe ao tempo do ócio e da contemplação, é o que também possibilita a invasão da racionalidade. O “tempo livre”, nesta ocasião, refém da lógica da produtividade, não pode ser mais despendido com atividades que não trazem algum retorno, duplicando a relação funcionalista e instrumental: mais do que isso, as atividades devem ser organizadas de acordo com uma lógica da disposição temporal, em que se deve tirar melhor proveito da atividade no menor espaço de tempo possível. A autora, na obra citada, assim aponta:

O indivíduo moderno também não é senhor de seu tempo – a diferença é que ele já não sabe disso. [...] O indivíduo, sob o capitalismo liberal, dispõe de

⁵¹ Kehl, 2009, p. 122-123.

⁵² *Ibid.*, p. 124.

uma enorme variedade de escolhas quanto ao desfrute de seu tempo livre, não mais regulado pelos ritos e pelas proibições da vida religiosa nem limitado pelas horas de luz do dia ou pelo maior ou menor rigor das estações. Por outro lado, a marcação que caracteriza o tempo do trabalho (de forma desproporcional à oferta efetiva de oportunidades de trabalho) invade cada vez mais a experiência da temporalidade, mesmo nas horas ditas de lazer. Não me refiro ao ócio, essa forma de passar o tempo tão desmoralizada em nossos dias, mas às atividades de lazer, marcadas pela compulsão incansável de produzir resultados, comprovações, efeitos de diversão, que tornam a experiência do tempo de lazer tão cansativa e vazia quanto a do tempo da produção. Nada causa tanto escândalo, em nosso tempo, quanto o tempo vazio.⁵³

Theodor W. Adorno já havia feito, outrossim, apontamentos sobre o “tempo livre”. No texto de mesmo nome, sua principal observação era igualmente calcada na ideia de extensão do tempo do mundo do trabalho, mas por outra ótica: a indústria do *hobby*. O consumo de produtos da chamada *indústria cultural*, se estendiam desde o *do it yourself* até o consumo de programas televisivos passando, não obstante, pelo cinema e esportes.

Não tomaremos aqui as críticas aos objetos específicos, mas podemos depreender algo dessas reflexões que vão de encontro à ideia da invasão mundo do trabalho em uma esfera mais íntima do indivíduo: todos os dispositivos relacionados ao tempo livre estariam ligados a uma lógica de reforço do mundo do trabalho, seja no sentido de emular o trabalho, restaurar as forças para o próximo momento de trabalho, o aumento da força do corpo e sua domesticação para aguentar mais horas deste trabalho, etc. Todas essas relações possuem em comum o controle exercido pelo que o autor chama de *mundo administrado* ou, mais especificamente, a sociedade do capitalismo tardio. Ele denuncia em seu texto “Tempo livre”, na coletânea de ensaios *Palavras e sinais: modelos críticos 2*, o esfacelamento do ócio durante o tempo livre pela logística do *hobby* deste modo:

Podemos esclarecer isto de maneira simples através da ideologia do “hobby”. Na naturalidade da pergunta sobre qual “hobby” se tem está subentendido que se deve ter um, porventura, também já escolhido de acordo com a oferta do negócio do tempo livre. Liberdade organizada é coercitiva: Ai de ti se não tens um “hobby”, se não tens ocupação para o tempo livre! então tu és um pretensioso ou antiquado, um bicho raro, e caís em ridículo perante a sociedade, a qual te impinge o que deve ser o seu tempo livre.⁵⁴

Importante salientar que o tempo do trabalho em si não é um problema e que a coerção em outros momentos, nas relações de trabalho, já estava presente. A questão se refere ao quão

⁵³ *Ibid.*, p. 124-125.

⁵⁴ Adorno, 1995, p. 74.

opressoras essas relações se tornaram após a virada moderna, através da imposição de sua lógica a todas as esferas da existência humana: dizer sobre esses outros momentos da sociedade humana em uma espécie de “saudosismo” seria ingênuo, pois a preocupação consiste em apontar que, com o advento do capitalismo tardio, a coerção se torna *sistemática* e essa coerção “globalizada” é tributária do próprio desenvolvimento técnico, que a torna viável por meio de tecnologias que expandem o poder daqueles que as detém.

Walter Benjamin evoca com certa frequência o tempo do trabalho em comunidade, que inclusive tornaria as *narrativas*⁵⁵ mais profícuas. A matéria que permeia a narrativa é não só a da vivência mas a da experiência, que também está contida no trabalho que se encontra fora das relações mercadológicas sufocantes, alienadas. A partir das reflexões do autor, Maria Rita Kehl, por conseguinte, descreve essa temporalidade em conjunto, ou seja, a percepção conjunta do tempo emergida do sujeito inserido na dinâmica “do todo”, assim:

A começar pelo fato de que a passagem do tempo era percebida e marcada coletivamente, e mesmo o tempo mais singular e íntimo de cada um – a duração única do tempo de vida – não dizia respeito ao sujeito, tomado individualmente, pois o legado dos membros de cada geração haveria de sobreviver através das experiências transmitidas às gerações seguintes. Viver a vida sem ter de tomar para si o duro encargo de ser o guardião solitário de todo o vivido: tal possibilidade de deixar-se estar no fluxo temporal parece inatingível para os indivíduos desgarrados da temporalidade coletiva, no mundo contemporâneo.⁵⁶

De forma contígua, ela argumenta que:

A segunda condição da experiência, portanto, seria a inexistência da forma subjetiva moderna do *indivíduo*. Embora Benjamin não se refira explicitamente à hegemonia moderna do individualismo entre as causas da destruição da experiência, ele insiste na importância das formas pré-modernas de convívio comunitário e de trabalho coletivo como condição para a continuidade da transmissão da experiência através das narrativas.⁵⁷

Sobre o processo de isolamento do indivíduo, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, Georg Simmel diria que ele se dá por um excesso da própria aproximação entre os indivíduos. Traço das metrópoles, o contato insistente sem qualquer ação comunicacional entre indivíduos resultaria no movimento oposto, pois há uma invasão do “outro” no espaço do indivíduo que

⁵⁵ Importante salientar que o termo “narrativa” empregado aqui se refere à sua esfera oral. A questão fica mais evidente quando nos defrontamos com algumas das traduções mais recentes do texto de Walter Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, nas quais o termo “narrador” é substituído por “contador de histórias”, reforçando seu caráter oral.

⁵⁶ Kehl, 2009, p. 163.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 166, grifo da autora.

incitaria uma animosidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos estão revestidos de uma posição *blasé* e de frieza para se defender dos estímulos incessantes da vida nessa metrópole, entre eles, o da multidão. O “olho no olho” é o que se perde pois o contato constante não pressupõe o estabelecimento de relações, visto que não se comunica com todos com os quais cruzamos nas ruas, nem se estabelece um olhar demorado e íntimo com eles:

Submetido a um excesso de estímulos sensoriais e intelectuais tanto no trabalho quanto na rua ou no lar, o habitante da grande cidade deve se proteger por uma carapaça de indiferença e de frieza, a fim de não sucumbir a um esgotamento físico e intelectual. [...] A percepção sensível se torna, portanto, mais *pobre* justamente por ser submetida a um *excesso* de estímulos sensoriais [...] Enquanto as distâncias muitas vezes são encurtadas, as proximidades tendem a aumentar perigosamente. [...] poderíamos talvez afirmar que o maior perigo da vida em comum na modernidade e na contemporaneidade jaz, curiosamente, muito mais numa destruição da intimidade por excesso de proximidades invasoras do que num isolamento espacial e social por excesso de distâncias. [...] O excesso de proximidade que caracteriza o cotidiano do cidadão moderno reforça, paradoxalmente, os sentimentos de solidão, de incompreensão e mesmo de hostilidade entre os indivíduos: torna as pessoas cada vez mais estranhas e distantes umas das outras.⁵⁸

Georg Simmel aponta essa relação dos estímulos em “A Metrópole e a vida mental”, assim:

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria.⁵⁹

O excesso de estímulos, deste modo, também faz parte do achatamento temporal e espacial na modernidade: em sua esfera espacial, o intervalo entre *eu* e o *outro*, corporalmente, diminui com a multidão impessoal, enquanto a compressão da esfera temporal é dada pela serialidade e ininterrupção com que as ações e interações se desenrolam no espaço coletivo.

⁵⁸ Gagnebin, 2014, p. 123-124, grifo da autora.

⁵⁹ Simmel, 1973, p. 12, grifo do autor.

Retomando a questão do trabalho, ele permeia a narrativa e a enriquece, dando a ela o que Walter Benjamin chama de *senso prático*. Entre as possibilidades de transmissão no ato de narrar, está igualmente circunscrito o próprio saber fazer, uma *práxis*. A aproximação do ato de confeccionar a narrativa ao trabalho manual, artesanal, se mostra uma metáfora pertinente e se opõe à escala industrial: o fiar gera uma *dupla trama*, o tecido e o enredo. O resultado, em ambos os casos, não é uniforme uma vez que há sempre distinção entre as peças produzidas no tempo sem pressa:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] a natureza da verdadeira narrativa [...] traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. Mas, se “dar conselhos” soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade. [...] O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria.⁶⁰

Mesmo o fenômeno da morte, tomado como um dos mais íntimos pela sociedade moderna, era um momento conjunto, público e que possibilitava a conservação das experiências que o moribundo outrora colecionara:

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. [...] No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. [...] Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo. [...] Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] A morte é a sanção de tudo que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.⁶¹

A morte permeia as coleções invisíveis dentro e fora do espaço ficcional. Externamente a esse espaço, temos a figura do suicídio do próprio do Stefan Zweig que, em ato profícuo de narrar a própria vida, toma para si certa “autoridade de moribundo” para evocar novamente a experiência da existência em sua autobiografia; e o ator Walmor Chagas, que cometera suicídio antes da estréia da obra filmica. A mãe de Beto, internamente, no espaço ficcional da película, traz consigo uma série de tentativas de concretizar o ato, todavia sem sucesso. O acidente que ocasiona a morte dos amigos de Beto, também na película, figura

⁶⁰ Benjamin, 2012, p. 216-217.

⁶¹ *Ibid.*, p. 223-224.

enquanto mais um “fim” nas obras, bem como a morte de seu pai ou das plantas, atacadas pela praga da vassoura-de-bruxa, esta última um espelho do declínio do mundo natural enquanto ditame temporal e da região que a sofre. Há, em todo caso, uma outra espécie de morte, que é oclusa e subjaz nas obras, pairando no ar, e da qual pode-se apenas adivinhar: a morte invisível da guerra, a morte anônima decorrente da miséria.

A morte, enquanto uma alegoria mais ampla, refere-se ao findar em seu sentido geral. Ela nos remete à tensão entre lembrar e esquecer, na qual o passado se dissipa da mesma maneira quando este recai no oblívio, como na coleção que só existe pela força mnemônica daqueles que se dedicam a mantê-la. Nesta ótica, a ausência e o luto sempre lhe acompanham, e estes, por sua vez, alteram a temporalização da existência: concebe-se o *antes* enquanto quebra do *agora*, uma interrupção entre dois momentos, que não conseguem mais se corresponder pois se desmembraram pelo horror, pela guerra, pela crise, pela ausência.

O horror parte de uma imagem do tempo, do irreversível instante que alteraria toda e qualquer possibilidade de outro curso. É *preciso* esquecer para que se siga em frente, para que não se paralise e, ao mesmo tempo, é *preciso* que se lembre para que não se repita. Essa imagem, contudo, não se constitui apenas pelo horror: sua matéria, ora áspera, monstruosa, ora macia, afável, também faz com que queiramos nos lembrar do êxtase, da felicidade, do amor. Essa expressão do tempo se traduz numa espécie de *punctum* bartesiano, atingindo a dupla face de trazer o passado à tona e confrontá-lo com a figura do presente: este é um “[...] *punctum*, que [...] é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ('isso-foi'), sua representação pura. [...] há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer.”⁶²

Os casarões da região cacauera trazem igualmente essa potência: ao mesmo tempo em que vemos a ruína, a derrocada da região através das manchas e eflorescências nas paredes, dos portais que dão para o interior vazio das edificações, da natureza que toma conta das outrora habitadas e prósperas construções, do abandono, por outro lado vemos a suntuosidade, os alicerces que insistem no tempo devido esmero de sua construção, apesar de já darem sinais de desgaste. Há, isto posto, a iminência da fatalidade, aquilo que já se consumou e que, todavia, a região ainda parece relutar em aceitar. As propriedades, assim, vivem o luto arquitetônico de si mesmas, num velar póstumo, em meio às fissuras, trincas e corrosão de suas armaduras:

⁶² Barthes, 1984, p. 141-142.

Figura 14 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

Figura 15 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

Figura 16 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

A *experiência* e a *narrativa*, como poderemos ver, se entrelaçam em um fomento mútuo: a narrativa transmite a experiência e a experiência é o conteúdo que se narra. Walter Benjamin denuncia, deste modo, a crise que solapa ambos os estratos. A crise da experiência pode ser tomada por três frentes: a primeira, a da (percepção) de isolamento do indivíduo, já abordada neste estudo; a segunda pela guerra e a barbárie, e a terceira, pela supressão do ócio, que também se relaciona com as questões temporais que permeiam este trabalho. O autor traz o declínio da experiência, enquanto impossibilidade de expressão, nas figuras dos combatentes regressados da Primeira Guerra Mundial em mutismo:

Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobre de experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. [...] Uma forma completamente nova de miséria caiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento técnico [...] Pois não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. [...] essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral.⁶³

⁶³ *Ibid.*, p. 124-125.

Ele aponta não para uma “guerra em geral”, sem remetente, mas uma guerra específica: a guerra das trincheiras. Isso pelo fato de não ser uma guerra em que se premia o melhor estrategista ou combatente, mas uma guerra em que o ser humano se aninha em sua pequenez ante a primazia da tecnologia: subjugado, ele não mais tem o que dizer sobre o corrido. A questão é posta por Leonardo Francisco Soares, em “Figurações da Grande Guerra no romance francês: O Fogo, de Henri Barbusse”, desta forma:

Entre os pontos bastante repisados pelos comentadores está o fato de que a Primeira Guerra Mundial ou, digamos, essa forma de combater – na qual os combatentes se escondiam em trincheiras como animais em tocas enquanto eram bombardeados por projéteis tecnicamente cada vez mais sofisticados –, graças aos avanços da tecnologia militar, ao contrário das anteriores, foi despojada de heroísmo.⁶⁴

Pode-se perceber, por conseguinte, em “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã”, que Herwarth “some” do livro de contas após 1914, exatamente no momento em que eclode a Primeira Guerra Mundial. O antiquário diz: “Para falar a verdade, desde 1914 nós não tínhamos mais recebido encomendas dele.”⁶⁵ No espaço da guerra, portanto, sempre reside a impossibilidade da experiência em seu sentido geral e, entre esses sentidos, também o da experiência de fruição da arte.

A disputa em que a película de Bernard Attal se encontra já não se refere mais à Primeira Guerra Mundial: enquanto a tensão criada na obra de Stefan Zweig advém objetivamente de uma guerra com grande projeção, um conflito envolvendo pilares da sociedade ocidental, a película desloca essa tensão para o campo do coronelismo, que é outra modalidade de disputa, uma “guerra localizada”, de menor destaque. Em ambas as obras ainda nos confrontamos com a mesma consequência: a miséria humana.

A crise da narrativa, por conseguinte, não se deriva apenas da crise da experiência pela falta do que contar, mas também do surgimento da imprensa e do romance, estes, devedores do avanço tecnológico, facilitador da difusão da reprodutibilidade técnica.

A crise da narrativa (oral), advinda da técnica, representa a “história sem experiência”, o indivíduo fora de suas relações de grupo, afinal, o leitor do romance, diferente do ouvinte que está diante do narrador, configura-se em um indivíduo solitário, pois não está na presença daquele que enuncia. Não há mais, da mesma forma, a voz do narrador que nos ensina sobre a forma do mundo, porque nem aquele mundo outrora presenciado por ele existe mais, nem o

⁶⁴ Soares, 2021, p. 66.

⁶⁵ Zweig, 2015, p. 163.

que ocorre após a perda desse mundo é passível de ser narrado uma vez que já não há mais experiência real. O romance está preso à estrutura do livro enquanto a narrativa vê-se livre em sua transmissão, se realizando não só no som mas no gesto, numa demanda relacional de um corpo presente que ouve e outro que profere essas palavras:

O primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, ass coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.⁶⁶

Ou, dito de outra forma, pode-se asseverar que:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma causa desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa. [...] A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.⁶⁷

A aceleração não só pressupõe uma crise da experiência e da narrativa como anunciado até agora, mas também a recusa dos indivíduos em relação a essa experiência. A narrativa enquanto a experiência em sua transmissibilidade evoca, novamente, não apenas o tempo comunitário, mas concomitantemente a ele o tempo mítico, o tempo sagrado, uma vez que nele reside igualmente os rituais e a transcendência da vida ordinária, integrando o indivíduo participante a um “todo” maior que a soma de suas partes.

O tempo sagrado é tomado em duas instâncias diferentes tanto no texto literário quanto na obra fílmica, todavia, sendo constantemente tensionado com o tempo moderno, subordinado ao capital: Herwarth representa a relação mítica com a arte e a coleção, de uma devoção que pressupõe o *demorar-se* nas coisas e nas memórias que emergem delas, tomando o tempo necessário para apreciá-las, reavivá-las, em oposição aos novos-ricos que visam seu

⁶⁶ Benjamin, 2012, p. 217.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 213-214.

consumo, acarretando uma dupla obliteração do objeto artístico e do tempo. Essa aniquilação temporal e objetual emerge da pressa do consumo, a pressa com que se exaure e se despede o objeto de qualquer transcendência ou arrebatamento já em vistas de um outro, subsequente, em que se repetirá a operação *ad nauseam*.

A festa em que Beto está inserido encontra-se norteadada por luzes, sons e estímulos diversos, numa velocidade cosmopolita: pessoas se beijam, dançam, se inebriam, conversam banhadas em luz azulada, fria. Ao mesmo tempo, do lado de fora, ocorre a procissão de Santa Luzia, iluminada em tons mais quentes, sendo a vela uma das principais fontes de luz dessas cenas. Foca-se, em alguns momentos, naquilo que as pessoas carregam enquanto caminham vagorosamente no cortejo, respeitando o tempo sacro, de ritualística solenidade, demandado pela ocasião: além das velas, vemos flores, imagens da santa e uma arupemba, peneira de palha típica da região nordeste do país, que se encontra guarnecida de duas sementes em seu interior. Esta última figura remonta a cena em que Santa Luzia segura um prato com seus olhos, em gesto de oferta.

Esses mundos tão heterogêneos se chocam, literalmente, quando Beto esbarra em um romeiro na saída de seu festim índigo profundo. Além disso, parte das cenas que se alternam entre a festa e a procissão são filmadas com os movimentos de câmera e enquadramentos semelhantes, gerando alguma correspondência entre esses planos, em uma espécie de equivalência disforme:

Figura 17 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

Figura 18 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

Figura 19 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

Extinguir a experiência, como é de se pressupor, acarreta, sim, uma maior velocidade, uma aceleração, conforme almejam os “indivíduos modernos”, mas também se apaga a trajetória, o espaço em que se insere a duração e o empenho despendidos nas atividades. Mas nada disso importa nos ditames da lógica funcional ou instrumental, uma vez que o que está em jogo é sempre o ponto de chegada com o qual se estabelece uma relação predatória, de urgência, esgotamento, como se pode ver nesta passagem de Walter Benjamin:

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e o “ser humano”, e ficam saciados e exaustos.⁶⁸

Esse “novo homem” ao qual o autor alude é o indivíduo da modernidade, em seu eterno frenesi de substituir, ininterruptamente, uma tarefa por outra. A representação dessa figura, feita por Stefan Zweig em seu texto literário, origina-se da fala de Herwarth. O personagem, em tom ameno mas não menos sarcástico, assinala sua ciência acerca da agitação da vida moderna mencionando os “homens de Berlim”, que representam esse estilo de vida cosmopolita das grandes cidades e seus habitantes, para incluir o antiquário, a seguir, nessa categoria: “– Naturalmente – resmungou –, os homens de Berlim nunca têm tempo para coisa alguma.”⁶⁹

Beto, da película, também representa esse “homem moderno”, em certa medida: vindo de uma capital, Salvador, em direção a Itajuípe, interior do estado, seu estilo de vida é ilustrado pela concomitância de acontecimentos diversos, que se desenrolam de forma caótica já nos momentos iniciais: o problema com a equipe de som, as luzes da festa, os amigos que o apressam para entrar no carro, etc.

Por conseguinte, esculpe-se o “novo homem” à própria imagem e semelhança de seu tempo, tal qual a ideia de que o texto molda e cria seus próprios leitores, aqueles para os quais se dirige. Esse indivíduo é reflexo de seu próprio tempo pela *falta do mistério*, assim como o romance e a informação: lhes falta opacidade que está ausente devido ao excesso de explicação. Não há arestas nem respiros nessas existências, pois o espaço intervalar lhes foi suplantado: não há tempo para a trégua que o *entre* traz consigo. Os indivíduos modernos, referenciados na seguinte passagem enquanto “criaturas”, são descritos por Walter Benjamin deste modo:

De resto, essas criaturas também falam uma língua inteiramente nova. Decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica. [...] eles recusam qualquer semelhança com o humano, esse princípio fundamental do humanismo. [...] Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do

⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁹ Zweig, 2015, p. 166.

trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição.⁷⁰

Retomando o conceito de informação e sua oposição à narrativa, ressalta-se que:

O saber vinha de longe – seja espacialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle. A informação, porém, aspira a uma verificabilidade imediata. Para tal, ela precisa ser, antes de mais nada, “compreensível em si e para si”. [...] Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio. A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações.⁷¹

A narrativa, em oposição à informação, portanto, se difere no quesito do *mistério*. Isso se dá pelo fato tanto de uma concisão, que também facilita sua memorização, quanto pela falta de direcionamento interpretativo da narrativa. Cada indivíduo extrai da narrativa aquilo que mais lhe faz sentido, da informação, como em um manual, apenas o que lhe é determinado por ela mesma, em sua estrutura. Nada na informação lhe foge, tudo se calca devidamente no campo logístico da velocidade: excesso de informação e de detalhes em um fluxo sobre-humano a serviço de sua própria *raison d'être*. Ela se esgota em si mesma exatamente pela forma que a caracteriza. A “forma eterna” da narrativa, por outro lado, sempre possibilita extrair algo de novo a depender do olhar lançado sobre ela entre seus *interditos*:

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica. E quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência, tanto mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram nas cidades, e também no campo estão em vias de extinção. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se

⁷⁰ Benjamin, 2012, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 219.

perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história.⁷²

Nesta última passagem, reforça-se equitativamente o aspecto *dialógico* da narrativa e o pressuposto de um *outro*: quando contamos uma história, está implícita a disposição de que contamos *a alguém* e, ao mesmo tempo, esse alguém nos oferece a possibilidade de *guardar*, no sentido não apenas de armazenar esse conhecimento, mas também de protegê-lo, conservá-lo, reconta-lo e transmiti-lo adiante. A narrativa, que se calca substancialmente no trabalho manual, relacionando-se de mesmo modo ao *gesto* daquele que conta (“fala-se” com as mãos ao contar um *causo*), engloba o ato de *manusear* do trabalho em companhia, revelando a trama que se fia, ao mesmo tempo, nas mãos e nas palavras.

Essa associação com o manusear se relaciona ao “trabalho das penélopes” nas coleções invisíveis. Cabe elucidar por qual motivo referenciamos as mulheres enquanto “penélopes”: em *Odisseia I: Telemaquia*, de Homero, temos Penélope, esposa de Odisseu⁷³. Após o sumiço de Odisseu, sendo ele dado como morto durante a Guerra de Tróia, a personagem sagazmente foge das propostas de casamento que surgem após noticiada sua provável viuvez. Para escapar dos avanços desses pretendentes, ela elabora o seguinte plano:

Tramou instalar nos seus aposentos um tear, um primor, enorme. Disse em seguida: “Meus queridos pretendentes, Odisseu morreu. Quanto ao casamento, nada de atropelos. Fiquem tranquilos. Preciso terminar um manto antes que os fios se corrompam. Trata-se de uma mortalha para Laertes, um herói. A Moira implacável o levará em breve nos braços da morte dolorosa. Não quero que me recriminem em público. Poderiam dizer: jaz sem mortalha um homem rico.” Foi o que alegou. Abateu nossos corações viris. Passava os dias atarefada. Mas à noite, à luz de tochas, desfiava o tecido. Trapaça de três anos! Enganou-nos, ludibriou todos. No começo do quarto ano, volvidas as estações, uma criada (bem-informada!) a denunciou. Investigamos. Denúncia correta! O pano? Ela o desfiava. Embora contrariada, foi forçada a terminar o trabalho.⁷⁴

Desta forma, Penélope empenha-se no exercício de criar a padronagem do tecido, desfazendo-o durante a noite, assim como Saada e Clara, Annemarie e Louise, em analogia, o fazem no processo de fricção entre o gesto de associar e dissociar os elementos da coleção invisível: criam o sonho nos olhos apagados do colecionador, entremeando-o com suas histórias, suas experiências, e que persiste enquanto a história é lembrada, dissolvendo-se quando confrontada com as lentes do atual. O fio narrativo, que tem a memória enquanto

⁷² *Ibid.*, p. 220-221.

⁷³ O nome Odisseu é empregado na nomenclatura grega, sendo Ulisses sua contraparte na denominação latina.

⁷⁴ Homero, 2016, p. 43-45.

principal matéria-prima, se mostra também como a oscilação entre lembrar e esquecer que, na trama intermitente e irregular da rememoração, se desfaz ao primeiro golpe de luz que chega com a aurora do presente.

O advento da imprensa abordado anteriormente é, outrossim, o causador da profusão da informação, que por si só já se mostra nociva para a experiência, mas que traz consigo, da mesma forma, outra prática igualmente nefasta: a propagação da opinião. Se por um lado a informação já não possui brechas para uma outra interpretação e só possui relevância enquanto está em circulação, a opinião manifesta-se em todo e qualquer juízo feito a partir do “sujeito informado”. Como bem pontua Jorge Larrosa na obra *Tremores: escritos sobre experiência*, em diálogo com Walter Benjamin:

[...] a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. [...] O periodismo destrói a experiência, sobre isso não há dúvida, e o periodismo não é outra coisa que a aliança perversa entre informação e opinião. O periodismo é a fabricação da informação e a fabricação da opinião. [...] A opinião seria como a dimensão “significativa” da assim chamada “aprendizagem significativa”. A informação seria o objetivo, a opinião seria o subjetivo, ela seria nossa reação subjetiva ao objetivo. [...] Esse “opinar” se reduz, na maioria das ocasiões, em estar a favor ou contra.⁷⁵

Deste modo, temos dois momentos no “tratamento dos dados” recebidos, que se dão tanto de modo formulaico, quanto maquinal: no primeiro momento, o que foi transmitido se sujeita ao campo da compreensão, da apreensão do conteúdo, do sentido inerente àquilo foi veiculado, ou seja, a “esfera objetiva” ou comunicacional, portanto, a própria face informacional. Ela, por conseguinte, não possui margem para qualquer possibilidade de admitir o não-sentido ou outra interpretação, pois está sempre vinculada ao excesso de explicação.

Posteriormente ela é julgada por critérios pessoais, a “esfera subjetiva” da opinião. Gradualmente, com o passar do tempo, após a criação da imprensa, a opinião ainda sofreria mutações: se no início ainda havia alguma importância ou preocupação com a argumentação e a coerência dos motivos de determinada posição, as justificativas se tornam cada vez mais frágeis na retórica. A opinião, em sua última escalada, se reduz ao estar “contra” ou “a favor”,

⁷⁵ Larrosa, 2022, p. 20-21.

e a justificativa, por fim, se torna completamente dispensável, momento em que também o “eu acho” se torna um imperativo.

Retornando ao indivíduo moderno, Walter Benjamin nos dá outra pista, para além da questão linguística desses indivíduos: a ideia da cultura do vidro. Ao retomar a questão da opacidade da narrativa, que não se entrega por inteira, a um só golpe, o autor utiliza a figura do vidro para reforçar essa tese e evidenciar sua transparência inerente. O vidro não estimula um segundo olhar para si pois não tem nada a ser desvendado sobre ele, o que o torna um objeto sem *aura*. Ele encarna e sintetiza a dinâmica moderna, uma vez que os olhares não se repetem nesse sistema. Os objetos sem qualquer *mistério* como o vidro, não merecem a atenção de uma segunda inspeção e, também, quando nos confrontamos com um objeto realmente digno de um segundo exame, não há mais tempo para fazê-lo:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro *não têm nenhuma aura*. O vidro é em geral inimigo do mistério. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que desejo possuir torna-se opaca a mim. [...] “Pelo que foi dito”, explicou Scheerbart há vinte anos, “podemos falar de uma *cultura do vidro*. O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários.”⁷⁶

Se pensarmos nas propriedades físicas do vidro, é um objeto que nada esconde: a luz o atravessa, revela cada canto de sua estrutura e nada escapa ao primeiro exame. Mesmo um vidro fosco ou colorido, o que seria o mais próximo de uma *opacidade* nesse material, ainda denunciaria seu conteúdo. Deste modo, ele se constitui como a metáfora da própria informação: transparente, se entrega de uma só vez e que nada pode dizer além do que já se apresenta em sua primeira aparição. Em outras palavras, o vidro é *autoexplicativo*.

O melhor exemplo de personificação do “sonho do homem moderno” – ao qual nos referimos anteriormente enquanto a supressão do espaço da experiência na passagem *entre* os momentos –, seria a figura do camundongo Mickey: não há um *entre* das ações, os problemas são resolvidos instantaneamente.

Não só os problemas são resolvidos de forma espontânea, mas a produção dos objetos também o é, como quando o camundongo *faz aparecer* uma bigorna ou um navio, o que reforçaria a dinâmica apresentada na fantasmagoria: todo o processo de trabalho envolvido na confecção das mercadorias e sua cadeia de produção são encobertos em detrimento do mágico que, todavia, não está no campo do sacro, mas do sintético. Essa figura representa,

⁷⁶ Benjamin, 2012, p. 126-127, grifo do autor.

igualmente, os anseios de emancipação das relações codependentes pois, uma vez que não seria mais necessário o trabalho especializado e a própria divisão do trabalho, no qual todas as esferas da linha produtiva são interligadas, haveria uma superação da dependência através da autossuficiência:

A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo. É uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. Pois o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer maquinário, saem improvisamente do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, dos móveis mais cotidianos, assim como das árvores, nuvens e lagos. Natureza e técnica, primitividade e conforto unificam-se aqui completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem a finalidade da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência redentora que em cada dificuldade se basta a si mesma, do modo mais simples e ao mesmo tempo, mais cômodo [...] ⁷⁷

Dessa maneira, o emblemático personagem simboliza a aceleração nas relações espaçotemporais de modo a salientar sua necessidade enquanto instrumento de independência, de autonomia dentro do espaço reificado advindo da *divisão social do trabalho*. Todavia, este pressuposto se mostra falso, visto que a busca por essa “emancipação” não resulta em um indivíduo soberano ou que produz o objeto integralmente, como os artesãos, mas sim uma dissonância ainda maior no tecido social.

Muita se falou até então do tempo acelerado enquanto desdobramento da invasão do tempo do trabalho e da reverberação sua logística em outras esferas da vida, passando a moldá-las, mas ainda não compreendemos o que seria o *tempo mítico*, o *tempo do sagrado*, que se relaciona, em certa medida, com o *tempo da natureza* e também com o *tempo comunitário*. É desse tempo que advém a *autoridade* tanto do narrador, quanto da obra de arte. A aura, em certo sentido, se interliga a esses tempos e faz referência a eles a partir da concepção de “testemunho histórico” enquanto a presença do objeto ou do indivíduo perante a passagem do tempo, ou seja, a localização de sua existência perante a passagem desse tempo e seu ato de perdurar: sua memória.

2.2 Crepúsculo da aura: o objeto sem transcendência

Caracterizemos brevemente o que Walter Benjamin chamada de *aura*: seus componentes são a *unicidade*, ou seja, sua unidade, “inteireza”, e a *autenticidade*, a saber, a

⁷⁷ *Ibid.*, p. 127-128.

ideia de *original* ou *autêntico* em oposição às *cópias* ou ao *inautêntico*, o primeiro enquanto aquilo que não se repete como tal e o segundo enquanto aquilo que se mostra passível de ser reproduzido de modo idêntico, *serialmente*. Em contato com o objeto aurático, a relação que se estabelece com ele se distingue da que se instaura com a informação: a *aura* sobrepuja o olhar incidido sobre o objeto, demandando que se olhe novamente. Ela, a *aura*, termo que já faz alusão à sua raiz divina através da remissão ao significante *auréola*, pede que nós não só olhemos uma vez mais para o objeto que a comporta, mas para que nos demoremos nele, para que se compreenda as suas nuances, seus *interditos*. Walter Benjamin nesta passagem, elabora as considerações sobre a *aura* e o *olhar*:

É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. [...] A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar.⁷⁸

Ela é encontrada, principalmente, nas obras de arte e, pelas coleções invisíveis se referirem a objetos dessa mesma natureza (ou pelo menos em sua origem), são igualmente regidos pelas mesmas dinâmicas abordadas aqui: o objeto nos olha de volta, nos intriga pelo seu enigma, sua opacidade. Se a coleção invisível participa dessa *aura* “tradicional” no momento em que era uma coleção de gravuras ela é, de mesmo modo, portadora de *aura* quando esses objetos estão ausentes, tornando-a um exercício evocativo de *imagens mnêmicas* lançadas através do *tato* e do *choque*. Este segundo momento da coleção, agora invisível, também participa da *aura*, todavia, de uma “nova” *aura*, abordada mais adiante.

A *aura* possui uma faceta “testemunhal” do objeto: sua história, seu receptáculo de experiência, assim como o narrador, que se mune da experiência do tempo passado para que se possa transmitir essa realidade por meio da *descrição*. Na reproduzibilidade técnica, a aura do objeto se ausenta: ele não possui mais passado nem origem. A reprodução, por conseguinte, já não está no campo da *descrição*, mas a serviço da *transformação* do mundo:

Mesmo na reprodução mais perfeita, *um elemento* está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história a qual ela estava submetida no curso da sua existência. Essa história compreende

⁷⁸ Benjamin, 1989, p.139-140.

não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou.⁷⁹

Dessarte, o autor diz que:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original [...] Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do receptor da obra [...] A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.⁸⁰

Apesar do objeto aurático possuir em sua natureza algo que o aparta daquele que o presencia, numa espécie de *dupla distância*, similar a uma “distância infinita” entre a divindade e o humano, ele possui suas limitações como descrito no trecho anterior. Com o advento da reprodutibilidade técnica, é possível o deslocamento das cópias no espaço, inserindo-as em novos contextos impensáveis ao objeto original:

Em suma, o que é a aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. [...] Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade.⁸¹

A argumentação encaminha-se, assim:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. [...] A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras

⁷⁹ *Id.*, 2012, p. 181, grifo do autor.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 181-182, grifo do autor.

⁸¹ *Ibid.*, p. 184.

palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas de culto do belo. [...] *a reprodutibilidade técnica na obra de arte emancipa a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual*. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.⁸²

Outro apontamento possível acerca dessa distância seria da oposição da aura em relação ao que Walter Benjamin chama de *rastro*. Enquanto a aura se apresenta sempre como distância, independente do posicionamento do objeto, o rastro é o oposto. Ele fala que: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.”⁸³. Disso se pode depreender o rastro enquanto aquela paixão da modernidade: o de tornar todas as coisas próximas a nós, o que desencadeia a apreensão do objeto ou sua posse.

A reprodutibilidade técnica, portanto, estabelece outra problemática: o valor de exposição e o de culto, este último relacionado com o próprio sagrado. A arte se encontraria no campo da adoração, quase como algo de foro íntimo. A reprodutibilidade não só desloca a obra de arte na sua função testemunhal, mas também de sua própria temporalidade sagrada e de sua faceta cultural. A obra de arte verdadeira ou autêntica, portanto, assim como a narrativa, não está mais a serviço de uma descrição do mundo quando convertida em reproduções, mas sim da tentativa de alteração desse mundo. Ela se transforma em empenho de extirpação da experiência, e não mais de sua manutenção ou conservação:

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.*⁸⁴

Na novela “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã” e na película *A coleção invisível*, a tensão entre culto e exposição pode ser tomada, entre outras abordagens, por meio da comercialização ou não das obras de arte.

⁸² *Ibid.*, p. 185-186, grifo do autor.

⁸³ Benjamin, 2009, p. 490.

⁸⁴ *Id.*, 2012, p. 187, grifo do autor.

Se a coleção se encontra dentro do *passe-partout*, ela está no campo do cultural, exposta apenas em situações pontuais e resguardada de seu excesso de manifestação. Caso ocorresse a venda (que já sabemos, de antemão, ser impossível), poderíamos conjecturar o seu fim: na novela de Stefan Zweig, as obras provavelmente seriam relegadas ao embelezamento da casa dos novos-ricos, sendo reduzidas à peças de decoração, que mais cedo ou mais tarde servirão de mero “complemento” do cenário no qual se desenrola a vida burguesa.

A obra de arte, posta como mera decoração da casa, transmuta a relação fraternal e divinatória, do regime da coleção, em uma relação com outros objetos. Estes objetos, geralmente de uso, tornam, ela própria, funcional. Empobrecida de seus caracteres transcendentais, são extirpados seu *punctum* e seu *mistério*, raízes de sua força e contundência, e substituindo-os pela assepsia, pela inocuidade, pela indiferença. Além disso, reduz-se a arte apenas ao seu aspecto de beleza e a arte é, do mesmo modo, conhecimento, reflexão, expressão e, inicialmente, ferramenta mítico-religiosa.

Vale mencionar, neste momento, a meditação de Maurice Blanchot sobre a obra de arte em *O espaço literário*, na qual o autor aponta sua relação interpenetrante com a sociedade em que se insere. A relação dialética que se estabelece proporciona uma transmutação, uma metamorfose dos fatores que determinam não só a recepção das obras de arte, como também a própria classificação do que é ou não arte. Além disso, a passagem da “esfera mística” para a “esfera humanística” das obras, se apresenta não apenas pelos novos modos de análise mas, de mesma maneira, pela própria temática representada, passando das estátuas dos deuses para esculturas de figuras históricas, por exemplo:

Parece existir, no decorrer do tempo, como uma “dialética” da obra e uma transformação no sentido da arte, movimento que não corresponde a épocas históricas determinadas mas que está, porém, em relação com diferentes formas históricas. Para nos atermos a um esquema rudimentar, é essa dialética que conduz a obra desde a pedra talhada, desde o grito rítmico e hínico, em que ela anuncia e realiza o divino, até a estátua onde ela dá forma aos deuses, até as obras onde ela representa os homens, antes de imaginar-se figurativamente a si mesma.⁸⁵

No caso da exposição proposta por Beto na película de Bernard Attal, pode-se esboçar um cenário possível para seu fim: as obras em painéis, guarnecidas de plaquetas indicando seus dados técnicos, como ano, autor, título, são vistas por tantas vezes nos corredores da galeria pelos visitantes, tornam-se parte de uma massa amorfa em meio a tantas outras, e sua

⁸⁵ Blanchot, 1987, p. 231-232.

faceta de “aparição única”, “dupla distância”, se obliterada. O estranhamento e arrebatamento são substituídos pela sensação de comodidade e familiaridade, também resultando no apaziguamento ou na esterilização da arte.

Retirar da arte sua potência em sua exposição excessiva, trazendo sua face estética de modo mais contundente, é outrossim um dos fundamentos da estetização da política. Além deste fator, as relações de propriedade estabelecidas no regime do capital contribuem da mesma forma para essa estetização: as demandas são diluídas no desfile das novas maquinarias, que se desdobram na barbárie da guerra. Walter Benjamin diz que:

As massas têm o direito de exigir a mudança nas relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. [...] Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de propriedade existentes. [...] somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de propriedade.⁸⁶

A guerra se configura enquanto demonstração última não só do beligerante poder de destruição, mas de todo o desenvolvimento técnico alcançado pela humanidade até o momento em que Walter Benjamin escreve, não esquecendo também de toda a ordem que se estabeleceu a partir do controle que advém desse *progresso* tecnológico: mísseis que despencam em cascata de luzes como grandes lustres ou fogos de artifício soltos no ar; os corpos em relação síncrona entre si na marcha em direção à morte; os grandes feitos arquitetônicos dos tanques de guerra e toda sua presença robusta que pleiteia uma autoridade que jamais lhes será concedida, pois ela está fixada nos objetos que são atravessados pela experiência. Impossibilitados de tocar essa experiência, principalmente a experiência da fruição que lhes é negada, os incautos se deleitam no prazer estético da guerra.

Toda a lógica do lucro, conforme foi apontado até agora, invade as esferas públicas e privadas da sociedade moderna e dela advém, igualmente, os problemas da arte e da *aura*, como Jeanne Marie Gagnebin, na obra *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, faz notar no trecho subsequente:

[...] o que Benjamin, assim como Adorno, condena, é aquilo que hoje nos submerge nos inúmeros produtos da indústria cultural: as reproduções em massa de uma aura fictícia, cuja principal função consiste em obliterar a

⁸⁶ Benjamin, 2012, p. 210, grifo do autor.

desolação do real. [...] o que Benjamin denuncia são os fabricantes de belas mercadorias, pretensamente artísticas, cuja venda cresce à medida que as mesmas reconciliam o leitor ou o espectador com o desastre da sociedade capitalista.⁸⁷

A autora esclarece que a chamada “arte burguesa”, apesar de seu nome, também não é detentora de *aura*. Consoante ao que foi apontado anteriormente, na arte aurática reside uma potência que emerge de seu caráter contestatório. Em sua tentativa de substituir o espaço quase vago da arte aurática, que está em vias de extinção, a usurpadora apenas consegue se expressar por sua beleza, o que não a torna uma obra de arte aurática, mas apenas uma mercadoria mais bela do que as outras. Ela não é apenas inócua, mas está a serviço da manutenção do consumo e da produção, da aceleração da circulação de outras mercadorias, acentuando o *status quo* e a estrutura do estado burguês moderno:

Contra “a arte burguesa”, conta a arte-ilusão, uma arte-refúgio, uma arte que “fabrica” aura para reencantar o mundo, ele advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol de espaços sóbrios, vazios e esvaziados, talvez em ruínas. Tais espaços seriam palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas.⁸⁸

Por conseguinte, temos a *atenção* e a *dispersão*, sendo a atenção aludida por meio do “tédio” que “choca os ovos da experiência”, como colocado por Walter Benjamin anteriormente, esta enquanto condição necessária para a contemplação em seu sentido amplo, e a dispersão na qualidade de aspecto difundido na cultura moderna através da velocidade, na qual o olhar não se repete. Apesar desses modos de se comportar perante situações e coisas parecerem excludentes, o que se aponta enquanto problema consiste na predominância de um sobre o outro, suscitando a necessidade de um equilíbrio entre essas funções. Afinal, o excesso de dispersão abole toda a experiência, enquanto a preponderância da atenção culmina na completa inércia do indivíduo, ambas consequências indesejadas. Assim, é dito pelo autor que:

A primeira de todas as qualidades é a atenção – afirma Goethe. No entanto, ela divide a primazia com o hábito que luta com ela desde o primeiro momento. Toda atenção deve desembocar no hábito se não pretende desmantelar o homem; o hábito deve ser estorvado pela atenção se não pretende paralisar o homem.⁸⁹

⁸⁷ Gagnebin, 2014, p.161.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 163, grifo da autora.

⁸⁹ Benjamin, 1987, p. 247.

A ideia da apreciação da obra de arte balizada na atenção já figuraria no texto fílmico *A coleção invisível* por meio da fala de Samir: “Já vou avisando que precisa reservar algum tempo, viu?”. Deste modo, o tempo da arte difere-se do tempo e da vida experimentados na modernidade: o primeiro tempo da primeira é moroso e pede àquele que vê, que ele se demore; o segundo, marcado pela velocidade, agilidade, resulta na *falta de atenção*. Herwarth, na novela de Stefan Zweig, também alerta: “Dessa vez, porém, o senhor precisa arranjar algum tempo, pois não se trata de três ou cinco peças, mas sim de 27 pastas, cada uma reservada a um artista, e todas bem recheadas. Portanto, nos vemos às três horas, mas seja pontual, senão não chegaremos ao fim”.⁹⁰

A proposta subsequente de Jeanne Marie Gagnebin acerca do binômio atenção-dispersão assemelha-se ao que Walter Benjamin aponta no trecho anterior, trazendo outros elementos para a reflexão: desfazendo-se do maniqueísmo no qual a atenção é sempre benéfica e a dispersão, maléfica, ela parte da ideia de que a dispersão não seria apenas algo do campo da alienação e a atenção, por sua vez, não participaria objetivamente de uma libertação do indivíduo mas, ao contrário, poderia aprisioná-lo ainda mais. Isso se daria pela ideia de dispersão enquanto uma oposição à lógica de produção, que traça sempre os mesmos caminhos para um resultado específico. Olhar o entorno despretensiosamente poderia resultar, portanto, em novos modos de conceber “caminhos distintos”, além de lançar luz a tudo o que foi privado do olhar até então, como por exemplo aquilo que a “história oficial” não privilegia, pois esta se ocuparia muito mais de elencar figuras heroicas e trazer um verniz de progresso do que necessariamente se ater a figuras menores ou contingentes.

A relação de contemplação retida na atenção também se mostra impotente: a arte serve enquanto denúncia, todavia, pouco pode fazer enquanto mudança efetiva no mundo se relegada apenas à sua esfera estética. Sem ação, ela se resigna em sua beleza. Corroborando com as considerações sobre atenção e dispersão, Jeanne Marie Gagnebin traz a reflexão de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, presente na obra *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, acerca da figura de Ulisses:

Ulisses resiste às Sereias mas não abdica do gozo (incompleto) de escutar seu canto: reconhece o encanto, mas não cede ao encantamento. Neste gesto, os poderes da magia são conservados como expressão da beleza e da transcendência. São transformados em expressão artística. Se a arte surge, então, da magia como sua forma mais racional e mais pura, ela também emerge como beleza impotente, sem eficácia, uma expressão sem

⁹⁰ Zweig, 2015, p. 166.

consequências práticas, uma mera forma separada da ação. [...] O que a estética clássica caracterizou como sua grandeza, a saber, sua relação com o nobre exercício da contemplação (em grego, *theoria*), ou seu caráter de “finalidade sem fim” (Kant), também é sinônimo de sua maior fraqueza: a de não ter mais poder de ação. Somente assim, aliás, a arte é tolerada numa sociedade fundada sobre a dominação. [...] a “contemplação”, talvez a forma mais elevada de *atenção*, não produz libertação. Pode suscitar-se, isso sim, uma consciência cada vez mais aguda das cadeias que aprisionam o sujeito. Contemplação, atenção, recolhimento não têm, porém, nenhuma força concreta de libertação; ademais, são como que corroídos internamente pelo ácido da autorrepressão do sujeito estético que, para poder escutar, deve permanecer imóvel, imobilizado, amarrado ao mastro.⁹¹

Se a arte se resumisse ao seu aspecto estético, poderíamos compreendê-la no campo de uma impotência, como descrito na passagem, ou confundi-la com a beleza das mercadorias, visto que seria um pressuposto da estetização do mundo. Em todo caso a arte, para além de seu encanto, também possibilita o conhecimento, a reflexão e a expressão, como posto anteriormente.

A arte implica conhecimento na medida em que possibilita, principalmente na arte figurativa, retratar costumes de determinadas sociedades, se colocada em caráter representativo, como quando André Malraux, em *O museu imaginário*, aponta que: “[a]s figurinhas gregas, como as chinesas, vêm dos túmulos. A sua arte funerária não é, de modo nenhum, fúnebre: é a ela que devemos a representação da vida familiar, mais popular na Grécia, mais cortês na China.”⁹². A maneira com que a sociedade se vê, em viés alegórico, apresenta-se enquanto outro aspecto passível de ser suscitado. A arte é reflexão pois ela não possui enquanto princípio fundador apenas retratar a realidade, mas também pensar nos mundos possíveis, princípio da criatividade que igualmente se relaciona com a criação e a invenção. Por último, sua faceta de expressão se dá pela possibilidade de exprimir sensações de modo amplo de acordo com as cores e suas temperaturas, as formas curvilíneas, retílineas, entrecortadas, que denotam movimento ou estagnação, rigidez ou maleabilidade, englobando emoções, percepções e perspectivas.

A escolha do exemplo da arte funerária nos lança de volta ao seu caráter ritualístico e mítico, sua função inicial nas civilizações humanas. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy em *A estetização do mundo*: viver na era do capitalismo artista, resgatam, brevemente, a trajetória da passagem do sagrado para o secular:

⁹¹ Gagnebin, 2014, p.106-107, grifo da autora.

⁹² Malraux, 2011, p. 104

Durante milênios, as artes em vigor nas sociedades ditas primitivas não foram em absoluto criadas com uma intenção estética e tendo em vista um consumo puramente estético, “desinteressado” e gratuito, mas com uma finalidade principalmente ritual. Nessas culturas, o que pertence ao estilo não pode ser separado da organização religiosa, mágica, clânica e sexual. Inseridas em sistemas coletivos que lhes dão sentido, as formas estéticas não são fenômenos com funcionamento autônomo e separado: a estruturação social e religiosa é que em toda parte regula o jogo das formas artísticas. Trata-se de sociedades em que as convenções estéticas, a organização social e o religioso são estruturalmente ligados e indiferenciados. Traduzindo a organização do cosmos, ilustrando mitos, exprimindo a tribo, o clã, o sexo, cadenciando os momentos importantes da vida social, as máscaras, os penteados, as pinturas do rosto e do corpo, as esculturas, as danças têm inicialmente uma função e um valor rituais e religiosos.⁹³

Assim, não apenas a arte fúnebre funciona enquanto um “facilitador” da passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, de acordo com a crença atrelada aos rituais mas, além disso, a arte possuiria como interesse retratar a figura dos deuses: são objetos *enfeitados*, um *fetichê*, que não apenas *representam* algo, mas que possuem o poder inalienável de intervenção *real* no mundo, não se reservando a uma mera figuratividade. As boas colheitas, por exemplo, são regidas e refletem não apenas a cronologia dos meses, as estações do ano, ou seja, o tempo natural, mas também a boa vontade dos deuses que agraciam a humanidade pela satisfação de sua adoração.

Os fenômenos da natureza e as divindades, por conseguinte, seriam indissociáveis, justificando os fatos naturais por uma *lupa anagógica*. Em um primeiro momento, temos os fenômenos da natureza transfigurados no próprio ser mítico a partir do *animismo*, o que os torna a mesma coisa, uma tautologia. Posteriormente, a crença cinde os deuses dos fenômenos naturais, retirando-lhes a coalescência em que se encontravam. Todavia, a eles ainda se atribui a responsabilidade da ocorrência desses fenômenos, convertendo-os em executores dessas ações e os fenômenos físicos em manifestações comprobatórias de sua vontade e existência.

Pensar a arte, outrossim, consiste em pensar no que Roland Barthes, em *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, propõe enquanto *punctum*, contrapondo-o ao *studium*. O *studium*⁹⁴ diz respeito exatamente ao “belo” e à dimensão de sentido concomitantemente, enquanto visão unívoca e intelectualizante da obra através da justificativa, da “esfera objetiva”, julgando se ela é ou não uma boa obra ou, em alguns casos, simplesmente

⁹³ Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 16-17.

⁹⁴ “O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos 'distintos.' Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e consumidores” (Barthes, 1984, p. 47-48, grifo do autor).

resumindo-se ao apelo do bom gosto. O *punctum*⁹⁵, por sua vez, constitui sua face “invisível”, aquilo que nos detém o olhar, o que abrange o *mistério* e o *interdito* e que, por vezes, pode ser aquilo que, da mesma forma, nos incomoda, nos tira do espaço seguro da trivialidade em solavanco violento: o que nos fere.

Retornando à oposição entre atenção e dispersão e seus descaminhos, Jeanne Marie Gagnebin aloca o espaço do lúdico enquanto domínio de criação. O lúdico pressupõe o exercício criativo, direcionando a imaginação rumo a ver o *invisível* que lá subjaz. Na novela de Stefan Zweig e na película de Bernard Attal esse aspecto envolve o gesto empregado pelos colecionadores Herwarth e Samir no vislumbre de suas coleções invisíveis, o que também faz com que aqueles que presenciam esse gesto vejam o invisível, entre o misto de *inventar* e *rememorar*. O pensamento do lúdico é a antítese da imaginação represada, enjaulada, cooptada e relegada a ser mera ferramenta de produtividade, de autorrepressão, de obediência e do já conhecido.

A autora assevera que:

Em vez de “olhar para a frente” e de seguir um caminho imposto, os remadores poderiam demorar-se e prestar atenção “àquilo que foi posto de lado”. O que no processo de trabalho capitalista é denunciado como distração, falta danosa de atenção [...] revela-se agora muito mais como uma atenção dirigida para outras coisas, notadamente para as coisas deixadas de lado. Em termos benjaminianos, trata-se da atenção dirigida para o esquecido e o recalado, que pode guardar dentro de si as sementes de outros caminhos e de outras histórias. O processo de disciplinarização dos trabalhadores não visa somente à melhoria do rendimento e ao acréscimo do lucro; impede, igualmente, a descoberta de outros caminhos e de outros horizontes possíveis. [...] não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa: uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga.⁹⁶

O outro ponto é o do declínio da aura. A perda da aura não se configura em uma petição para que se ritualize o mundo novamente através de uma “falsa auratização”, como foi apontado no advento da arte burguesa enquanto “belas mercadorias”. Isso pelo fato de que a aura sequer consiste no preceito da beleza, mas sim no da autenticidade e da unicidade, conforme apresentado anteriormente. Walter Benjamin, de acordo com a autora, deslizaria a passagem da aura e sua transformação na modernidade, da contemplação e sua primazia pela

⁹⁵ “O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] chamarei então então *punctum* [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, *me punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46, grifo do autor).

⁹⁶ Gagnebin, 2014, p. 110-111, grifo da autora.

percepção visual, para uma *percepção tátil*. Com esse propósito, ela retoma as ponderações de Walter Benjamin sobre *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Pode-se dizer que há algo de aurático nessa obra proustiana pois, no texto em questão, as imagens que emergem das *madeleines* em contato com o palato trazem, com fugacidade, como um lampejo, um momento único, que até então se encontrava submerso no “todo” das lembranças. Irrepetível, ele age tal qual um *punctum* em meio à totalidade da própria vida do narrador, da qual o geral e o particular, por vezes, se confunde numa espécie de coalescência, quando cintila a *memória involuntária*. Importante perceber que o que dá peso a essas imagens e as resgata do oblívio é o tato, e não a apreciação visual: o *toque* da língua nas *madeleines*, no momento de sua degustação, faz emergir novamente aquilo que, aparentemente, estava esquecido, recalado. Essa seria a “nova imagem aurática”, que se difere da ilusão de restituição aurática presente na “arte burguesa”, esta última revelando-se falsa na medida em que possui apenas uma beleza vazia, sem destinatário:

Se Proust ainda evoca imagens estas surgem justamente porque nascem da memória involuntária, de sensações táteis [...] Não é a *visão* do biscoito ou da paisagem que provoca o *estremecimento* do eu e a irrupção da lembrança, mas sim um contato, um *tocar* [...] Mesmo que sejam imagens, isto é, visões, que emergem da memória, aquilo que lhes dá sua intensidade arrebatadora só pode provir de uma sensação primeira, ou primitiva, como o tato, o gosto ou o olfato [...] ⁹⁷

Ainda sobre este tópico, ela aponta que:

[...] a leitura e a tradução da obra proustiana levam Benjamin a reformular uma teoria da imagem aurática, imagem que é, no entanto, profundamente diferente da imagem aurática antiga ligada ao culto do divino ou do belo. A leitura de Proust permite a Benjamin elaborar um novo conceito de imagem, não mais a partir de uma estética da visão e da contemplação, mas a partir de uma reflexão sobre a memória e sobre a *imagem mnêmica*. [...] a imagem de Proust é descrita sempre nos termos de uma tensão dialética e não de uma contemplação estática; essa tensão, ao mesmo passo que é fundamento da aparição da imagem, ameaça-a de desaparecimento. ⁹⁸

Isso se deve ao fato do processo de rememoração a partir do *choque*, que desencadeia a *memória involuntária* e não a voluntária, sendo a primeira também o principal componente da narrativa, possuir, em si, uma abertura para o infinito das memórias passadas. Sua fugacidade torna a aparição dela algo ainda mais raro. Isso seria a *imagem mnêmica*:

⁹⁷ *Ibid.*, p. 170, grifo da autora.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 164-165, grifo da autora.

[...] é por meio da memória, especificamente da memória involuntária, que a imagem, em Proust, adquire traços auráticos. [...] Enquanto a apreensão do tempo na modernidade se caracteriza por sua redução ao instante presente, breve e sem profundidade, nesse sentido comparável à percepção estética que recusa o longínquo em proveito do próximo e do manipulável, a memória, entregue a si mesma (e não controlada pela vontade consciente), transforma-se num rio inexaurível no qual cada lembrança chama por outra [...] uma segunda qualidade específica da imagem mnêmica que faz ressurgir a presença da aura: quando lembramos alguém ou algo, ou quando o reconhecemos, sempre emerge o “quadro” (a moldura, o halo) de seu primeiro surgimento – o que torna, aliás, difícil situar uma pessoa encontrada fora do seu contexto habitual.⁹⁹

A descrição da autora parece-nos muito próxima daquilo que chamamos de coleção invisível: tal qual o “trabalho de Penélope”, sua presença fugidia, estremecida, como a chama de uma vela, já torna seu aparecimento um pressuposto de seu desaparecimento, calcando-se sempre no processo de rememoração. Ela só se torna possível através da convocação advinda do tatear do *passé-partout* e a consequente explosão das *imagens mnêmicas* e seu entrelace com o objeto ou suporte sensível para, ao fim da exposição da coleção, retornar ao seu estado inicial. Ela é, também, algo que não se replica, um acontecimento único, portanto, *irrepetível*. É o que, em outro contexto, Jorge Larrosa¹⁰⁰ aponta enquanto ponto divergente entre o experimento e a experiência: a experiência, por um lado, apresenta-se como entidade única e escapa à universalização, em oposição ao experimento, replicável e objetivante. Assim, a coleção invisível se apresenta como um evento, uma *experiência* única.

Deste modo, a autora assevera que:

Se Benjamin reencontra na obra proustiana certos elementos da imagem aurática autêntica que parecem perdidos, tais como a abertura para o infinito e o halo que está em volta da aparição, ela já não possui, no entanto, a estabilidade da imagem do divino ou do belo. [...] A imagem aurática proustiana continua tendo unicidade, no entanto, sua estrutura temporal muda, sua “duração” desaparece – a imagem se torna tão fugaz quanto a reprodução, talvez até mais do que ela. Essa fragilidade torna a imagem uma aparição ainda mais preciosa, pois que ameaçada de desaparecimento, e “irrestituível” [...] ¹⁰¹

⁹⁹ *Ibid.*, p. 166-167.

¹⁰⁰ “Na ciência moderna o que ocorre com a experiência é que ela é objetiva, homogeneizada, controlada, calculada, fabricada, convertida em experimento. [...] Porém, isso elimina o que a experiência tem de experiência, a impossibilidade de objetivação e a impossibilidade de universalização. A experiência é sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida. A experiência tem algo da opacidade, da obscuridade e confusão da vida, algo da desordem e da indecisão da vida. [...] É importante [...] separar claramente experiência de experimento, em descontaminar a palavra experiência de suas conotações empíricas e experimentais.” (Larrosa, 2022, p. 40-41).

¹⁰¹ Gagnebin, 2014, p. 169.

Levando em consideração os apontamentos de Walter Benjamin sobre o romance, a situação soa ao menos irônica, uma vez que a “nova aura” se manifesta em um de seus exemplares, sendo ele o elemento apontado como um dos fatores da crise da narrativa juntamente com o surgimento da imprensa. Contudo, salientou-se também que o autor estaria muito mais preocupado com as questões mercadológicas que permeiam a produção artística e que, formulando a teoria da percepção tátil, não lhe seria totalmente avesso reavaliar um romance em específico em detrimento dessa proposição. Ele traz o exemplo de Marcel Proust, bem como tateia sobre as possibilidades do movimento dadaísta e do cinema estarem em conexão com essa modalidade de percepção. Todavia, se mantém a negação do contingente totalizante de obras que são produzidas e guiadas pelo único escopo do lucro e que são regidas por sua lógica.

Aproximando essa discussão de uma arte impreterivelmente tátil, Jeanne Marie Gagnebin reflete sobre a arquitetura. O esquecer e o lembrar são tensões codependentes: deve-se esquecer da arquitetura enquanto arte para que se possa morar nos prédios, todavia, rememora-se a arte arquitetônica quando estabelecemos uma relação diferencial na visita aos pontos turísticos, por exemplo, nos quais ninguém habita.

Lembrar e esquecer, importante salientar, é outrossim algo específico da própria memória, como proposto previamente: esquecemos daquilo que não se manifesta de modo significativo ou do que se precisa esquecer, para que se possa seguir em frente; lembramos dos momentos de júbilo e de fortuna mas igualmente dos ensinamentos dos quais não se pode abrir mão, mesmo que com eles também se abata a dor.

No ato de esquecer, próprio da dispersão, não se pressupõe necessariamente uma alienação, mas sim uma alteração no próprio recebimento das coisas enquanto fruição, que foi deslocada da esfera exclusiva da contemplação para seu âmbito tátil:

[...] a arquitetura pode ser definida como uma arte coletiva e tátil da distração (*Zerstreuung*): os habitantes de residências e os usuários dos edifícios públicos devem esquecer-los, para que possam realmente habitá-los. Tal esquecimento se opõe, por exemplo, à *contemplação* atenta de um monumento por um turista. Essa recepção distraída e tátil, isto é, de corpo inteiro, não pode ser interpretada exclusivamente como uma percepção alienada da realidade, mas indica uma transformação profunda da concepção de deleite artístico, até então caracterizado por uma estética do olhar e da contemplação.¹⁰²

¹⁰² *Ibid.*, p. 171, grifo da autora.

Em contato físico com a coleção invisível, o colecionador não só relembra o que já viu das obras que deveriam estar ali, mas, também, pela própria faculdade de rememorar, origina-se algo para além do que já se presenciou, assim como quando tentamos lembrar de algo e nossa memória nos prega peças, trazendo detalhes que não ocorreram. Adiante, o antiquário faria exercício similar ao do cego quando perguntado pela *Antíope*, de Rembrandt, sendo o nome da obra referente a uma personagem mortal que figurava na mitologia grega.

Titubeando, o velho principia uma desconfiança, perguntando-se se aquela seria mesmo a obra referenciada por ele. O antiquário, repuxando seu novelo da memória e descrevendo a suposta obra à qual se defrontava para apaziguar a desconfiança do velho, oscila entre o “inventar” e o “lembrar”:

A coleção invisível há muito tempo disseminada pelos quatro cantos do mundo ainda existia intacta para aquele cego, para aquele homem enganado de modo comovente. E a paixão visionária tinha algo de impressionante que quase me levava a acreditar nela. Uma única vez o risco da terrível revelação ameaçou a segurança sonambúlica de seu entusiasmo alucinado. Ele elogiara novamente o refinamento da *Antíope*, de Rembrandt (sem dúvida essa obra devia ter um valor inestimável), e nisso seus dedos acurados roçaram com amor as linhas da gravura, mas sem que através do tato pudessem perceber as nervuras primorosas daquele papel estranho. Então uma nuvem toldou por um átimo seu semblante, a voz titubeou:

– Essa é mesmo a *Antíope*? – murmurou um pouco embaraçado.

Ao que imediatamente me apressei a tomar-lhe das mãos a folha emoldurada e a descrever em todas as suas possíveis nuances a gravura naquele momento também para mim bem presente na lembrança. Suas feições nubladas de cego desanuviaram-se novamente aliviadas. Quanto mais eu elogiava, mais os traços endurecidos e enrugados daquele homem adquiriam uma cordialidade jovial, uma profunda satisfação.¹⁰³

O que a película adiciona a essa “mesma” cena é exatamente uma de suas especificidades midiáticas: as imagens. As folhas em branco, a reação de Beto após Samir pedi-lo para fazer a leitura de um dos poemas do verso da pretensa gravura, a preocupação estampada no rosto das mulheres, a ambientação da sala, escura, envolta em uma espécie de penumbra até que suas janelas sejam abertas, o *close* nos olhos do cego e tantos outros elementos compõem a tensão ameaçadora de descoberta ou não do cego acerca do destino de sua coleção. A película, além disso, substitui as marcas nas folhas, presentes na novela, por poemas escritos no verso das gravuras, como fora apontado previamente.

O regime da coleção, em certa medida, se abre como um espaço de lembrança e, ao mesmo tempo, espaço de criação. Na coleção, não apenas se lembra e digere essas

¹⁰³ Zweig, 2015, p. 171-172.

lembranças, mas, além disso, se reelabora a trajetória, se reescreve a vida, mesmo que de modo não-intencional. Permeada pelo tempo pré-moderno do sagrado e do comunitário, estes coexistem em seu interior, traduzido pela primazia do culto em detrimento da exposição abordada, da mesma maneira, anteriormente.

A chamada coleção invisível, apesar de se apresentar preliminarmente como foco contemplativo, contemplação essa não no sentido visual mas no sentido de ser alvo de atenção, é também devedora da percepção tátil. Isto porque a “distração” da percepção tátil, que se mostra enquanto atenção dirigida ao recalcado, no âmbito do lúdico ou como advento da explosão das *imagens mnêmicas*, faz parte do processo de “reinvenção” do vivido: nunca se conta a mesma história duas vezes da mesma forma quando esta se deriva da memória e se qualifica enquanto *narrativa*.

A história passada e lembrada é sempre da ordem do irrecuperável em sua integralidade, tal qual a *experiência* que jamais se repete como tal: os detalhes mudam de lugar, alguns se avolumam em importância, outros são obliterados pela ação do tempo que não cessa de correr e age sobre eles tal qual em uma fotografia esmaecida. Na lembrança, as cores, as feições, o tom das vozes, todos eles se alteram de modo involuntário quando são chamados novamente à reunião, pois aquele que se lembra também mudou.

3 DO GUARDAR E DO ORDENAR

O presente capítulo propõe posicionar a coleção na estrutura pré-moderna, abordando a importância da memória e da experiência benjaminiana enquanto doadoras de sentido no arranjo da coleção, bem como a influência desses componentes nos modos de enlace entre os objetos e a classificação intrínseca a esse processo. Neste caso, coteja-se esse agrupamento com outros modos de categorização e compendiar, em especial o arquivo, apresentando a ideia de que, mais importante do que os objetos que se inserem no regime, o modo de “lê-los”, interpretá-los em seu “caráter invisível”, “oculto”, “não objetivo”, “afetivo”, por vezes “divinatório”, determina a real diferença entre eles em virtude de que, na coleção, essa ação torna-se imprescindível enquanto nas outras, facultativa.

A temática da cegueira é igualmente perquerida, servindo como ferramenta balizadora da meditação acerca do gesto de elencar uma personagem cega que coleciona, executado por Stefan Zweig e Bernard Attal. Tal gesto enfatiza, outrossim, a premência das formas relacionais entre os objetos em detrimento dos próprios objetos que a compõem e que, à guisa dessas modalidades vinculativas, implica-se o ato de ver esse oculto do mundo, tornando visível o subterrâneo do próprio indivíduo.

3.1 A coleção: um regime afetivo

Stefan Zweig era um colecionador e nunca o deixou de ser até a sua morte, se tomarmos a coleção enquanto algo para *além da presença física dos objetos*. Mais do que isso, poderíamos dizer que todos nós, em algum nível, somos colecionadores: de afetos e desafetos, memórias. O que atribui sentido, o faz com que a “relação-coleção” se realize é a própria *narrativa*. Na narrativa se organizam os acontecimentos em função do temporal (a ordem dos fatos), mas também do que nos atinge de forma mais aguda (o caráter invisível do que experienciamos): lembramos com mais vivacidade daquilo que nos marca. Como Walter Benjamin bem coloca, “[a] memória é a faculdade épica por excelência”.¹⁰⁴

Zweig, que reunia principalmente manuscritos, presenciou a aniquilação de sua coleção em sua esfera *física* ou *objetal*, tendo ela o mesmo fim da do colecionador cego: a dissociação de seu conteúdo corpóreo. A dispersão de sua coleção se deu, principalmente, pela necessidade de fuga do autor do território europeu pois, se em meados dos anos 30 o antisemitismo já dava sinais de força crescente em todo o continente, nos anos 40 temos o

¹⁰⁴ Benjamin, 2012, p. 227.

irrompimento de regimes totalitários que guarneceriam a perseguição aos judeus com um falso verniz de “força de lei”, tornando-a justificável aos olhos da constituição.

O que lemos em “A coleção invisível: um episódio da inflação alemã”, portanto, pode ser encarado tanto como um exercício imaginativo, que “radicaliza o invisível” para corroborar a hipótese de que toda coleção aponta para essa face, quanto como uma espécie de “ato premonitório” do próprio fim da coleção de Zweig, uma vez que a novela fora publicada pela primeira vez em 1925, no periódico *Neue Freie Presse*, ou seja, muito antes do findar da “coleção física” do autor.

Uma coleção está sempre se metamorfoseando: com o passar do tempo, transforma-se a ótica lançada sobre o seu conteúdo, reflexo da própria vida daquele que coleciona. Por vezes, pode-se alterar também os próprios elementos que a constituem: na coleção composta por objetos, em que se defronta com a *presença física* dos artefatos e deles se depreende aquilo que subjaz soterrado nestes, o objeto pode ser perdido, vendido, ganhado, doado ou comprado; numa coleção de memórias, pode-se esquecer, perder a nitidez dos fatos, ou se criar uma nova lembrança.

Na coleção invisível, que se aproxima da coleção de memórias, absolutiza-se essa metamorfose: na ausência objetual, a coleção se torna algo de outra natureza, assim como a coleção de Stefan Zweig que, mesmo se disseminando em museus etc., ainda resta em sua própria memória. O que diverge essa “lembrança da coleção-coleção de lembranças” do autor e a coleção invisível de Herwarth e Samir é o desconhecimento desses personagens do que está, efetivamente, diante de si, estabelecendo uma relação com a memória quando se pressupõe estar se relacionando com objetos determinados diante de si: lhes é alheio o apartamento dos elementos físicos de sua coleção. Zweig, por outro lado, sabe que os objetos não estão diante de si e essa ausência, que se configura em vestígio da devastação de sua vida, torna impossível de se ler o vazio objetual enquanto mero sonho febril: ele possui ciência de seu infortúnio.

Dos poemas e dos versos das gravuras, na obra fílmica de Bernard Attal, podemos compreender essa distinção entre a possibilidade de “ler” a coleção ausente tal qual um sonho ou lê-la enquanto uma sucessão das próprias ausências, de dissabores, como as mulheres assim são marcadas. Segundo a disposição de quem recita, reforça-se essa dualidade da coleção: a partir de Samir, recitando um trecho do “Soneto XLIII” de William Shakespeare,

temos a visão de um devaneio: “Todos os dias são noites para se ver/Noites até que eu te veja/Todas as noites são dias brilhantes/Até que em sonhos tu me apareças”¹⁰⁵.

Saada, em seguida, recitando um trecho de “Posesión del ayer”, de Jorge Luis Borges, revela as marcas das ausências na vida não só da personagem mas também na existência de sua mãe, Clara: “Só é nosso o que já perdemos/Finalmente quando estrangeiros à angústia/Sobressaltos e terrores da esperança”¹⁰⁶. O trecho de Borges, não obstante, radicaliza a perspectiva de invisibilidade da coleção: esse absentismo a caracteriza enquanto dispositivo tão singular. A ausência dos objetos faz com que ela exista, portanto, seu perdurar depende da *falta*.

Guimarães Rosa, no prefácio intitulado “Aletria e hermenêutica” de seu livro *Tutaméia*: terceiras estórias, apresenta uma compreensão similar à apresentada: os objetos não se caracterizam por aquilo que lhes pertence, suas propriedades, mas por aquilo que lhes *falta*. De mesmo modo, conforme apontado no parágrafo anterior, a coleção invisível é determinada por aquilo que não está contido em si, pela sua carestia. Como exemplo, o prefácio traz figuras como a rede e o cano interpretados mediante sua indigência:

Dando, porém, passo atrás: nesta representação de “cano”: — “É um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta...” — espritada de verve em impressionismo, marque-se rasa forra do lógico sobre o cediço convencional. Mas, na mesma botada, puja a definição de “rede”: — “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” — cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe. Já esperto arabesco espirala-se na “explicação”: — “O açúcar é um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe...” — apta à engendra poética ou para artifício-de-cálculo em especulação filosófica [...]”¹⁰⁷

Portanto, se o cano é a ausência com o entorno em chumbo e a rede uma trama de ausências intervaladas pelo barbante, a coleção invisível configura-se enquanto uma coleção *ausente das* obras de arte pois, caso contrário, seria uma coleção visível, *de* obras de arte. Ainda norteados por esse fio interpretativo, a cegueira pode ser encarada enquanto a ausência da visualidade, que ao mesmo tempo dota o cego de uma outra visão, do *além*, do *invisível*, como no caso dos colecionadores cego de Stefan Zweig e Bernard Attal, mas também de Tirésias, com seu dom da previsão. Os poemas podem ser abordados, outrossim, na mesma perspectiva, por aquilo que lhes falta: no soneto de William Shakespeare, a escuridão

¹⁰⁵ “All days are nights to see till I see thee/ And nights bright days when dreams do show thee me” (Shakespeare, 2022, p. 108).

¹⁰⁶ “[...] sólo es nuestro lo que perdimos. [...] ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza” (Borges, 1985, p. 64).

¹⁰⁷ Rosa, J. G. 1979, p. 10, grifo do autor.

deriva-se da ausência de luz, enquanto o que se perde, na obra de Jorge Luis Borges, é exatamente “aquilo que se tem”.

Outra aproximação possível seria do mundo criado por Italo Calvino em *O cavaleiro inexistente*. Na narrativa, permeada pelo insólito, o autor apresenta o cavaleiro Agilulfo que, apesar de *não existir*, *existe* por intermédio da *vontade*: seu *insistir* se deriva do *dever* de servir ao imperador. Confrontado pela personagem do próprio imperador Carlos Magno, Agilulfo esclarece sua particular *existência inexistente*: “– Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno – E como é que está servindo, se não existe? – Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!”¹⁰⁸. Deste modo, as coleções invisíveis também *insistem em existir* em sua própria *inexistência* afixadas na *vontade* das “penélopes”, por um lado, e pela *fé* do colecionador, por outro. As coleções, na tentativa de transcender sua “irrealidade”, criam uma existência de outra natureza para si, na qual ainda subjaz seu insistir no tempo, num misto de sonho, memória e desejo.

O vazio do que não está mais, efetivamente, presente, se liga à temática de luto pelo qual Beto, na película, está passando: os ecos da ausência de seus amigos e, em certa medida, de seu pai, reverberam nas coisas que, alegoricamente, “repetem”, “performam novamente” o ocorrido. Se o cacau, encarnado na forma do chocolate, mostra-se como o estopim da retomada do vazio deixado por seu pai, a imagem dos troncos queimados na mata desencadeia o regresso da memória do acidente dos amigos do personagem. O movimento retroativo do quadro anamnésico, neste último caso, ocasiona-se pelos troncos de modo que estes “performam”, replicam, aludem aos sacos pretos que cobriam os corpos avistados por Beto, pouco tempo após o choque. As cenas são filmadas de maneira símile, em vistas de causar um efeito de correspondência entre elas, de forma que a tragédia pessoal, correspondente à perda dos amigos, se depara com a tragédia local, representada pela queima da mata:

¹⁰⁸ Calvino, 2005, p. 9-10.

Figura 20 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

Figura 21 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

Se toda coleção é da ordem do invisível, por qual motivo seria? Dentro da coleção, o que está em jogo não é o objeto isolado, mas a relação que se instaura dentro de seu regime e, mais do que isso, aquilo que atravessa esses objetos e serve de métrica para estabelecer as relações entre eles. Nos referimos a esse invisível: o que detém o mistério (que também consta

na *narrativa* benjaminiana) do objeto, a face oculta, despida de critérios pretensamente objetivos.

Retirando a aparente objetividade de critério, a coleção seria um local privilegiado, em que as relações permeadas pela lógica do mercado, estas ambicionando encarnar uma imagem de *valor absoluto, universal*, dentro do arranjo burguês, se encontram em estado de suspensão. Para tanto, ela transfigura os vínculos, convertendo-os em novos nexos entre os objetos. Essas conexões, não obstante, oscilam do afetivo ao devocional.

A primeira quebra que o regime da coleção estabelece é a da *fantasmagoria*. Quando Samir, em *A coleção invisível* de Bernard Attal, destaca seus “mais de 50 anos reunindo preciosidades”, percebemos que há certo trabalho envolvido, o qual não se pretende relegar às sombras e, tanto na obra de Stefan Zweig quanto na de Bernard Attal, também somos apresentados ao trabalho de *mantê-la*. Na passagem do texto de Stefan Zweig, a filha do colecionador coloca a questão do seguinte modo:

No início nós economizamos, economizamos mais do que já economizávamos antes, mas em vão. Em seguida começamos a vender; não tocávamos em sua estimada coleção. Vendemos as poucas joias que possuíamos. Meu Deus! Não era grande coisa, se durante sessenta anos o pai gastara até a última moeda de nossas economias na compra de suas gravuras.¹⁰⁹

Assim, pode-se perceber através da fala de Annemarie que a coleção, no momento em que ainda era “visível”, fora poupada pelo maior tempo possível. Este sacrifício, empregado na tentativa de que as obras não fossem vendidas, ultrapassa a ocasião de comercialização delas e perpetua-se, subsequentemente, no empenho das mulheres em “criar a coleção invisível” para Herwarth.

No caso da película de Bernard Attal, Saada, durante a conversa com Beto após a queima da mata, conta de forma gradativa como as coisas sumiam da casa: as alfaias, os lustres até que, como último recurso, as gravuras da coleção fossem também levadas pelos “abutres”: os cobradores.

Não há mágica, deste modo, no ato de encontrar esses objetos: eles não sobrevivem a mim de modo orgânico, natural ou fácil, mas alicerçam-se a uma *recherche*. Em meio aos antiquários, leilões e sebos, entre as ruínas de livros e outros objetos solapados pela destruição do tempo, pode-se, talvez, localizar algo que realmente valha a dispersão da atenção sobre ele. Em *Passagens*, Walter Benjamin diz que:

¹⁰⁹ Zweig, 2015, p. 168.

O *intérieur* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumba de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez do valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano –, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis.¹¹⁰

A outra quebra seria da ordem da própria forma-mercadoria. Se não há utilidade, se não há circulação daquilo que se represa no colecionismo, também há de se convir que não há possibilidade de submeter o objeto ao exame da produção. A lógica instrumental é retirada do objeto, o que impossibilitaria de inseri-lo em relações meio-fim: seu valor não está mais atrelado ao valor de uso, mas de culto ou, nas palavras de Walter Benjamin, transmuda-se em valor afetivo. Da mesma forma, isso seria um sintoma da oposição à eficácia, traço marcante na sociedade moderna:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude” <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção.¹¹¹

Na obra *O sistema dos objetos*, o pensamento de Jean Baudrillard (2004) também converge ao de Walter Benjamin no sentido de desvincular, dentro da coleção, o objeto de sua função. Neste caso, ele dividiria os objetos entre objetos funcionais¹¹² ou modernos e os

¹¹⁰ Benjamin, 2009, p. 46, grifo do autor.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 239.

¹¹² Salienta-se que a oposição proposta pelo autor não é feita entre objetos funcionais e não-funcionais, como se espera, mas entre objetos funcionais e antigos. Essa oposição aponta para uma ideia de objetos funcionais enquanto *objetos sem história*: eles são sempre, em certa medida, novos, por sua fungibilidade iminente, enquanto os *objetos colecionados* tendem a perdurar no tempo, uma vez que, mesmo quando são recém-confeccionados, ou seja, ainda não passaram por diversas mãos, eles estão revestidos de uma *pertença* ao arranjo, *envelhecendo* dentro da coleção por sua singularidade, seu caráter único que o torna praticamente insubstituível. Pascoal Farinaccio, em *A casa, o pó e a nostalgia*, relaciona o aspecto da frequente substituição dos objetos, advinda da modernidade, com a necessidade constante com sua duração cada vez menor. Pode-se cotejar esse aspecto com a aceleração social, visto que esta é fruto da racionalização que se expressa, não obstante, no aumento do consumo proveniente da *vida útil* cada vez menos significativa das mercadorias. Elas, assim, devem ser substituídas prontamente, favorecendo o fluxo mercantil e do capital. O autor, deste modo, analisa que: “Os lugares e as coisas envelhecem, assim como nós. Porém, as sociedades modernas não admitem o envelhecimento dos lugares e de objetos: o envelhecimento é entendido mais precisamente como *obsolescência* e motivo de vergonha (não é incomum falar-se hoje de ‘obsolescência programada’ dos produtos

objetos antigos ou mitológicos. Significação e utilidade são grandezas inversamente proporcionais: os “objetos modernos” possuem uma finalidade específica e estão circunscritos ao cotidiano, enquanto os “objetos antigos” gozam de uma esfera que remonta seu próprio passado, elemento de transcendência e petição de eternidade, no qual o tempo passa e o objeto permanece. Essa relação remonta igualmente a questão do sagrado do objeto:

[...] todo objeto antigo é belo *simplesmente porque sobreviveu e devido a isso torna-se o signo de uma via anterior*. É a ansiosa curiosidade por nossas origens que justapõe aos objetos funcionais, signos de nosso domínio atual, os objetos mitológicos, signos de um reinado anterior. Pois queremos a um só tempo pertencer apenas a nós mesmos e pertencer a um outro qualquer [...] Outrora os anciãos eram belos porque estavam "mais próximos de Deus", eram mais ricos de experiência. Hoje a civilização tecnicista nega a sabedoria dos anciãos, mas se inclina diante da densidade das coisas velhas, cujo único valor acha-se selado e seguro.¹¹³

Dando sequência a esse ponto, Jean Baudrillard também aponta o objeto antigo como oposto ao objeto funcional e sua relação com a expressão temporal dentro do regime da coleção:

É inestrutural, nega a estrutura, é o ponto-limite da negação das funções primárias. Todavia, não é nem afuncional nem simplesmente “decorativo”, tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema: significa o tempo. O sistema de ambiência é extensivo, mas caso se pretenda total, é preciso que recupere toda a existência, conseqüentemente também a dimensão fundamental do tempo. Não se trata, é claro, do tempo real, são os signos, ou indícios culturais do tempo, que são retomados no objeto antigo.¹¹⁴

Não obstante, outra faceta de culto que se avizinha ao terreno do sagrado: a questão da exposição do objeto, suscitada anteriormente, e que é o oposto de como uma coleção opera. A coleção, enquanto um discurso com leis que lhe são próprias, está sempre em um lugar encoberto, longe dos olhos dos passantes: está guardada, escondida e posta apenas ao colecionador ou a quem ele lhe interessar compartilhar. Ao mesmo tempo, isso aponta para sua dimensão material: entre o *passe-partout*, a gaveta, o armário, a escrivaninha ou a prateleira, o objeto está acomodado em um espaço.

As gravuras das coleções invisíveis se encontram no *passe-partout*, uma coleção de livros pode estar num armário ou prateleira, uma coleção de rolhas poderia estar em uma

de consumo) e tudo que se adquire deve ser substituído em breve tempo por um produto mais novo, quase sempre proposto pelo mercado como mais ‘avançado tecnologicamente’” (Farinaccio, 2019, p. 43).

¹¹³ Baudrillard, 2004, p. 91, grifo do autor.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

réplica de vidro grande, emulando uma garrafa, que seria, também, uma tautologia: “[a] coleção está, portanto, regida por princípios mais espaciais que temporais, podendo se circunscrever à caixa, ao álbum, ao armário, e à serialidade de gavetas, num jogo de dentro e fora, exposição e ocultamento.”¹¹⁵ Seu ocultamento, deste modo, mantém o valor de culto em detrimento do valor de exposição. Não é de se estranhar que essa prática tenha sido uma das possíveis origens dos museus modernos¹¹⁶ pois, este último, parece ser uma variação da coleção, todavia, em exibição.

Voltemos à questão do tempo: o tópico sobre a morte, como apresentado na discussão sobre a experiência, poderia ser retomado aqui. Um dos poderes da coleção seria exatamente o de sua alusão ao binômio finitude-infinito. Vejamos: o colecionador é aquele que luta contra a dispersão, conforme pode-se antever no espaço ficcional das obras de Stefan Zweig e Bernard Attal, no qual a integridade da coleção mantém-se através da memória e da imaginação, propiciada de forma involuntária pela condição de cegueira e mantida pelas mulheres que o cercam. Importante salientar que a palavra *dispersão*, empregada anteriormente por Jeanne Marie Gagnebin e Walter Benjamin enquanto sinônimo da *falta de atenção* quando abordada a oposição entre *atenção* e *dispersão*, não encontra-se aqui com sentido da passagem subsequente. No trecho a seguir, o autor faz uso de *dispersão* enquanto ato de *apartar, espalhar, desagregar*:

Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: de empreender a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. [...] O colecionador [...] reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo.¹¹⁷

A dispersão seria, portanto, uma espécie de “morte”, um fim. Mas, antes disso, a própria dinâmica da coleção pressupõe renascimento: cada novo objeto adquirido rearranja a lógica interna, renova e gera movimento dentro do espaço de agrupamento. Essa dinâmica, balizada pela noção de incompletude da coleção, também a abre ao infinito: tudo o que está no interior aponta para o exterior, ao mesmo tempo em que o exterior não perturba a ordem daquilo que está circunscrito no interior do agrupamento. Cada objeto remonta, do mesmo

¹¹⁵ Maciel, 2009, p. 27.

¹¹⁶ “[...] o colecionismo [...] Tendo se associado, nos séculos anteriores, ao exercício enciclopédico, vide o ‘surto colecionador’ renascentista que resultou na proliferação dos heteróclitos ‘armários de curiosidade’, ele esteve ainda atrelado, enquanto repositório de raridades e objetos de arte, à ideia de prestígio social e econômico, o que propiciou, inclusive, o surgimento dos museus do mundo moderno.” (Maciel, 2009, p. 27).

¹¹⁷ Benjamin, 2009, p. 245.

modo, uma infinidade de passados. Esses passados “se repetem” dentro da lógica da coleção: morte e vida. Tanto a vida quanto a morte, em uma espécie de reconstrução da *arkhê* do objeto até seu desaparecimento, não seriam o acontecimento último, derradeiro, nem mesmo o fenômeno em si, pois estariam num campo de *performance*, de *encenação*. Sobre o tema, Jean Baudrillard, na obra previamente citada, diz que:

O processo-refúgio não é o de imortalidade, de perpetuidade, de sobrevivência em um *objeto-reflexo* (no qual o homem essencialmente nunca acreditou), mas sim um jogo mais complexo de "reciclagem" do nascimento e da morte em um *sistema de objetos*. O que o homem encontra nos objetos não é a garantia de sobreviver, *é a de viver a partir de então continuamente em uma forma cíclica e controlada o processo de sua existência e de ultrapassar assim simbolicamente esta existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa.*¹¹⁸

Esse ciclo de “viver e morrer” conferido ao objeto também se configura enquanto uma forma de *fetichê* ou enfeitiçamento. Como foi colocado anteriormente, a regressão ao tempo ritualístico-comunitário, essa retomada sendo um pressuposto do enfeitiçamento objetual, dota o objeto de transcendência e o transforma numa encarnação dela. Ele passa a ser mais do que apenas a representação do tempo: torna-se a própria imagem desse tempo ao qual se reporta. Isso lhe confere uma existência autônoma, extra-objetual e é nessa existência que reside seu índice de realidade, não enquanto alusão representativa, mas enquanto algo que não só remete ao suprassensível, mas que concomitantemente o *é* em sua força de manifestação.

Walter Benjamin, em reflexão similar, assevera que esse movimento torna-se possível apenas mediante o fluxo dentro da coleção, que a rearranja pela disposição temporal presente nos objetos que a compõem:

[...] para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. [...] Renovar o mundo velho – eis o impulso enraizado no colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionador que o interessado em novas edições luxuosas.¹¹⁹

A questão da incompletude e a tensão decorrente dela determina esse fluxo: ela motiva o movimento e o renascimento dentro da coleção, uma vez que a eterna busca pela “conclusão” do arranjo traz novos objetos que remodelam as relações estabelecidas no seio da coleção. Esse desejo de “encerrar” sua obra-coleção, que nunca se concretiza, é suscitado pela

¹¹⁸ Baudrillard, 2004, p. 104-105, grifo do autor.

¹¹⁹ Benjamin, 1987, p. 229.

película no momento em que Samir, durante o almoço com sua família e Beto, nos apresenta uma piada sobre a “loucura” dos colecionadores que sintetiza essa dinâmica.

A piada seria sobre um colecionador de filhos, tendo entre eles os legítimos, ilegítimos, do primeiro casamento, do segundo casamento, adotados, bastardos, achados, etc. Todavia, seu amigo indicou que lhe faltava um: o filho póstumo. O colecionador da piada, movido pela aspiração de totalizar sua coleção, engravida sua mulher e, logo em seguida, dá fim à sua vida, demonstrando que o exercício de coligir só se finda com a morte daquele que o faz.

Na novela, por conseguinte, a figura da *incompletude* é acionada pela sentença proferida por Annemarie, enfatizando a *falta* de diversas figuras na coleção devido à venda:

– Minha mãe me pediu que viesse. Ela me contou tudo e... nós gostaríamos de lhe pedir um favor... Nós gostaríamos de informar, antes que o senhor se encontre com nosso pai... O pai quer evidentemente lhe mostrar sua coleção, e a coleção... a coleção... ela não está mais completa... Falta uma série de gravuras... infelizmente uma parcela bem numerosa...¹²⁰

Ainda na novela, temos outra passagem que destaca essa mesma tensão, quando se fala da pasta de Albrecht Dürer e enfatiza-se sua *completude*:

Essa primeira pasta aqui é de Dürer e, como haverá de se convencer, está bem completa: cada exemplar mais lindo que o outro. Julgue por si mesmo! Vamos lá. Ele abriu a pasta na folha denominada *O grande cavalo*. Com o extremo cuidado com que se toca um objeto frágil, retirou da pasta um *passé-partout* no qual uma folha amarelada de papel em branco estava emoldurada e, delicadamente, com as pontas dos dedos, ergueu entusiasmado até à frente dos olhos apagados o papel sem valor.¹²¹

Vejamos a imagem citada:

¹²⁰ Zweig, 2015, p. 167.

¹²¹ *Ibid.*, p. 170.

Figura 22 – Albrecht Dürer, *Large horse*, 1505.



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Large_Horse_by_Albrecht_D%C3%BCrer.jpg.

O título *O grande cavalo* com o adjetivo “grande”, já pressupõe uma figura magnânima. Mais importante do que isso, o cavalo, enquanto figura central, encobre quase totalmente a figura humana, que está disposta atrás dele, em segundo plano. A potência dessa figura do mundo natural, contrapondo-se à pequenez humana, subverte o primado do racionalismo e antropocentrismo instaurado pela lógica moderna. A obra retoma a autoridade dada aos domínios da natureza no primado do tempo pré-moderno: um tempo anterior ao *domínio da natureza* enquanto *progresso técnico*, que relegava ao meio-ambiente o papel regulador, de protagonista no ordenamento do cosmos.

Se o processo de reunião proposto pela coleção é norteado pela intenção de evitar a dissipação e o descentramento, poderíamos apontar as crises da narrativa e da experiência como sintomas dessa angústia. A desordem do mundo com o qual o indivíduo se confronta e sua tentativa de reorganizá-lo, a partir da coleção, ocorre com a queda das estruturas sociais progressas: a experiência, que seria transmitida por meio da narrativa, parte de um mundo que não mais existe e, portanto, nada se tem a transmitir enquanto conhecimento para aqueles que vieram depois e habitam este caótico “novo mundo”. Procurando um sentido inédito, busca-se novas formas de organizar e classificar as coisas do mundo. Maria Rita Kehl, analisando a hipótese de Walter Benjamin acerca de experiência, pontua que:

Em Benjamin, a experiência, que provê sentido à vida e preserva alguma sabedoria acumulada que nos permita enfrentá-la, já não serve para nada quando as novas gerações têm de enfrentar um mundo irreconhecível para seus pais e avós. Nesses casos, fica dificultada também a avaliação do valor das coisas, das práticas sociais, dos hábitos, da moral. Tudo parece possível, não porque o horizonte das possibilidades e da liberdade tenha se alargado, mas porque os critérios e os limites que davam sentido à vida foram destruídos. A decadência das grandes narrativas corresponde à perda de referências que caracteriza a forma subjetiva do indivíduo, que se vê na condição desamparada de ter de se tornar autor de sua própria vida.¹²²

Entretanto, quais seriam os critérios na organização de uma coleção, já que os sistemas anteriores foram dissolvidos pela modernidade? A relação que se estabelece dentro da coleção escapa aos ditames da eficiência: joga-se com as similitudes submarinas, visíveis apenas aos olhos do colecionador. Não há uma pretensa objetividade nas categorias que se criam para a classificação dos objetos. Walter Benjamin assim coloca a questão:

É preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e de sua qualificação objetiva, quanto os detalhes advindos de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto.¹²³

A gênese do objeto e os caminhos percorridos por ele são tratados, igualmente, com extremo apreço: eles são, a saber, sua proveniência, sua história e seu testemunho histórico, presentes também no conceito benjaminiano de *aura*. Anedotas de como o colecionador obtém essas obras, outrossim, são contadas por Samir e Herwarth, adicionando mais uma camada no preciosismo dos itens da coleção e sua conexão com os acasos da vida, com a própria experiência vivida. Segue o trecho da novela de Stefan Zweig:

Ele contava milhares de anedotas sobre suas compras e bons negócios. Inebriado e enlevado, como se pelo efeito do vinho, tateava, recusando

¹²² Kehl, 2009, p. 159.

¹²³ Benjamin, 2009, p. 939-940, grifo do autor.

qualquer tipo de ajuda, para sempre e mais uma vez procurar uma e outra gravura.¹²⁴

No caso da película, o fragmento que melhor ilustra o papel da anedota na constituição do colecionador é o momento em que Samir conta sobre o pai de Beto, Dagoberto, que este teria aprendido a dançar tango com uma senhora argentina apenas para comprar um quadro dela.

Dando continuidade ao argumento, Walter Benjamin suplementa:

Tenho a intenção de dar uma idéia sobre o relacionamento de um colecionador com os seus pertences [...] Este processo ou qualquer outro é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu. De fato, toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças. [...] Na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo. Assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. Naturalmente, sua existência está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade sobre a qual algumas palavras ainda devem ser ditas mais tarde; a seguir: a uma relação com as coisas que não põe em destaque seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. [...] para o verdadeiro colecionador todos os detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto.¹²⁵

Articulando essas considerações com os objetos deste estudo, pode-se observar uma tentativa, tanto de Samir quanto de Herwarth, de manter uma *unidade* ou uma coerência ao menos simbólica do seu entorno. A coleção desempenha o papel de mantenedora da ordem do mundo que se esfacela ao redor das personagens: a deterioração do entorno de Itajuípe, da produção cacaueteira, da casa que se fragmenta de Samir e Herwarth, da Alemanha duplamente solapada pela crise econômica e pelo revanchismo crescente, devido às sanções impostas. O círculo mágico no qual as obras se encerram, ambicionando resguardar algum traço de ordenamento, são as pastas com os nomes dos autores dessas obras. Todavia, há essa tensão dialética entre o ato de tentar manter as coisas em um sistema e o choque do confronto com o mundo que carrega a própria desordem da vida: a imprevisibilidade da experiência e do não-sentido.

¹²⁴ Zweig, 2015, p. 173.

¹²⁵ Benjamin, 1987, p. 227-228.

Nesse âmbito, a pesquisadora Maria Esther Maciel, em *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, acrescenta:

[...] o colecionador, ao registrar/catalogar as coisas, retira-as do estado dispersivo em que se encontram no mundo e as recontextualiza num outro espaço, regido por leis próprias. Sabe-se que a história do ato de colecionador é a narrativa de como os seres humanos se apropriam, na esfera particular, dos sistemas de classificação que herdaram. [...] Enquanto recurso taxonômico, a coleção tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador, sobretudo quando o valor afetivo ou estético predomina.¹²⁶

Tomemos, por exemplo, os objetos da novela: eles estariam vinculados a uma ordem alfabética? Ou talvez pela temática das figuras, como natureza morta, paisagem, retrato, etc.? Talvez pelo tempo histórico? O que determinaria que peças de naturezas tão divergentes, composições tão heterogêneas, estivessem postas em relação umas com as outras? Se temos, em um mesmo agrupamento, figuras tão famosas como Rembrandt e tão obscuras quanto Esdaile, não poderíamos dizer que o fundamento da coleção seria baseado em artistas famosos, uma vez não comportaria figuras tão desconhecidas, nem poderíamos também dizer que seu fundamento é o do desconhecido, do *underground*, por conter obras de artistas consagrados e muito conhecidos para tal afirmação.

Podemos utilizar a descrição feita por Stefan Zweig, em sua obra *Autobiografia: o mundo de ontem*, de que modo os critérios eram determinados por ele e empregados ao processo de colecionismo, bem como a alteração gradual de sua metodologia com a passagem do tempo:

No início, como todo principiante eu tentara apenas juntar nomes famosos; depois, por curiosidade psicológica, só colecionava manuscritos – originais ou fragmentos de obras que, ao mesmo tempo, me permitiam lançar um olhar sobre o modo de criação dos mestres adorados. [...] Se, de início, ainda me bastava ter manuscritos de um poeta ou de um músico que o revelavam em um momento criativo, aos poucos os meus esforços buscavam representar cada um deles no seu momento criativo mais feliz, no momento de seu máximo êxito. Portanto, eu buscava de um poeta não apenas o manuscrito de um de seus poemas, mas de um dos seus mais belos poemas, de preferência um daqueles poemas que se tornam eternos a partir do minuto em que a inspiração encontra expressão terrena pela primeira vez a tinta ou a lápis. [...] Assim, a minha coleção ia se modificando o tempo todo; cada folha menos valiosa era vendida ou trocada tão logo eu conseguia encontrar

¹²⁶ Maciel, 2009, p. 26-27.

outra mais essencial, mais característica, mais, por assim dizer, cheia de eternidade.¹²⁷

Em todos os âmbitos, pode-se antever que o autor está sempre à procura de algo que não se manifesta de maneira evidente nos objetos, algo muito menos quantificável ou objetivo: como se determina o momento de maior êxito de um escritor? Não só isso mas, por qual motivo privilegiar os manuscritos? As respostas podem ser múltiplas, mas nenhuma delas pode ser considerada totalmente *objetiva* ou *lógica*, exatamente pelas diretrizes classificatórias empregadas serem, da mesma maneira, anárquicas.

A relação que se estabelece na coleção, portanto, serve como promotora da união de seus elementos constituintes através da figura do colecionador e seus critérios demasiado *opacos*. A coleção, submersa no mistério, não diz nada sobre sua ordem aos outros, mas apenas àquele que lhe reserva a relação mais íntima: daí também sua opacidade e desdobramento ao infinito mediante uma hermenêutica própria. É exatamente essa “falta de sistematização”, ou pelo menos aparente falta, que faz com que as relações da coleção escapem à lógica externa a elas. Isto posto, Jean Baudrillard assinalaria que:

Primeiro é preciso constatar que o conceito de coleção (*colligere*: escolher e reunir) distingue-se do de acumulação. O estado inferior é o da acumulação de materiais: amontoamento de velhos papéis, armazenamento de alimento [...] depois a acumulação serial de objetos idênticos. A coleção emerge para a cultura: visa objetos diferenciados que têm freqüentemente valor de troca, que são também "objetos" de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, – talvez mesmo fonte de benefícios. Estes objetos são acompanhados de projetos. Sem cessar de se remeterem uns aos outros, incluem neste jogo uma exterioridade social de relações humanas. Contudo, mesmo quando a motivação externa é forte, a coleção jamais escapa à sistemática interna, constitui da melhor maneira possível um compromisso entre os dois: mesmo se a coleção se faz discurso aos outros é sempre primeiro discurso a si mesma.¹²⁸

É neste momento em que as teorias se divergem se utilizando, todavia, do mesmo pressuposto da coleção enquanto discurso com lógicas interiores a si: ao passo que Walter Benjamin, com um olhar mais benevolente, defenderia a coleção enquanto espaço fora da lógica da mercadoria por estabelecer relações apenas possíveis dentro desse regime a partir da quebra da fantasmagoria, conforme mostrado anteriormente, Jean Baudrillard (2004) diria que a coleção está circunscrita a uma lógica ideológica, trabalhando como signo de riqueza, papel

¹²⁷ Zweig, 2014, p. 310-312.

¹²⁸ Baudrillard, 2004, p. 111.

desempenhado outrora pelas linhagens de sangue. Por conseguinte, seu discurso de si e para si mesma se encerraria e se limitaria em sua própria linguagem:

[...] como o sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: móveis, objetos, jóias, obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares. Em nome de que toda uma floresta de signos e de ídolos "de referência" (autênticos ou não, isto não tem importância), toda uma vegetação mágica de móveis verdadeiros ou de falsos, manuscritos e ícones, invade o mercado. O passado inteiro volta ao circuito do consumo; e mesmo a uma espécie de câmbio negro.¹²⁹

E, continuando a argumentação:

Mas está fadado ao fracasso: acreditando ultrapassar não vê que transpõe pura e simplesmente a descontinuidade objetiva aberta em uma descontinuidade subjetiva fechada em que a própria linguagem que emprega perde qualquer valor geral. Esta totalização por meio dos objetos traz portanto sempre a marca da solidão: não responde à comunicação assim como a comunicação a ela não responde. A questão coloca-se de outro ângulo: podem os objetos constituir outra linguagem além daquela? Pode o homem por meio deles constituir outra linguagem além de um discurso a si mesmo? Se o colecionador jamais é um maniaco sem esperança, justamente porque coleciona objetos que o impedem sempre de certa maneira de regressar até a abstração total (ou o delírio), o discurso que com eles realiza tampouco pode, pela mesma razão, ultrapassar uma certa indigência e uma certa infantilidade. A coleção é sempre um processo limitado, recorrente, seu próprio material, os objetos, é muito concreto, muito descontínuo para que possa se articular em uma real estrutura dialética.¹³⁰

Especificamente em relação à coleção invisível, pode-se depreender uma questão: se, ocorrendo na “coleção tradicional” uma quebra desse regime, como no caso da venda das peças ou da dissolução da relação estabelecida dentro da lógica da coleção por outros motivos, elas poderiam voltar ao seu estado de mercadoria, ou seja, o “estado de coleção”, é uma condição evanescente. Contudo, na coleção invisível, os componentes serão aniquilados apenas no ato da morte do colecionador, pois não se pode desmembrar as peças que a compõem, além de não serem passíveis de venda: não há valor monetário nelas. Em sua composição a coleção invisível não é apenas influenciada pela memória: a imaginação preenche as lacunas daquilo que falta, daquilo que foge à lembrança. Quase como o exercício experimental de desatenção, traça-se outros caminhos para que se chegue a novos modos de apreensão do objeto artístico, não mais apenas pela percepção visual.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 113-114.

Podemos ver, na novela de Stefan Zweig, que o processo de representificação da coleção teria algo de alternante entre os elementos da ordem tátil, da imaginação e do processo de rememoração. Há, por exemplo, uma passagem em que, atônito, o antiquário narra como Herwarth aponta, com precisão, os detalhes imaginários, em um jogo do cego que enxerga e da pessoa que vê mas não consegue enxergar:

Um calafrio me percorreu a espinha enquanto ele enaltecia assim animado um papel completamente em branco. E era fantasmagórico acompanhar como ele apontava com a unha do indicador, numa precisão milimétrica, todos os invisíveis carimbos dos colecionadores que continuavam a existir apenas em sua imaginação.¹³¹

A figura do cego, na tradição, é regularmente cercada pelo misticismo. Aqui, se tenciona o próprio invisível da coleção que sobrevém por intermédio dessa figura, trabalhada mediante a dualidade do ver-não ver. Nos momentos iniciais da festa, na película de Bernard Attal, por exemplo, temos um diálogo entre Beto e seus amigos: a pauta da conversa se refere a como cada um gostaria de reencarnar em sua próxima vida. Um deles diz querer ser uma águia para ver tudo do alto, já suscitando a questão da visão, outro diz querer voltar como um bicho-preguiça e Beto, espantando a todos, diz querer ser mulher na próxima vida. Os amigos, atônitos, perguntam o motivo e Beto esclarece: a mulher “goza” muito mais do que o homem. Essa resposta faz referência à resposta dada por Tirésias¹³² aos deuses Zeus e Hera.

Na mitologia grega, Tirésias teria sido um adivinho cego que, por um período de sua existência, vivera como mulher durante alguns anos, voltando à sua forma anterior posteriormente. Essa transformação teria se dado ao deparar-se com serpentes em cópula, matando a fêmea e se tornando mulher. Anos depois, teria cruzado novamente com serpentes realizando o coito, desta vez matando o macho, o que reverteria sua metamorfose, retornando à condição masculina.

Tendo experimentando ambos os lados, em uma discussão entre os deuses Hera e Zeus, ele fora chamado para deliberar sobre quem teria mais prazer: o homem ou a mulher. Quando perguntado, Tirésias apregoaria que o prazer, se dividido em 10 partes, caberia à mulher 9 dessas 10 partes e apenas 1 ao homem. Tirésias, deste modo, teria sido punido por Hera, que o cegaria. Zeus, compadecido de Tirésias, lhe daria o dom da premonição. A principal potência da figura de Tirésias, aqui, é reforçar a ideia do cego que não vê mas *enxerga além*.

¹³¹ Zweig, 2015, p. 171.

¹³² Cf. Graves, 2018.

Jorge Luis Borges, em “A cegueira”, retoma essa relação mítica trazida pela tradição literária. O autor estabelece uma vinculação fantástica com o mundo, a partir de sua cegueira, como foi colocado por ele nesta passagem:

Tomei uma decisão. Disse para mim mesmo: já que perdi o querido mundo das aparências, preciso criar outra coisa: preciso criar o futuro, aquele que vem depois do mundo visível que, na realidade, perdi. [...] Pensei: perdi o mundo visível mas agora vou recuperar outro, o mundo de meus antepassados distantes, aquelas tribos, aqueles homens que atravessaram a remo os tempestuosos mares do Norte e que saíram da Dinamarca, da Alemanha e dos Países Baixos para conquistar a Inglaterra; que se chama Inglaterra por causa deles, já que a Engaland, “terra dos anglos”, antes se chamava “terra dos britanos”, que eram celtas.¹³³

Deste modo, ele evoca a relação entre a perda da visão como fator de geração de um novo horizonte e uma nova forma de encarar seu entorno. Não obstante, para reforçar sua hipótese de um *enxergar além* do cego e o nexos estabelecido entre essa condição e o caráter inventivo e lírico intrínseco a ela, o autor alude à possível cegueira de Homero, suposto autor da já citada obra *Odisseia* neste estudo, bem como outras prováveis figuras cegas da literatura, privilegiando a esfera poética.

Dessa maneira, a cegueira poderia ser interpretada a contrapelo: o ato de olhar, que em tese seria algo privado do cego pois não se enxerga, é passível de desdobramento. Em “Fenomenologia do olhar”, de Alfredo Bosi, o autor retoma *Fédon* de Platão para nos alertar de que a maior cegueira não seria a da privação de ver o mundo visível, mas a cegueira espiritual que inviabiliza o vislumbre do real: “[a] cegueira, diz Sócrates no *Fédon*, é a perda do olho da mente. O dualismo está solidamente implantado: corpóreo e espiritual estão entre si como o enganoso e o veraz, o perecível e o eterno, o múltiplo e o uno. A opacidade dos corpos é um obstáculo que a virtude ascética, tanto quanto a razão matemática, deverá transpor.”¹³⁴. Desta forma, se retoma o dualismo entre mundo sensível e mundo inteligível no qual, sabe-se, o mundo inteligível pretere o sensível por sua petição de *verdade*.

Outra acepção do conceito de olhar, além da apresentada, é evocada mediante a polissemia do termo e interessa à nossa abordagem: “[o]lhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o 'real' fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar*, *zelar*, *guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança [...]”¹³⁵.

¹³³ Borges, 1999, p. 315.

¹³⁴ Bosi, 1995, p. 70, grifo do autor.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 78, grifo do autor.

Antonio Cicero, em “Guardar”, poema presente em livro homônimo, ressalta esse outro aspecto do *guardar*. As mulheres das tramas de Stefan Zweig e Bernard Attal, bem como o colecionador, também *guardam* no sentido ressaltado por Cicero (2006), o de “fazer vigília para”, cuidar, dedicar a atenção. As mulheres cuidam para que o colecionador não descubra a ausência das obras, gerenciam as economias da casa para que não ocorra a completa falência da família, os colecionadores cegos, com esmero, despendem horas a fio cuidando de suas coleções. O próprio Samir, no momento de apresentação da coleção à Beto, detecta o cheiro de mofo em uma das “obras” e pede para que Clara tome mais cuidado com a peça, que “deixe-a arejar” fora das gavetas. Destarte, todo colecionador, em certa medida, depende esse cuidado com sua coleção, tanto na sua composição, quanto na conservação e armazenagem. Essas relações ultrapassam a esfera da detenção, da posse, em direção a uma ligação emocional, um aspecto “comunitário”.

Esse binômio, cegueira-visão, já se estabelece como um elemento recorrente no filme desde seu início. Tomemos a cena de abertura do longa: a cena se abre por meio de um *fade-in*¹³⁶ e confrontamo-nos, na medida em que a imagem se revela, com azulejos em estilo português descascados, em tom de marrom e azul, que revestem as paredes enquanto, ao centro, da saída de água da fonte em formato de peixe, brota água de seu orifício bucal. A base da queda d’água, enlodada, fora confeccionada em pedra, de forma similar à uma formação rochosa natural. O centro, bastante aclarado, possui uma iluminação vinda de cima, em uma espécie de *luz dura*¹³⁷, o que torna o sombreado dos cantos da cena mais marcados, reforçando a abordagem temática do jogo de luz e sombras. A mulher, também, se encontra ao canto, no espaço das sombras.

A fonte em questão é a Fonte de Santa Luzia, localizada na *Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar* ou *Igreja do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Pilar e Santa Luzia*, fundada em 1756, em Salvador. Santa Luzia, anteriormente mencionada neste trabalho quando a arupemba, que remonta seus olhos em um prato, foi aludida, é padroeira do olhar e da visão. Pode-se antever essa relação pela alusão própria de seu nome, luz, em oposição às trevas. A senhora de idade avançada benze seus olhos almejando lograr a melhora de sua visão:

¹³⁶ Surgimento gradativo de uma cena após uma imagem neutra, sendo o *fade-out* seu oposto, no qual a cena se dissolve aos poucos em direção à imagem neutra.

¹³⁷ A *luz dura* se refere à uma iluminação com sombras e luz mais demarcadas, enquanto a *luz difusa* se caracteriza por uma distribuição da iluminação mais homogênea em cena.

Figura 23 – Sequência do filme *A coleção invisível*.

Fonte: Netflix.

Confrontar as coisas e estabelecer as relações dentro da coleção a partir da ótica da organização, dessa forma, se refere ao ato de contrastar não só as semelhanças, mas também suas distinções. A classificação nem sempre busca apenas aquilo que converge, aquilo que se coincide e se repete nos objetos. Além disso, a dessemelhança, a diferença, são salientadas quando os objetos são justapostos: a métrica do regime de similitudes e distinções no estatuto da coleção é, obviamente, sempre uma métrica relegada ao colecionador.

Italo Calvino em *A coleção de areia* aponta as pequenas diferenças entre o objeto temático: a areia. Apesar da ideia de unidade e igualdade que poderia se pensar, uma vez que são amontoados de areia, ou seja, um “mesmo objeto”, as divergências mínimas, como granulação e cor, bem como as etiquetas com os nomes, dariam, ao mesmo tempo, um indício de que não se tratam exatamente dos mesmos objetos ou de uma repetição do igual. Vejamos a passagem a seguir:

Numa exposição de coleções estranhas que houve recentemente em Paris – coleções de chocalhos de vacas, de jogos de tómbola, de tampas de garrafa, de apitos de terracota, de tíquetes ferroviários, de piões, de invólucros de rolos de papel higiênico, de distintivos colaboracionistas da ocupação, de rãs embalsamadas –, a vitrine da coleção de areia era a menos chamativa, mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas. Passando em revista esse florilégio de areias, o olho capta primeiro apenas as amostras que mais se destacam, a cor ferrugem de um leito seco de rio no Marrocos, o branco e preto carbonífero das ilhas de Aran ou uma mistura cambiante de

vermelho, branco, preto, cinza que traz na etiqueta um nome ainda mais policromo: ilha dos Papagaios, México. Depois as diferenças mínimas entre areia e areia obrigam a uma atenção cada vez mais absorta, e assim, pouco a pouco, entra-se numa outra dimensão, num mundo que não tem outros horizontes senão essas dunas em miniatura, onde uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a outra praia de pedrinhas cor-de-rosa (misturadas com os brancos da Sardenha e das ilhas Granadinas do Caribe; misturadas com os cinzas de Solenzara, na Córsega), e uma extensão de cascalho miúdo e preto em Port Antonio na Jamaica não é igual a uma da ilha Lanzarote nas Canárias nem a outra que vem da Argélia, talvez do meio do deserto.¹³⁸

O ato de classificar, por sua vez, diz mais sobre a pessoa que o faz do que os objetos aos quais se refere. Nas palavras de Philippe Artières, em seu texto “Arquivar a própria vida”, ao tratar de um “arquivar de si mesmo”, o indivíduo ordena e dá sentido ao encadeamento de acontecimentos e características referentes a si próprio: “[a]rquivar a própria vida é se pôr 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.”¹³⁹

Mais do que isso, “arquivar a própria vida”, é um processo símile à compreensão dos objetos dentro de uma coleção: se se contrapõe as características visíveis e invisíveis em uma coleção de objetos, o ato de arquivar a própria vida implica, igualmente, em certo sentido, uma reelaboração de sua “coleção de memórias”, trazendo à luz por meio do compartilhamento de sua própria história, outros ângulos sobre os acontecimentos, sobre aquilo que está oculto ao olhar público, referindo-se ao mais íntimo e pessoal. Stefan Zweig em sua *Autobiografia: o mundo de ontem*, também olharia em retrospecto para sua vida, trazendo o que outrora estava encoberto: suas emoções, suas sensações e seus pensamentos, seja sobre fatos exteriores ao seu processo mental, como a sociedade da qual fazia parte¹⁴⁰ e a guerra que a solapara, seja acerca de sua própria trajetória e suas experiências.

A coleção, enquanto *gesto taxonômico*, possui regras um tanto quanto inexatas, conforme apontamos anteriormente. Ao lançar mão de critérios específicos, o colecionador assume a postura de não tentar se justificar ou tomar a ordem em sua objetividade: o ser

¹³⁸ Calvino, 2010, p. 11-12.

¹³⁹ Artières, 1998, p. 11.

¹⁴⁰ O autor, durante boa parte da obra, reforça não apenas o aspecto devocional em relação à arte daquela sociedade, característica partilhada por diversos de seus setores e não apenas pela classe dominante, bem como uma espécie de propensão coletiva ao ato de coligar: “A primeira olhada de um vienense mediano no jornal matutino não buscava os debates no Parlamento ou os acontecimentos da semana, mas o repertório do teatro, que assumia a relevância na vida pública difícil de ser entendida para pessoas de outras cidades. [...] Quando o antigo Burgtheater – onde as *Bodas de Fígaro* de Mozart foram encenadas pela primeira vez – foi demolido, a sociedade vienense inteira se reuniu em seus salões, solene e compungida, como para um enterro. Mal caiu o pano, todos correram ao palco para levar para casa, como relíquia, pelo menos um fragmento das tábuas sobre as quais seus queridos artistas haviam atuado, e em dezenas de casas burguesas décadas depois ainda se viam esses insignificantes fragmentos cuidadosamente guardados em valiosas caixinhas, como fragmentos da cruz sagrada das igrejas” (Zweig, 2014, p. 32-31, grifo do autor).

humano está sempre em contato com algo de exterior a si, como o ambiente e a sociedade, o que interfere da mesma forma em seu próprio julgamento, o que possibilita uma alternância de critérios avaliativos dos objetos da coleção, o que não quer dizer que eles estejam calcados por inteiro em critérios advindos do mundo.

Enquanto dinâmica classificatória, poderíamos dizer que esses parâmetros refletem e exercem influência na cosmovisão de determinadas sociedades e tempos históricos, mas não são o único critério de ordem possível. Mesmo o critério de utilidade, por exemplo, se transformaria através dos tempos: a literatura, as humanidades e as artes, de um modo geral, possuíam um papel determinado nas sociedades progressas na formação do indivíduo. Nos dias atuais, elas estariam relegadas a outros papéis menores e, por vezes, até mesmo, acusadas de total inutilidade. Se a coleção se serve de *modus operandi* bastante subjetivo, outros sistemas de compilação e valoração não são tão diferentes dela: apesar da busca pela imparcialidade, estão sempre permeados por uma finalidade que serve como fio-condutor nas escolhas modais de tratamento de dados, formulando a maneira de se contar a narrativa a ser relatada.

3.2 Os fios invisíveis do coligir

A coleção e outras disposições de organização e compilação de objetos são frequentemente postas em relação, seja de correspondência, seja de discrepância. O registro de contas, por exemplo, funciona tal qual uma espécie de arquivo, com nomes dos compradores de obras de arte, o nome dessas obras e de seus autores, a quantia do pagamento e as datas das transações. Ele possui em seu cerne o propósito de descrever e informar sobre dados objetivos, todavia, a depender de como for recebido, ou seja, de que modo as relações serão estabelecidas por quem o lê, e também daquele que o recebe, o documento pode dizer mais do que aparenta ao primeiro exame. Como exemplo, o antiquário, que sabe o momento em que seu país se encontra, folheia o livro de contas que passara de geração em geração dentro de sua família: o livro é consultado por ele em vistas de sua instrumentalidade, pela utilidade em auxiliar na localização de compradores para que se possa adquirir novamente as obras e revendê-las. Por sua ciência acerca da crise que assola o território, torna-se possível para ele depreender, do folhear das páginas, outra coisa além desses dados de compra e venda. O findar das vidas pela guerra ou pela miséria e a pobreza crescente de parte da população em sua pátria, mesmo que involuntariamente, irrompem desses dados meramente funcionais, como se pode conferir no seguinte fragmento da novela de Stefan Zweig:

Em meio a esse apuro me ocorreu folhear nosso velho livro de contas para desenterrar clientes antigos dos quais eu talvez pudesse reaver algumas obras repetidas. Uma lista de clientes antigos é sempre uma espécie de campo de escombros, em especial nos dias de hoje, e ela na verdade não apontou saídas: a maioria de nossos antigos compradores se vira há muito tempo obrigada a depositar seus bens em penhores ou morrera, e dos poucos sobreviventes não havia nada a se esperar.¹⁴¹

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, traz o *arquivo* como o lugar gerenciado pelo *arconte*. Tanto o termo arquivo quanto o termo arconte se derivam de palavras gregas próximas, *arkheion* e *arkhon*, respectivamente. *Arkhe*, outra palavra afim, possui uma ambiguidade essencial: ela se refere à origem e, outrossim, ao espaço de comando. Desse modo, o *arkheion* é o recinto no qual residem as leis e, igualmente, o local em que elas são aplicadas, executadas pelos *arkhon*. A atribuição da *arkhe* em sua esfera nomológica, referente à força de comando que molda a enunciação e o sistema classificatório, não obstante, advém dessa relação permeada pela imponência de seu caráter regulamentar:

[...] *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. [...] nesse *lugar* [...] se depositavam então os documentos oficiais. [...] *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – o princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico.¹⁴²

Pela força de lei que reside no arquivo, portanto, ele costuma ser interpretado, em diversos momentos, enquanto uma visão imparcial dos processos históricos. Essa forma de organização se apresenta como uma espécie de relatora dos fatos que transcorrem na história, reconstruindo-os “tais quais eles se deram”, e possibilitando traçar nexos causais entre o *antes* e o *agora*, tornando estes fatos intermediários justificadores do estado de coisas do presente.

Todavia, ele não é um monumento estático e unívoco como almeja ser, mas sim a derivação do ato do *arconte* de pinçar os restos da própria história e colocá-los em relação. Dessa forma, ele não se isenta de um posicionamento, ao contrário, é uma construção ideológica, que está a serviço da confecção da história enquanto portadora de uma *teleologia*

¹⁴¹ Zweig, 2015, p. 162.

¹⁴² Derrida, 2001, p. 11-12, grifo do autor.

racional, visão que reflete a concepção da modernidade do fluxo contínuo da história em direção ao progresso, seu fim último:

O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade de enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade – não a sua conservação, como almejavam os arquivos positivistas. Nesse sentido, revela-se que o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói.¹⁴³

As relações se metamorfoseiam quando surge a ideia de *arquivo contemporâneo*, no qual se estabelece outra forma de lidar com os sistemas de agrupamento e de doação de sentido ao acervo que, por sua vez, se assemelha ao procedimento utilizado na coleção. No verbete “Arquivo” do *Indiccionario do contemporâneo*, cria-se uma oposição entre o arquivo tradicional abordado por Jacques Derrida, este privilegiando a história oficial, “dos vencedores”, e o arquivo contemporâneo, que destaca o recalcado da história oficial, compondo uma “história dos vencidos”.

O aspecto informacional e de apresentação dos fatos, deste modo, não é seu único objetivo. Todo arquivo, enquanto uma escolha daquilo que se deve ou não trazer à luz, escolha essa sempre arraigada a um caráter ideológico, como posto por Jacques Derrida, torna-se um espaço de disputa, no qual o recalcado pode ou não ser retomado a depender daquele que compila e seleciona o que está *dentro* ou *fora*.

A pretensão de objetividade na compilação do arquivo se vê abandonada neste segundo momento, pois toma-se consciência de que o arquivo se caracteriza enquanto construção ideológica e não imparcial, a saber, uma emissão de um juízo acerca dos fatos dados. Por conseguinte, distancia-se do caráter instrumental, informacional e “objetivo” do arquivo tradicional enquanto retrato fiel dos acontecimentos, passando a privilegiar aquilo que, aparentemente, é de segunda ordem, transicionando para o arquivo contemporâneo. Quanto mais se distancia do espaço coercitivo do arquivo enquanto pressuposto de imparcialidade, mais se direciona a um espaço de liberdade, norteados pela pungência e urgência do que não foi contado:

Mais espectros e menos monumentos parecem ser os resultados dos trabalhos com arquivos na contemporaneidade. Assim, se a batalha positivista e moderna se trava contra os restos espectrais, anestesiando-os ou recalçando-os em acervos fechados e enciclopédias que garantem um saber sólido, o gesto do contemporâneo é o de trabalhar [...] *com* os restos, é o de

¹⁴³ Arquivo, 2018, p. 22.

acolher os espectros. Pensar os restos e os espectros, as ruínas e as sobrevivências é pensar o arquivo da contemporaneidade.¹⁴⁴

Em certo sentido, é uma forma de articular o passado, trazendo à tona o que há de mais recôndito na história, o que se tentou encobrir em vistas de coadunar com a ideia moderna de progresso iminente, derivado de uma teleologia intrínseca a todo o decurso da história. Em certa medida, seria uma forma de denunciar a irracionalidade que subjaz o decurso histórico e que possibilita cenas bárbaras, como as guerras, a miséria e a exploração, em uma sociedade que se alega tão desenvolvida.

Por conseguinte, não se pretende mais remontar o passado em vistas de uma “fidelidade”, mas pretendendo trazer dele aquilo que lhe foi suprimido por quem escreve a história, o que se manifesta no “momento de um perigo”, buscando ver o *invisível da história*. Walter Benjamin conceitualiza este modo de ler o passado da seguinte forma: “[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela lampeja no momento de um perigo.”¹⁴⁵

Apesar das raízes etimológicas não só do termo arquivo, como também das normas, *nomos*, galvanizarem seu estatuto de autoridade, pode-se interpretá-las por outro âmbito. Giorgio Agamben, em *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*, apresenta uma origem conhecida do termos *nomos*, que se originaria de *nemō*, denotando *partilha*:

Paulo começa, de fato, constatando que a lei opera, antes de tudo, instituindo divisões e separações. Ele parece, desse modo, levar a sério o significado etimológico do termo grego *nomos* – do qual se serve para designar a *Torá*, mas também a lei em geral – que deriva de *nemō*, “dividir, atribuir partes”.¹⁴⁶

O nomológico, dessa maneira, não apenas pressupõe o estudo (*logos*) das leis ou normas (*nomos*). Propõe-se compreender a palavra não necessariamente em seu aspecto de partilha legal, mas no âmbito do ato de *compartilhar*. Dividir, partilhar e distribuir são outras conotações possíveis. Ambas acepções podem ser empregadas na leitura do arranjo coleção: enquanto herança, os objetos são legalmente designados e destinados em testamento, todavia o que nos interessa é a partilha no âmbito do ato de *com-partilhar*, não enquanto uma divisão ou cisão mas algo da ordem de uma adição. Isso pelo fato de que a partilha de memórias, de histórias, de narrativas, não subtrai nem daqueles que ouvem, nem daqueles que contam, ao

¹⁴⁴ Arquivo, 2018, p. 35.

¹⁴⁵ Benjamin, 2012, p. 243.

¹⁴⁶ Agamben, 2016, p.63-64, grifo do autor.

contrário, multiplicam-se as experiências transmitidas, que se desdobram indefinidamente a cada ato de contar essas histórias: compartilhar uma história sempre implica sua proliferação.

A *arkhê* possui, igualmente, essa dupla conotação: no arquivo, enquanto poder arcôntico, ela se limita a seu caráter de *comando*. Na coleção, não obstante, debruça-se na temática da *origem*: “[...] o princípio arcôntico do arquivo [...] supõe não o *arkhê* originário mas o *arkhê* nomológico da lei, da instituição, da domiciliação, da filiação.”¹⁴⁷ Subjetivada, a coleção não consiste na ordem da lei, mas na organização própria das similitudes invisíveis, uma “anarquia ordenada” que não traz consigo a severidade do arconte. Emprega-se o caráter de comando apenas enquanto princípio de ordenamento e condição de possibilidade de se traçar as relações de similitude, que não são da ordem geral da sociedade: essa autoridade lhe é dada pelo mesmo motivo que outros narradores, tomando o colecionador como um *narrador da vida secreta dos objetos*, também a possuem, ou seja, pelo direito de escolha do que se conta e de que modo se conta.

Enquanto um gesto de “*arkhê-philia*” ou *arqueofilia*, o amor (*philia*) à origem, ao antigo (*arkhê*), busca-se restituir as diversas vozes que murmuram e atravessam o fundo dos objetos que se encontram sob sua tutela, resgatando aquilo que lhes foi apagado, a história que lhes é *invisível* – o *entre*, da origem até as mãos do colecionador –, o “biografema¹⁴⁸ da coisa” que está em coalescência com o “biografema do indivíduo” e a paixão de que se deriva desse lampejo. O colecionador é, em certa medida, um “leitor nômade” do arquivo contemporâneo, que joga com a aparente ordem do arquivo:

Os modos de arquivar e de usar o arquivo são modos de leitura que ora podem ser os de um leitor autoritário, organizador, que procure dar um sentido fixo ao conjunto, ora os de um leitor nômade, que circule de forma desorganizada pelo material e que procure movimentá-lo estabelecendo novas redes, abrindo os sentidos.¹⁴⁹

A origem, da mesma maneira, se mostra um fator de extrema importância para a coleção de Stefan Zweig. Em trecho, o autor demonstra seu apreço ao intervalo entre a primeira ideia e sua manifestação posterior enquanto obra completa. Tentando penetrar o invólucro que perfaz todo o objeto em *mistério*, ele tateia em meio à história objetual visando sobrevir-lhe o “*biografema da coisa*”, aquilo que denotaria com extrema concisão toda a sua trajetória, que resumiria sua existência ou, dito de outro modo, o momento de lampejo que

¹⁴⁷ Derrida, 2001, p. 123, grifo do autor.

¹⁴⁸ Cf. Barthes, 2005.

¹⁴⁹ Arquivo, 2018, p. 24.

guiaria o autor durante todo o processo criativo de uma obra, aquilo que o move e impele-o a manifestar a obra para além do campo das ideias:

As meras assinaturas já não me interessavam, e nem a celebridade internacional ou os prêmios de um homem; o que eu procurava eram escritos originais ou esboços de poemas ou composições, pois o que me interessava mais do que qualquer outra coisa era o problema da origem de uma obra de arte, tanto nas formas biográficas quanto nas psicológicas. Aquele misterioso segundo de transição, quando um verso, uma melodia sai do invisível e entra para a esfera terrena a partir da visão e da intuição e da fixação gráfica de um gênio [...]¹⁵⁰

Pode-se dizer que, com a subversão do que se espera de um regime de compilação e classificação, a coleção possui em si uma paixão anárquica: ela é um *anarquivo*. Walter Benjamin em “Elogio da boneca: glosas críticas a Bonecas e teatro de marionetes, de Max von Boehn”, traz essa face do coligir enquanto uma dupla pulsão, na qual se almeja trazer ordem e *jogar* com os sistemas classificatórios tidos como canônicos:

A verdadeira paixão do colecionador, com muita frequência mal compreendida, é sempre anarquista, destrutiva. Pois esta é sua dialética: vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável. [...] Ao colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos; e, na verdade, de modo ordenado. Mas ordenado segundo uma relação surpreendente, incompreensível para o profano.¹⁵¹

Nos sistemas classificatórios está subentendida, também, uma noção de *valor*. Novamente, a cobiça por uma *objetividade* nos critérios de avaliação que determinarão a lógica interna no tratamento de um acervo, como veremos, não se realiza plenamente.

Vejamos como a questão se precipita na novela de Stefan Zweig: o valor, em sentido amplo, atribuído às obras pela mulher e filha do colecionador, começa a ruir no momento em que a família passa de uma situação abastada para o “reino da necessidade”, no qual se precisa abdicar dos luxos para que se possa prover o alimento e a subsistência. Uma gravura, portanto, nivela-se pelo seu *preço* ou *valor monetário* e não mais pelo seu *valor afetivo*, ou mesmo *estético*. O processo de corrosão do valor monetário do dinheiro frente à inflação, no caso da novela, dá o tom entre essa oposição.

Deste modo, o velho se alegra com a alta de preços das obras de arte, reportada através dos boletins de leilões que se localizam nos jornais. A preocupação de Herwarth, como se

¹⁵⁰ Zweig, 2014, p. 153.

¹⁵¹ Benjamin, 2002, p. 136-137.

deixa transparecer, não se refere exatamente ao *preço*, mas ao *valor afetivo* que coincide com este *preço*, tal qual um pretensão *valor objetivo* refletisse o *valor subjetivo* atrelado às obras. Se se diz *pretensão* valor objetivo, é pelo fato de que, como apontado anteriormente, o valor de mercado *não é* um critério objetivo.

André Lara Resende em seu livro *Consenso e contrassenso*: por uma economia não dogmática, resgata a passagem do nominalismo para o metalismo na economia monetária, dizendo que “[a] moeda, longe de ser uma criação espontânea do mercado, é uma referência institucional.”¹⁵²

Enquanto referência institucional, ela surge em vistas de uma regulamentação das trocas no seio da sociedade, encarnando a figura central do estado¹⁵³. Mesmo no metalismo, em que se pressupõe o lastro metálico da moeda, ou seja, a quantidade de material que o compõe, como ouro ou prata, corresponde ao seu valor simbólico, em uma espécie de tautologia, ainda há a separação do material do qual o objeto-moeda é feito e seu *status* de moeda. Esse *status* só pode ser concedido por uma autoridade central e traduz-se na estampa, marcada no ato de cunhagem: a assinatura, a rubrica. Ela legitima o material enquanto moeda, esta que é sempre moeda desta ou daquela nação e não uma moeda de todos os povos, unificada.

A partir do nominalismo, em que o lastro que sustenta a moeda se encontra *fora* da composição desses objetos, alocado na dívida pública, por exemplo, ocorre a bancarrota de qualquer ilusão remanescente sobre a moeda enquanto valor objetivo ou que coincidissem com algo da ordem do real: a *moeda fiduciária*, que emerge do processo mais agudo da abstração da moeda, exhibe o caráter tanto arbitrário, quanto metafísico do *valor monetário*.

Devido à desvalorização da moeda, as mulheres esforçaram-se para manter a coleção em meio à dupla crise financeira, do microcosmo da família e do macrocosmo da sociedade alemã, todavia, sem sucesso. Em um determinado momento, após tentativas fracassadas de economizar e vender itens pessoais, como joias, novamente refletindo a dinâmica classificatório do que é ou não importante, a primeira obra foi vendida. A obra em questão seria uma água-forte de Rembrandt Harmenszoon van Rijn ou, simplesmente, Rembrandt:

Logo após a eclosão da guerra, o pai perdeu completamente a visão. Já antes disso ele tinha muitas vezes problemas de vista, mas a agitação acabou cegando-o de todo. Não obstante seus setenta e seis anos de idade, ele ainda quis partir para a França. Constatando que o exército não avançava tão bem

¹⁵² Resende, 2020, p. 33-34.

¹⁵³ “Desde o século XVII, os primeiros tratados legislativos já diziam que a moeda é a prerrogativa do poder público [...]” (Resende, 2020, p. 40).

como em 1870, foi tomado por grande agitação e com isso sua visão declinou num ritmo vertiginoso. Afora isso, a saúde dele está perfeita. Até há pouco tempo caminhava ainda durante horas, inclusive ia às suas adoradas caçadas. Mas agora acabaram-se os passeios e a única alegria que lhe resta é a coleção que ele todos os dias revê... Ou, melhor dizendo, não vê mais, nada mais ele vê, mas todas as tardes ele reabre todas as pastas para pelo menos tocar as gravuras, uma após outra, ordenadas na mesma sequência que ele conhece há décadas de cor e salteado. Nada mais interessa a ele hoje em dia, preciso estar sempre lendo para ele os anúncios no jornal sobre leilões, e quanto mais ele ouve sobre a alta dos preços mais se alegra, pois... Isso é o mais terrível: o pai não entende mais os preços e a situação atual. Ele ignora que perdemos tudo e que com o valor de sua pensão não poderíamos sobreviver senão dois dias do mês. [...] O pai, como o senhor vê, ignora nossas dificuldades materiais. [...] Nós não tínhamos mais recursos, e assim a mãe e eu vendemos uma das estampas. [...] “Foi uma obra preciosa a que vendemos, uma água-forte de Rembrandt. O antiquário nos ofereceu milhares de marcos e tínhamos a esperança de que nos sustentaria por alguns anos. Mas o senhor sabe como o dinheiro se esvai.”¹⁵⁴

De forma análoga, poderíamos dizer que o cacau possui mais “facetas valorativas” dentro da trama da película, não sendo, todavia, a única: ao mesmo tempo em que se apresenta enquanto “sangue da semente”, trauma da produção local e resquício da questão coronelista, portanto uma “faceta negativa”, além da própria derrocada econômica da família, também estabelece a relação emocional entre Beto e seu pai por meio da lembrança que conta com o chocolate e, portanto, “positiva”:

Figura 24 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

¹⁵⁴ Zweig, 2015, p. 167-168.

No quarto do hotel, Beto relembra de um momento com seu pai, Dagoberto¹⁵⁵, em que ambos comem chocolate dentro do carro, limpando as mãos sujas na roupa, similar uma duplicação do gesto. Essa imagem replica o elemento da roupa que se suja, como quando Saada joga o “sangue da semente” em Beto na figura anterior, só que agora desempenhando outra função. O cacau na trama não apenas traz o aspecto de declínio, mas também uma conexão emocional com a memória: o entrelaçamento entre morte, encenada e consumada, e o prazer.

Figura 25 – Sequência do filme *A coleção invisível*.



Fonte: Netflix.

O próprio fruto é classificado de formas diferentes dentro de uma lógica mercadológica: *in natura*, ele se traduz apenas numa *commodity*, com pouco valor agregado, enquanto, mediante o processamento, toma forma de um de seus produtos finais, o chocolate, e passa a possuir maior valor de mercado.

Deste modo, há duas abrangências do gesto taxonômico na obra: o de classificar os próprios objetos da coleção, ordenando-os dentro do *passe-partout* de acordo com determinados critérios e a atribuição de valor das coisas.

¹⁵⁵ Tanto o pai quanto o filho chamam-se Dagoberto, sendo o filho apelidado de Beto, o que gera outra relação dúplici.

Não apenas a coleção mas as listas, enciclopédias, arquivos e tantos outros modos de reunião e classificação possuem certa pretensão de conhecer, de cunhar um saber e um modo de avaliar os dados que se depreendem deles, oscilando entre a descrição e a “circunscrição” dos objetos dentro de si. São, em última instância, modelos intercambiáveis, dos quais se podem derivar um do outro: uma enciclopédia enquanto a reunião ou coleção de saberes, uma lista inventariando objetos de uma coleção, etc. Maria Esther Maciel coloca a questão do seguinte modo:

Enciclopédias, coleções, listas e inventários são, portanto, indissociáveis e se entrelaçam de maneira intrínseca, não obstante suas diferenças enquanto procedimentos de classificação. Se a lista significa uma relação de nomes de pessoas e coisas, circunscrevendo-se predominantemente à esfera da palavra, da inscrição simbólica, o inventário é mais genérico, por abranger tanto os nomes quanto as coisas, constituindo uma espécie de levantamento exaustivo dos itens que integram um dado conjunto ou acervo. Já a coleção é uma forma mais específica de ajuntamento, por incluir itens que mantêm necessariamente uma relação entre si, dado que são objetos da mesma natureza e de características afins. O inventário pode incluir listas e coleções. Coleções e inventários podem ser transcritos em listas, adquirindo formas de catálogos, cadastros e fichários. Listas podem compor uma coleção de palavras. E a enciclopédia é o território por excelência desse conjunto de dispositivos taxonômico. Todos eles, de caráter móvel e intercambiável, indicam a diversidade de formas com que buscamos a ordem desordenada da vida.¹⁵⁶

Eles são intercambiáveis não apenas por se caracterizarem enquanto sistemas de classificação e compilação, mas também por poderem ser lidos de formas diversas: assim, o que se propõe aqui é contrastar diversas formas de estabelecimento de relações entre os objetos e saberes que se traduzem no encadeamento do indivíduo com o próprio mundo. Mais do que isso, busca-se repensar os valores atribuídos e a própria arbitrariedade que os pressupõe, visando compreender que a diferença não está calcada entre objetividade e subjetividade, mas a intencionalidade entre eles.

Além do exemplo do arquivo, pode-se levar em conta o caso da enciclopédia, que costuma ser tomada enquanto um arcabouço estritamente informacional. Roland Barthes aponta em “As pranchas da enciclopédia” uma dupla dimensão desse objeto. Sobre a composição das estruturas enciclopédicas, ele reflete que:

Quase todas elas são constituídas de duas partes: na inferior, o instrumento ou o gesto (objeto da demonstração), isolado de todo contexto real, é apresentado em sua essência; constitui a unidade informativa, que e é na

¹⁵⁶ Maciel, 2009, p. 30.

maioria das vezes *variada*: pormenorizam-se os seus aspectos, seus elementos, suas espécies; o papel atribuído a esta parte da prancha é *declinar* de certa forma o objeto, manifestando-lhe o paradigma; na parte superior, pelo contrário, na vinheta, este mesmo objeto (e suas variedades) é apanhado numa cena viva (geralmente de venda ou de confecção, uma loja ou uma oficina), encadeado a outros objetos no interior de uma situação real: recupera-se aqui a dimensão sintagmática da mensagem; e assim como no discurso oral, o sistema da língua, perceptível sobretudo ao nível paradigmático, fica de certa forma *oculto* por detrás do fluxo vivo das palavras, também a prancha enciclopédica vale-se ao mesmo tempo da demonstração intelectual (por seus objetos) e da vida romanesca (por suas cenas).¹⁵⁷

O autor, deste modo, descortina o que há de mágico nesse arranjo e que, por vezes, passa despercebido: essa dupla face contempla, como se pode ver, não só o aspecto mais “objetivo”, que pretende explicar, caracterizar e detalhar algo, mas também a inserção dos objetivos na esfera da vida, numa dimensão que tende mais ao simbólico e subjetivo e menos ao geral ou “neutro”.

A divisão entre a parte superior e inferior, cada qual destacando aspectos de naturezas diversas do objeto, trazem igualmente consigo a possibilidade de compreensão daquilo que ele é em mais de uma esfera: uma caneta pode ser tomada por sua função mas, além disso, por sua cor, por seu formato, por seu material. Por conseguinte, ela outrossim pode ser empregada em uma função que originalmente não fora pensada para si, numa transferência do ato de escrita para o amarrar de um penteado. A possibilidade de se depreender o fascínio da descrição objetal e seu transporte ao mundo, contudo, continua sendo relegada àquele que possui bons olhos para assim fazê-lo, como Roland Barthes o faz ao analisar a enciclopédia e sobressaltar sua face invisível, criando algo impensado e transcendendo o trivial.

A principal diferença da coleção em relação aos outros formatos de compêndio seja talvez por, já na sua concepção, estar fundada na busca pelo invisível dos elementos comportados em seu seio. Dessa forma, suscita-se, a partir da coleção, a tarefa de *enxergar além*, relegando-a não apenas a quem a observa, como nos outros regimes apresentados, mas partindo igualmente de quem a originou.

¹⁵⁷ Barthes, 1974, p. 32-33, grifo do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as questões suscitadas no prelúdio, uma se destaca: qual a razão impulsiona, desencadeia, o processo de colecionismo? A resposta em questão não é unívoca. Elencamos alguns dos possíveis estímulos por trás dessa disposição: conforme abordado, a desestruturação do mundo após a modernidade advém da obliteração de parte das estruturas, dos fundamentos relacionais pela alteração dos modos de conexão entre o eu e os objetos, o eu e o outro, o eu e o mundo. Sem o suporte das conhecidas estruturas precedentes, as pessoas se veem desorientadas, cobiçando a possibilidade de outra ordem que substitua a predecessora, que contemple ao menos parte do mundo, que o explique, estabelecendo, ao menos parcialmente, certa segurança. Neste sentido, a coleção é um reduto no qual a ordem ainda pode sobreviver e se opor à desordem do mundo caótico.

Outro aspecto se refere ao domínio da memória no qual o acervo se vincula: costuma-se exercer o ato de lembrar pois este é, em certa medida, uma forma reelaboração daquele que se foi e daquele que se é, concebendo ponderações que outrora não seriam possíveis, assimilando os erros com os quais se deve ou teve que aprender e examinar com satisfação os acertos, proporcionando uma meditação sobre a própria vida.

A coleção, a narrativa, a arte e o tempo pré-moderno apontam para uma mesma questão: a oscilação entre o ritualístico e o comunitário, em oposição à aceleração advinda da mercadologização das relações. Cada qual à sua maneira retoma o sagrado, num primeiro momento: a coleção e seu senso de devoção, de transcender o visível na formulação de seus critérios; a narrativa que se constrói como espaço de mistério; a arte enquanto funcionalidade mítica no animismo e de oferta aos deuses e o tempo do calendário sacro. Por conseguinte, retomam a esfera da comunhão na medida em que a coleção consiste na negação das relações funcionais, privilegiando uma “sociedade dos objetos”; a narrativa é sempre um pressuposto de duas pessoas em relação recíproca de atenção, o ouvinte e o narrador; a arte toma para si o domínio da denúncia do recalcado e o tempo ainda se apresenta marcado e indissociado da esfera natural e do trabalho conjunto, artesanal.

O que se mostra mais próprio e imprescindível à coleção, governando seu modo de ser, é o afeto que permeia as relações e, ao mesmo tempo, o aspecto pungente dos objetos. Mesmo que outros sistemas de reunião e categorização possam se utilizar de critérios que se baseiam na afeição ou no *punctum*, eles não são basilares em sua constituição. Podemos ver, por exemplo, um personagem de Jorge Luis Borges, Franz Kuhn, no conto fantástico “O idioma analítico de John Wilkins”, publicado originalmente em 1942 e presente em *Outras*

*inquisições*¹⁵⁸, que revela a existência de uma enciclopédia chinesa detentora de um sistema classificatório aparentemente irracional, subvertendo aquilo que se espera de uma enciclopédia. Esse mesmo trecho seria resgatado por Michel Foucault em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*¹⁵⁹, de 1966, trabalho que parte de uma reflexão acerca da origem da ordem e como as relações de semelhança são estabelecidas conforme a *épistémè* vigente em cada período. Deste modo, a enciclopédia chinesa estaria subvertendo a forma enciclopédica na medida em que aponta para algo além de qualquer lógica evidente.

No ato de coligir, próprio da coleção, recobre-se os objetos com a fina pele, morna e viva do afeto. Essa pele, que advém do sentimento de coexistência, e por que não, cumplicidade, com esse objeto através da história, uma *partilha do testemunho*, ou seja, uma relação de confidencialidade, se alinhava ao *elã vital* na carne das coisas e à alma do colecionador. Ademais, esse persistir no tempo, essa presença efetiva *na e da* história nessas existências, aproxima essa relação da própria aura benjaminiana. Esse vínculo, todavia, não está circunscrito apenas à coleção, todavia, nela se faz imprescindível. Não estabelecemos, por exemplo, esse tipo de conexão com boa parte dos objetos de uso que nos cercam, mas isso também não impossibilita que se possa estabelecer elos de mesma natureza com eles. O que se mostra inviável fora do regime da coleção é o estabelecimento da “amizade das coisas”, a relação construída *entre* essas coisas dentro desse regime, que cria a “comunidade de objetos” a partir da narrativização de seus elementos invisíveis.

Se uma das principais características agenciadoras de uma coleção consiste no pressuposto daquilo que lhe falta, fator que não obstante gera a tensão entre completude e incompletude, na coleção invisível se radicaliza essa oposição: a coleção é completa na medida em que já não se pode mais adicionar ou adquirir nada, pois ela está encerrada na figura congelada da memória do colecionador, por outro lado, faltam-lhe todas as obras. A predileção por abordar coleção tão peculiar serve, igualmente, para tornar axiomática a hipótese de que a coleção é sempre da ordem do invisível: os modos de encadeamento subterrâneos, imperceptíveis para muitos, operam como uma narrativa que ainda não fora contada, uma história dada ao pé-do-ouvido, oculta, confiada em segredo.

Nada mais *sagrado* do que os *laços afetivos*, sem a pressa opressora do desempenho e da produção. Tanto Stefan Zweig quanto Bernard Attal, em suas respectivas coleções invisíveis, criam uma teia na qual o afeto se entrecruza e se multiplica: o amor do cego para com sua coleção, o amor das mulheres para com o colecionador e o amor familiar se

¹⁵⁸ Cf. Borges, 2007b.

¹⁵⁹ Cf. Foucault, 2000.

manifestam como promessa de que algo, além do sofrimento, ainda permanece naquela família, mesmo que pareça encoberto para aqueles que olham desatentamente.

Em última instância, ao optar pela bipartição dos prelúdios entre prelúdio invisível e visível, que desempenham o papel de introdução da temática, na qual o invisível comporta a escrita e o visível se encontra “vazio”, pretende-se associar, simultaneamente, o efeito das folhas em branco do *passe-partout*, expresso nas obras de Stefan Zweig e Bernard Attal e a inversão da lógica entre o evidente e o oculto, que consiste no visível que se vê ofuscado, desfocado, frente ao invisível que se passa a divisar, tornando o oculto passível de vislumbre, em diálogo com o título do trabalho.

REFERÊNCIAS

A COLEÇÃO Invisível. Direção: Bernard Attal. Brasil. 2012. 1h39min., cor.

ADORNO, T. W. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Tradução de Davi Pessoa; Cláudio Oliveira. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

AMADO, J. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Gabriela, cravo e canela*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARQUIVO. In: *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. *Revista estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p. 9-38, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/issue/view/287>. Acesso em: 17/10/2023.

BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. A prancha da enciclopédia. In: _____. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escrita*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 211-249.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Elogio da boneca: glosas críticas a Bonecas e teatro de marionetes, de Max von Boehn. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, J. L. Posesión del ayer. In: _____. *Os conjurados*. Tradução de Pepe Escobar. São Paulo: Editora Três, 1985. (Edição bilíngue). p. 62.

_____. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2007a.

_____. O idioma analítico de John Wilkins. In: _____. *Outras Inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2007b.

_____. A cegueira. In: _____. *Obras completas, vol. III*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: Aduato Novaes (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 65-87.

CALVINO, I. *A coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CANFORA, L. *1914*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ed. da USP, 2014.

CICERO, A. Guardar. In: _____. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CROCCO, F. L. T. Georg Lukács e a reificação: teoria da constituição da realidade social. *Kínesis*, Marília, vol. 1, n. 02, p. 49-63. Out., 2009. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4308>. Acesso em 13/03/2023. <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2009.v1n02.4308>.

DANIELEWSKI, M. Z. *House of leaves*. New York: Pantheon books, 2000.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FARINACCIO, P. *A casa, a nostalgia e o pó*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GRAVES, R. *Os mitos gregos*. Tradução de Fernando Kablin. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.

HOMERO. *Odisseia, v.l: Telemaquia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2016. Edição bilíngue.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

- LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- LISPECTOR, C. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco 1998
- LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACIEL, M. E. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Tradução de Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NABOKOV, V. *Fogo Pálido*. Tradução de Jorio Dauster; Sérgio Duarte. São Paulo: Círculo do livro, 1989.
- OLIVEIRA, F. B. de. Razão instrumental versus razão comunicativa. *Revista de administração pública*, Rio de Janeiro, vol. 27, n. 3, p. 15-25. Jun.-Set, 1993. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8646>. Acesso em 14/03/2023.
- RESENDE, A. L. Consenso e contrassenso: por uma economia não dogmática. São Paulo: Portfolio-Penguin, 2020.
- ROSA, J. G. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- ROSA, H. *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade*. Tradução de Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora UNESP, 2019.
- SHAKESPEARE, W. XLIII. In: _____. *Sonetos*. Tradução de Jorge Wanderley. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2022. (Edição bilíngue). p. 108.
- SILBERER, H. *Problems of mysticism and its symbolism*. Translated by Smith Ely Jelliffe. New York: Moffat, Yard and Company, 1917.
- SIMMEL, G. A Metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.
- SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHERNEY, L.; SCHWARTZ, R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & naify, 2001. p. 95-123.
- SOARES, L. F. Figurações da Grande Guerra no romance francês: O Fogo, de Henri Barbusse. In: _____. (org.). *Na literatura, as guerras*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2021. p. 58-88.

STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx: roupas, memórias, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro: revista de língua inglesa, literaturas, literaturas em inglês e estudos culturais*. Florianópolis, DAUFSC, n. 51, p. 19-53. Jul.-Dez, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>. Acesso em: 09/01/2024. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>.

ZWEIG, S. A coleção invisível: um episódio da inflação alemã. In: __. *Novelas Insólitas*. Tradução de Kristina Michahelles; Maria Aparecida Barbosa; Murilo Jardelino. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 161-174.

_____. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Referências complementares

AUMONT, J. *A Imagem*. 4 ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 2012. (Ofício de arte e forma). p. 271-331.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAHIADOC. 15º Encontro Cinematógrafo e Saladearte Daten: A Coleção Invisível. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wSS3CoByDeg&t=4438s&ab_channel=Bahiadoc. Acesso em: 08 nov. 2020.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 43-118.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DURÃO, F. A. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.

EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GARRAMUÑO, F. Da memória à presença: prática do arquivo na cultura contemporânea. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 204-217.

GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HABERMAS, J. Técnica e ciência como ideologia. In: CIVITA, V. (org.). *Os pensadores XLVIII*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril, 1975. p. 303-333.

HISSA, C. E. V. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

METZ, C. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROCHA, L. B. *A região cacauzeira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa: saga, percepção, representação*. Ilhéus: Editus, 2008.

SOARES, L. F. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa centro-oriental*. Tese (Doutorado em letras: estudos literários) - Faculdade de letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. *Rotas abissais: mimese e representação em A força do destino, de Nélide Piñon e E la nave va, de Federico Fellini*. Dissertação (Mestrado em letras: estudos literários) - Faculdade de letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. Apresentação. In: _____. (org.). *Guerra e literatura: ensaios em emergência*. São Paulo: Alameda, 2022. p. 7-17.

SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEUS olhos cansados. Intérprete: Tiê. Composição: VANOT, S.; JULIANO, F.

XAVIER, I (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2005.