



## **COLECIONISMO, OBJETOS E ARTE: ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL**

José Rogério Lopes\*

**Resumo:** O artigo revisa uma trajetória de estudos do autor sobre os processos de singularização de imagens e objetos em relação com as biografias de colecionadores, para evidenciar os elementos que configuram *frames* colecionistas, em arranjos situacionais. A seguir, analisa três obras artísticas contemporâneas que exploram o potencial desses *frames* na elaboração de roteiros e enredos de narrativas fílmicas e literárias e estabelece correspondências entre as mesmas. Das correspondências estabelecidas, conclui-se que os *frames* colecionistas reproduzem ilusões situacionais de contenção dos sentidos de realidade e ação, mas podem ser ressignificados em ilusões coletivas, que abrem o sentido de realidade para novas possibilidades de ação.

**Palavras-chave:** Colecionismo; objetos; *frames* colecionistas; obras artísticas.

**Abstract:** The article reviews a trajectory of author's studies on singling processes images and objects in relation with the collectors biographies, to show the elements of *frames* collectors in situational arrangements. The following examines three contemporary artistic works that explore the potential of these *frames* in the development of scripts and plots of filmic and literary narratives, and establishes correspondences between them. The established correspondences, it is concluded that the collectors *frames* reproduce situational illusions containment of reality senses and action, but can be reinterpreted in collective illusions, which open the sense of reality to new possibilities for action.

**Keywords:** Collectionism; objects; *frames* collectors; artistic works.

### **As coleções como objetos e biografias**

A relação entre coleções e biografias dos indivíduos é um tema que atravessa minha trajetória de vida, desde a infância, e refere-se também à trajetória do objeto de investigação que me trouxe ao tema aqui discutido. A trajetória deste estudo começou quando faleceu minha avó, em 1995. Dona Anézia era uma senhora de 84 anos, então. Nascida em Natividade da Serra, um pequeno município na Serra do Mar, da zona rural do Vale do Paraíba, no estado de São Paulo, onde passou a infância e a adolescência, se mudou para Taubaté, na mesma região, quando casou, e ali permaneceu até falecer. Beata fervorosa, devota de Nossa Senhora da Imaculada Conceição e de São José, era também costureira e dona de casa. Após os momentos de dor pelo seu falecimento, meu pai procedeu um inventário das poucas posses da avó. Entre vários objetos pessoais que ele separou, despertou-me imensa curiosidade uma coleção de estampas de santos (chamados santinhos) que ela guardava em uma caixa, junto a fotos de família, várias pagelas do popular Calendário do Sagrado Coração de Jesus e alguns poucos livros de doutrina católica e de difusão de histórias de santos. Solicitei o material para mim e o levei para casa, onde o li, classifiquei e sistematizei, para uma primeira interpretação daquelas imagens e textos.

No conjunto, os materiais permitiam compor um diário da vida da avó, notadamente influenciada pela intensa dedicação aos princípios religiosos do catolicismo. Percebi que os tempos de sua vida – ou ciclos vividos – foram contados e destacados em pagelas do Sagrado Coração de Jesus, guardados segundo a importância dos acontecimentos ou dos textos impressos nos versos das pagelas. Outros acontecimentos, como nascimentos, primeira comunhão de parentes, aniversários, casamentos, falecimentos e missas de 7º dia, estavam registrados em uma infinidade de santinhos que ela manteve preservados, alguns por dezenas de anos. Outros santinhos e imagens que ela dava para parentes, ou recebia dos mesmos, com dedicatórias extensas, juntamente com algumas fotos de missionários com quem ela manteve contato, durante vários anos – em suas atividades de coletora de dízimo ou de coordenadora da catequese na Paróquia da Imaculada Conceição, próxima da sua casa – possibilitavam compreender o processo de sua formação religiosa e sua inserção em uma rede de contatos, onde atuava como intensa difusora dos mesmos princípios católicos que professava. Entre outros achados, deslumbrou-me a ideia de que as imagens religiosas eram um poderoso veículo de mediação para as trocas sociais que ela tanto incentivava.

Desde esse primeiro contato com os significados dos ciclos de vida registrados por dona Anézia em sua coleção de santinhos, optei por pesquisar e refletir sobre a relação reconhecida entre esses elementos. Essa opção resultou em processos de investigação variados sobre a relação entre imagética e religião popular, onde busquei configurar as variações de um campo de produção de sentidos que orienta o ethos religioso (Lopes, 2010).

O desdobramento desse campo de produção foi, gradativamente, se abrindo e articulando com outras esferas de ação e reflexão, desde as correspondências das práticas de colecionismo com os ciclos de vida dos colecionadores, às formações culturais das coleções como repertórios de memória individual e coletiva, e aos agenciamentos que os colecionadores operam desses repertórios em processos de pré-patrimonialização cultural, no contexto das políticas contemporâneas de valorização de bens materiais e imateriais.

No conjunto das produções anteriores, firmou-me a percepção de que as coleções guardadas pelos indivíduos, com sentidos pessoais, estabeleciam relação com registros de memória ou algum registro de permanência das coisas, em certo ciclo de vida, como suportes para a comunicação em processos de interação, de alguma forma<sup>11</sup>.

Nessa orientação, pude perceber que as pessoas projetam um sentimento de apego ou afeto às suas coleções, constituído na dinâmica biográfica a condicionar o sentido de preservação e guarda dos objetos. Isso ocorre porque, à medida que separamos certos objetos do seu contexto “natural”, transformamos esses objetos, atribuindo-lhes propriedades que os distanciam de outros objetos, com propriedades distintas; a atribuição de sentido impressa a tais propriedades é que define e constitui as possibilidades de correspondência que as coleções expressam com os acontecimentos da vida e seus significados, impelindo os indivíduos a dedicarem cuidados necessários à sua manutenção. Esse processo cria uma familiaridade com os objetos. Trata-se de uma forma de extrair o objeto de seu contexto e de aproximá-lo de um contexto ou ambiente personalizado, metamorfoseando suas propriedades a partir do sentido de familiaridade, o que, acrescido de uma perspectiva de duração, adquire valorização e é utilizado como bem de marcação social (Douglas, Isherwood, 2006). Esse apego, ou afeto, é uma forma de valorização decorrente da familiaridade que se estabelece com as coleções e constitui o que poderia denominar de *frame* colecionista<sup>12</sup>.

Assim, mesmo percebendo que o colecionismo apresentava uma diversidade grande de estímulos e intencionalidades, tornou-se importante enfatizar que essas práticas devem ser pensadas em razão da biografia das pessoas, como sugere Kopytoff (2008), quando analisa as relações entre a biografia dos indivíduos e a dos objetos que eles adquirem, como processos de singularização. Para esse autor, a mercantilização dos objetos ocorre na “área homogênea das mercadorias”, enquanto a singularização ocorre na “área extremamente variada das avaliações privadas” (Kopytoff, 2008, p. 118-19).

Desde a constituição de um bem colecionável, a passagem de uma área para outra acontece na medida em que a inserção dos objetos em situações biograficamente determinadas torna-os “culturalmente sinalizados como um determinado tipo de coisas” (Kopytoff, 2008, p. 89) que adquire singularidade. Isso implica pensar que, na configuração de uma toponímia das coleções, ou das experiências e vivências dos colecionadores, os objetos são percebidos ou pensados nas maneiras pelas quais se exteriorizam tais singularidades.

A questão colocada nessa díade constituída pelas coleções, que oscila entre as formas de mercadoria e de bem cultural, corresponderia então ao conflito contemporâneo entre a produção e a singularização dos objetos, “causando o que parece ser anomalias cognitivas, inconsistência de valores e incertezas para a ação” (Kopytoff, 2008, p. 111). Ou seja, assim como os objetos adquirem biografias no processo de singularização relacional que estabelecem com seus possuintes, eles também moldam as biografias dos sujeitos, pela canalização dos impulsos individuais que os condicionam como bens culturalmente singularizados.

Essa díade operacionaliza um imperativo social de desempenho que condicionaria as *performances* dos atores, ao produzirem, apropriarem ou manipularem os objetos, de forma a colocar em situações liminares os diversos elementos simbólicos e os próprios atores sociais aí envolvidos, em modelos a serem seguidos ou transgredidos (Yúdice, 2006).

### **Os objetos colecionáveis e a formação do *self* colecionista: entre a guarda e a exposição**

Além da percepção que associa coleções a biografias dos indivíduos, a investigação da correspondência entre coleções e ciclos de vida dos colecionadores evidenciou que, em certas situações de passagem entre tais ciclos, ou frente a mudanças ocorridas na duração de um ciclo, o *frame* colecionista pode sofrer alterações, ora atualizando a identidade de uma coisa colecionada, em novas propriedades, ora diversificando as coisas colecionáveis, de forma a ressignificar as mudanças vividas (Lopes, 2010a).

Nas investigações realizadas, constatei que as coleções que se diversificaram na forma de exteriorização dos objetos colecionáveis guardam histórias particulares e afetividades constituídas em interações diversas, que se confundem com a trajetória biográfica dos colecionadores; já as coleções que mantiveram identidade entre tema e objetos restritos a uma forma de exteriorização guardam lembranças de um ciclo vivido pelos colecionadores, embora também valorizados afetivamente. Ampliando agora essa percepção, busco enfatizar que essas formas de exteriorização e afeição se diversificam na razão pela qual as coleções possibilitam aos indivíduos constituírem redes de sociabilidade, e vice-versa. Assim, compreendo que o sentido atribuído a tais coleções extrapola sua correspondência com um ciclo de vida em que se originou, adquirindo novas significações, incorporando novas referências e amadurecendo junto com seus proprietários<sup>13</sup>. Esse é o sentido impresso em várias histórias associadas com as peças das coleções, segundo os indivíduos pesquisados. Nesse sentido, a percepção das formas de exteriorização expõe-se como um recurso discursivo, pois a prática de colecionar tende à comunicação. Entretanto, esse recurso abafa um movimento de percepção contrário, mas complementar, de interiorização de si em relação com a interiorização dos objetos. Esses movimentos complementares são constitutivos do *self* colecionista.

Para Mead el mundo en que vivimos es un terreno de objetos sociales: objetos cuya existencia está implicada en nuestra propia experiencia como “*self*”. La constitución del *self*-como-objeto, la identificación del “*self*” como centro de actividad y el objeto como otro centro de actividad se dá siempre como identidad de respuesta (Domenéch, 2003, p. 27).

Exemplos disso encontrei na disposição organizada dos objetos das coleções pelos espaços domésticos e próprios dos colecionadores. Uma constante nos casos coletados, em que as coleções são regularmente expostas, a organização desses objetos é condicionada por tipificações estabelecidas nas redes dos colecionadores, reforçando os sentidos apreendidos nessas interações. São coleções racionalizadas, como descreve Marshall (2005), mas essa racionalização se torna possível pela mudança dos sentidos que se estabeleceram inicialmente entre os colecionadores e seus outros significativos (os pares nas interações em torno das coleções), para um sentido de negociação daqueles com um outro generalizado (Mead, 2004), ou organizado (aqueles que reconheço como pares

potenciais, a partir dos significados de suas ações interpretados por tais *frames*).

Já as coleções que permanecem guardadas referem-se ao esgotamento do sentido de colecionar, interrompido com o fim de um ciclo de vida ao qual os objetos colecionados correspondiam, em ação. Sem identidade de resposta com essas coleções, as mesmas se ausentam dos centros de atividade que constituem o *self* dos indivíduos, em seus novos ciclos de vida. Nesses casos, as coleções repousam em gavetas, caixas, pastas, ou outros locais, e o apego ou a afetividade estabelecidos com elas podem renovar-se periodicamente, conforme as lembranças pessoais as atualizem ou exijam. Daí que certos adultos, por exemplo, queiram afirmar-se como outros significativos para seus filhos, na mesma busca por fazer interessar um motivo de colecionar, como seus pais lhes incentivaram, mas sem encontrar receptividade. Provavelmente porque, para os interesses que regulam o centro de atividades dos seus filhos, os objetos apresentados não se apresentem como referenciais atualizados para constituir concepções e sistemas de afirmação de uma vontade compatíveis com a experiência contemporânea.

Nesse sentido, pode-se retomar a homologia buscada, no início deste estudo, entre imagem e coleções de objetos.

La “cosa” física existe en tanto que objeto percibido u objeto manipulado, nunca antes. Como objetos percibidos existen en el tiempo, pueden ser objetos distantes; como objetos manipulados son reales, existen, están exclusivamente en el presente.

Aunque um objeto esté distante a mi mano o no esté a mi alcance físicamente, su realidad sólo puede ser experimentada en y a través de un acto, aunque sea un acto que alcanza o construye el futuro [...]

La transición de la distancia a la experiencia de contacto se dá cuando el individuo asume una “actitud reflexiva” hacia su percepción del objeto (Domenéch, Iñiguez, Tirado, 2003, p. 27-28).

Trata-se de um processo de interiorização do indivíduo na interação com a ordem ou a dinâmica material da cultura, que constitui sua identidade de ação: tocar, manipular e compreender os objetos, compreendendo a si nessa interação. Analisar tal interação implica reconhecer “[...] un papel clave en la construcción y mantenimiento de la realidad, y, en definitiva, observar como la relación del *self* con el mundo físico se configura como relación social. [...] Los objetos son relevantes porque permiten la definición de un “*self*” encarnado o corporeizado dentro de un ambiente concreto” (Domenéch, Iñiguez, Tirado, 2003, p. 21-22).

Enfim, essa atitude reflexiva com as coleções permite compreender a implicação da dinâmica dos bens materiais e imateriais na produção das sociabilidades características dos ciclos de vida dos indivíduos.

Desde essa perspectiva, buscarei empreender, aqui, outra variante destacada das investigações anteriores. Trata-se de perceber que a implicação acima pode auxiliar a compreender, também, a ambivalência entre presença e ausência que caracteriza a relação entre os colecionadores e as coisas colecionadas, mediadas por modulações da realidade figurativa (Francstel, 1993) que produzem alternâncias entre imagens figuradas e não-figuradas (Aumont, 1995; Debray, 1995). Nesse encaixe, seguirei a orientação de Chanquía (1998, p. 9), que se apropria da noção de “contratos de visibilidade”, de Jean-Claude Passeron (1991), para expressar “aquello que guía la recepción de una imagen por parte de un público, proveyendo a los sujetos, atrapados en dichos contratos, de un ver y un decir que marca su recepción de una obra determinada”.

A análise situacional dessa concepção recorre à descrição de três narrativas artísticas cujos roteiros ou enredos são elaborados sobre a relação entre os *selfs* e os *frames* colecionistas, nas interações interpessoais ou públicas: os filmes “Un cuento chino”<sup>[4]</sup> e “A coleção invisível”<sup>[5]</sup>, e o livro “A coleção particular”, de Georges Perec (2005).

### Arte e *frames* colecionistas: entre o visível e o invisível



Cartaz do filme, disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/film-e-197304/>

O filme *Um cuento chino* discorre sobre o inusitado encontro e a convivência de Roberto e Jun. Roberto é o proprietário de uma loja de ferragens em Buenos Aires, com hábitos rígidos e compulsivos. Solitário, acorda toda manhã, toma café com pão sem miolo e começa a trabalhar, convivendo com fornecedores inescrupulosos e clientes neuróticos e chatos. Ao final do expediente, retira-se para sua casa, contígua à loja, faz sua refeição rotineira e começa a ler jornais encomendados de diversos países de língua espanhola, procurando

notícias absurdas que lê e depois recorta para colocar em um álbum. Geralmente bebe algo depois e dorme sempre às 23 horas. A casa de Roberto tem um pátio cheio de bugigangas das quais ele não consegue se desfazer<sup>16</sup>. E além do hábito de recortar e guardar notícias de jornal, Roberto também encomenda e coleciona pequenos objetos de cristal, guardados em um móvel da sala, junto com a foto de sua mãe, já falecida, e que ele visita toda semana no cemitério, levando flores.

Jun é um chinês que, após a morte repentina da noiva, causada pelo choque de uma vaca que cai do céu sobre um barco onde ambos estavam, em um lago da província de Tsuchen, abandona sua vida de pintor de brinquedos artesanais na China e resolve mudar para a Argentina, em busca de um tio (ta puo) que já residia no país, com o endereço do mesmo tatuado no braço.

Enquanto Roberto passava uma tarde descansando perto do aeroporto e observando decolagens e aterrissagens de aviões, o recém-chegado Jun é jogado para fora de um táxi, após ser roubado pelo taxista. Sem dinheiro e sem falar espanhol, Jun aproxima-se de Roberto pedindo ajuda e aí começa a relação tumultuada dos dois. Roberto é um sujeito cheio de manias, que só tem um amigo, que lhe traz os jornais encomendados, e tem uma cunhada (Mari) que, após o falecimento do marido, se apaixona por Roberto, mas é sempre educadamente rejeitada. A convivência com Jun vai perturbando insuportavelmente sua rotina, mas ele é um bom sujeito e não tem coragem de abandonar o chinês à própria sorte. Assim, ele busca resolver seu dilema recorrendo à embaixada chinesa, na busca do tio de Jun.

Enquanto o tio não é encontrado, a convivência dos dois personagens vai expondo situações problemáticas, pela ausência de diálogo e diferenças culturais. Em um dado momento do filme, Roberto e Mari descobrem em um entregador de comida chinesa a possibilidade de comunicarem-se com Jun. Assim, aspectos da vida de uns e outros vão se desvelando pela mediação do entregador e os fios que tecem a trama do filme vão se esclarecendo. Perto do final do filme e após uma crise de convivência mais séria, Roberto chama o entregador para comer com ele e Jun e pede que traduza a conversa entre ambos. Nessa última conversa, Jun questiona seu hábito de ler e colecionar recortes dos jornais, ao que Roberto busca o álbum de notícias e explica que coleciona notícias absurdas, que retratam o quanto a própria vida é absurda e sem sentido. Jun responde, então, que para ele tudo tem sentido na vida, inclusive a morte da noiva.

Nesse momento do filme, que explicita e sintetiza o roteiro muito bem traçado antes, Jun questiona o que levou Roberto a iniciar essa coleção. Essa pergunta o leva a expor sua biografia. O pai havia migrado da Itália, fugindo dos horrores da segunda guerra, e se estabelecido na Argentina, com a loja de ferragens. Quando Roberto já era jovem, explode a Guerra das Malvinas e ele se alista, sem o pai saber. Após “a derrota humilhante dos argentinos” (*sic*), Roberto retorna para casa e descobre que o pai faleceu logo após recortar uma notícia de um jornal italiano que ele assinava, onde constava uma foto de Roberto no campo de batalha. O acontecido marca o jovem Roberto que, perturbado, vai dormir às 23 horas, como sempre o faria, dali para adiante.

Diante da insistência de Jun de que tudo tem sentido na vida, Roberto folheia o álbum de notícias que colecionava e começa a ler algumas das mais inusitadas, para o convencer. Nessa sequência, lê justamente a notícia da morte da noiva de Jun, pela queda da vaca que veio do céu. A vaca teria caído de um avião de ladrões de gado em fuga, que foi atingido por tiros de camponeses armados. Para estabilizar o avião, os ladrões liberam a carga e, absurdamente, uma das vacas atingiu os dois noivos que passeavam romanticamente em um barco. Após ouvir a história, Jung conta que essa era a história dele e deixa Roberto atônito, não acreditando na coincidência. Após essa cena, o filme encaminha-se para um final redentor de ambos. No caso de Roberto, ele se abre à possibilidade de relacionamento com Mari e a uma vida com menos obsessões.

Aqui, importa destacar que o hábito colecionista de Roberto se inicia com um evento crítico (o falecimento do pai que vê sua foto no jornal), quando estava com 19 anos. No filme, apesar de ser um adulto perto dos cinquenta anos, Roberto ainda mostra ater-se ao elemento inusitado da ruptura causada pela morte do pai, que o levou a iniciar a coleção, desdobrada depois na coleção dos objetos de cristal, tão apreciados pela mãe dele. As duas coleções possuem propósitos distintos e complementares: a coleção de notícias atende a propósitos dele – ou talvez, à sua insistência em mostrar que nada tem propósito na vida – enquanto os objetos de cristal são colecionados para a mãe, ou em memória dela. Não é à toa que a crise mais séria no relacionamento perturbador com Jun se dá após o mesmo ter quebrado, por descuido, o móvel que guardava esta coleção, reduzindo os objetos a cacos.

Todas as manias de Roberto revelam, ao final, reproduzir um trauma causado pela situação da perda do pai, o que desencadeou uma lógica circular e pessimista de perceber a realidade como destituída de propósitos. Dessa forma, sua coleção tinha o sentido paradoxal de evidenciar e reforçar constantemente a ausência de sentido da realidade. Fechado em sua coleção, Roberto fechava-se às possibilidades da realidade, e sua casa e sua rotina eram reflexos disso.



Cartaz do filme, disponível em <http://www.aclecaoinvisible.com.br/downloads/cartaz/>.

O filme *A Coleção invisível* narra a busca de uma coleção famosa de gravuras e desenhos empreendida por um proprietário de loja de antiguidades. Beto é um homem perto dos trinta anos, filho de um casal proprietário de uma tradicional loja de antiguidades no Rio de Janeiro, que vive despreocupado e frequenta festas e casas noturnas com amigos. Um dia, o pai falece e a família descobre que a loja está passando por uma crise financeira. Beto se vê forçado a assumir a loja e buscar alternativas, mas não se reconhece com sensibilidade para isso. Nessa busca, ele e um empregado da loja revisam os registros dos negócios realizados pelo pai e descobrem recibos de venda de uma coleção de gravuras e desenhos de um artista brasileiro, feita há trinta anos para o colecionador Samir, um rico proprietário de fazenda de cacau, em Itajuípe, no sul da Bahia.

O artista que produziu as gravuras se tornara muito famoso e a coleção, em consequência, se tornara valiosa. Beto se lembra de histórias que seu pai contava sobre Samir, fazendeiro do interior, rico e gastador, e presume que poderia adquirir a coleção para revendê-la, imaginando que o colecionador a tivesse adquirido como investimento, ou que estivesse desatualizado de seu valor. Seguindo essas possibilidades, Beto viaja até a cidade de Itajuípe.

A viagem descortina para Beto vivências do interior do país, com suas personagens e as privações sociais geradas pela economia decadente do cacau. Nesse cenário, aproxima-se de um adolescente local, que o guia pela cidade e a região. Essa relação lhe propicia conhecer Saada, única filha de Samir, que administra a fazenda do pai. Descobre que a fazenda fica longe da cidade e está em crise, também, devido a constantes pragas de bruxas na lavoura, e que Samir está vivo, mas velho e cego, vivendo recluso na fazenda.

Beto se apresenta a Saada e conta seu interesse pela coleção. A mesma reage com indiferença e desprezo, acusando-o de ser mais um explorador da capital, interessado em lucrar com a coleção do pai, que está velho e doente, e sugere que ele vá embora. Frente à resistência de Saada, Beto resolve fazer incursões à fazenda, na tentativa de encontrar o próprio Samir, mas sem sucesso. Acaba por conhecer a esposa de Samir, que reage com a mesma indiferença e resistência, impedindo-o de conhecer o colecionador e a coleção, que seria a última coisa de valor que restara àquele. A mulher informa Saada do ocorrido e esta ameaça Beto com uma arma, caso se aproxime novamente da fazenda.

Desanimado com o fracasso de seu empreendimento, e comunicado que sua mãe estava adoecendo, Beto volta ao Rio de Janeiro. Porém, sem encontrar outra alternativa para a crise da loja, resolve realizar nova viagem a Itajuípe. Dessa vez, a estratégia utilizada para acessar Samir passa por conhecer Saada, mulher bonita e sozinha, de quem passa a aproximar-se regularmente. Os diálogos com Saada descortinam novas percepções sobre a vida local, mas a resistência e a desconfiança dela e da mãe acerca de seu interesse na coleção permanecem. Uma de suas incursões à fazenda, entretanto, propicia um encontro inesperado com Samir, que aparece de pijama na varanda da sede da fazenda. Beto aproveita o momento e se apresenta a Samir como filho do proprietário da loja que o mesmo tanto frequentou, no passado. No diálogo, fala sobre as histórias que o pai lhe contava sobre a amizade dele com Samir e de seu interesse por conhecê-lo. Samir reage com simpatia, afirmando que pensava estar morto para o mundo, e aí se inicia uma empatia entre ambos. Durante a conversa, a esposa de Samir aparece e questiona a presença de Beto, mas o contato já estava estabelecido e Samir simpatizara com ele. Como haviam conversado sobre as gravuras e desenhos adquiridos pelo colecionador, Samir o convida para jantar e conhecer a coleção. E aí as situações anteriores se entrelaçam.

A noite do jantar, na fazenda, é movida por diálogos saudosistas sobre a relação de Samir com o pai de Beto, que se estabeleceu durante os anos em que o colecionador ia adquirindo as gravuras e desenhos que possuía. Entre as viagens para o Rio de Janeiro e a aquisição das peças da coleção, Samir fala para seu interlocutor que foi desenvolvendo nessa relação uma sensibilidade para apreciar as expressões artísticas contidas nas peças, que mesmo depois de cego é capaz de descrever de memória. Nesse momento, pede à filha que traga a coleção para mostrar a Beto.

Saada se retira e logo retorna à mesa de jantar com um grande álbum, entregue ao pai. Samir passa o álbum a Beto, pedindo que o abra e folheie devagar, para ele comentar as expressões de cada peça. Para a surpresa de Beto, o álbum está repleto de folhas brancas. As cenas que seguem são de esclarecimento, em dois sentidos que se emaranham como sequências alternadas.

O primeiro sentido emerge da cumplicidade que se forma, entre Beto, Saada e a esposa de Samir. Enquanto Samir descreve os traços, os motivos e a composição sublime impressos nas expressões estéticas de cada peça do álbum, eles entreolham-se, sem dizer uma palavra, denunciando o vazio do álbum. O segundo sentido emerge da admiração que todos dirigem a Samir, especialmente Beto, pela capacidade de lembrar cada detalhe das gravuras e dos desenhos que não mais estão ali, e ainda maravilhar-se e sensibilizar-se com essas expressões, como se ali ainda estivessem.

Beto desloca sua atenção para Samir e vai folheando o álbum, enquanto ouve atentamente os comentários do colecionador. Fecham-se, assim, os círculos de negociação e cumplicidade entre os que enxergam, sem ter o que ver, e aquele que não enxerga, mas interiorizou a capacidade de ver, e preserva a capacidade de descrever o que acredita, ou imagina, estar ali presente.

A sequência final do filme mostra Beto, Saada e a esposa de Samir conversando na fazenda. Saada explica que as gravuras e desenhos foram vendidos, aos poucos, para saldar dívidas que se acumularam na crise da fazenda. Elas agradecem a Beto pelo silêncio que preservou Samir de uma grande decepção e se despedem. Beto sai, sensibilizado pela história e para novas buscas.

Até aqui, algumas distinções se projetam dessas descrições e merecem destaque. Trata-se dos arranjos que se formam daquele papel chave dos objetos para a construção e manutenção da realidade, enfatizados por Domenéch, Iñiguez e Tirado (2003), e que configuram o *frame* colecionista como arranjo situacional de um *self* que se encarna ou assume corporeidade em um ambiente concreto, através dos “contratos de visibilidade”.

Em *Un cuento Chino*, a coleção de notícias absurdas (imagens não-figuradas) e a dos objetos de cristal tornam-se um fator importante para a configuração do *frame* colecionista – formado pela compreensão do sentido de realidade do protagonista e pelos processos mnemônicos que orientam a organização e a representação do ambiente – e para a estruturação do *self* do colecionador. A recursividade com que tais objetos se atualizam e se apresentam torna-se outro elemento importante para a compreensão desses processos, uma vez que eles são progressivamente superados e sua representação passa a ser passível de exposição (comunicação) pela presença de um não colecionador, com suas desastrosas intervenções e a impressão de seu sentido de realidade sobre os mesmos processos. Expressando de outra forma, as coleções de Roberto tornavam recursiva sua representação de ausência de sentido nos acontecimentos e nas relações, marcada pelo evento crítico que as originaram. Ao aceitar uma presença exógena ao “seu mundo” (Jun) e se (in)dispor a interagir com a alteridade que ela manifesta, uma nova estrutura do *self* se projeta como possibilidade de abertura a novos sentidos. Assim, a influência de um elemento exógeno desarticula os arranjos do *frame* colecionista que aprisiona o protagonista e o liberta para novas possibilidades de interação.

Por outro lado, o filme *A coleção invisível* mostra que o mesmo padrão de recursividade do *frame* colecionista tem a capacidade de afetar, ou contagiar, o *self* de um protagonista exógeno que se envolve em seus arranjos, reforçando-os simultaneamente: o colecionador que se pensava morto para o mundo e o comerciante de arte que não se acreditava sensível para o ramo.

Essas situações, porém, se invertem na maneira como nelas são estabelecidos os “contratos de visibilidade” das coleções. Ao expressar aquilo que guia a recepção dos objetos, nas interações dos personagens, as coleções provêm os indivíduos de distintas formas de ver e de dizer algo sobre elas. E acompanhando a orientação de Chanquía (1998), ainda resta compreender como os *frames* colecionistas se apresentam e guiam a percepção pública das imagens, como objetos colecionáveis.

O livro *A coleção particular*, de Georges Perec<sup>[2]</sup> (2005), apresenta os elementos que permitem compor uma compreensão ampliada dessa percepção, na medida em que o autor elabora uma trama narrativa que expõe os processos de publicização das coleções de arte, nos quais os “contratos de visibilidade” subvertem as formas de ver e dizer algo sobre as mesmas.

### **Coleções e contratos de visibilidade na publicização dos objetos de arte**

O livro de Perec, já no início, expõe o mote de uma trama desenvolvida em minúcias e atrai a atenção do leitor para a elaboração de seu enredo. Perec descreve o ambiente fictício de uma grande festividade germanófila realizada em 1913, em Pittsburgh, na Pensilvânia (EUA). Entre os eventos da festividade, ocorria uma exposição de pintores, em que se destacava uma obra, *A coleção particular*, de um pintor americano de origem alemã, Heinrich Kürz. Entre os vários artistas da exposição, o quadro estava exposto em uma sala que reunia obras da coleção particular de um rico empresário local do ramo de cervejas, Hermann Raffke, também alemão imigrado para os EUA. Esse ambiente é narrado a partir da repercussão da exposição na mídia impressa, descrevendo notas especializadas publicadas em vários jornais e revistas, que ora destacavam as personalidades políticas e empresariais presentes na exposição, ora destacavam a coleção de quadros exposta.

Entre as notas publicadas, destaca-se a impressão que o quadro de Heinrich Kürz causou. Uma nota curta explica se tratar de uma pintura encomendada por Hermann Raffke, que o retrata “sentado em seu estúdio de colecionador, diante de alguns de seus quadros preferidos” (Perec, 2005, p. 14). Outra nota, bem mais descritiva e analítica, apresenta detalhes do quadro e exalta efusivamente a perícia do pintor em reproduzir mais de cem quadros que estão distribuídos no estúdio retratado, detalhando três deles. O autor da nota elogia a capacidade do pintor em reproduzir os quadros da coleção, de forma que se torna difícil decidir quais seriam mais sublimes – os originais ou as reduções – e encerra sua nota com um elogio, pela surpresa de ver que Heinrich Kürz teria incluído seu próprio quadro na pintura, em uma sequência de seis reflexos, sem perder a precisão:

A coleção particular não é apenas a representação anedótica de um museu privado; por meio desse jogo de reflexos sucessivos, pelo encanto quase mágico que essas repetições cada vez mais minúsculas operam, a obra oscila num universo propriamente onírico, no qual seu poder de sedução se amplia até o infinito e no qual a precisão exacerbada da matéria pictórica, longe de ser seu próprio fim, deságua subitamente na Espiritualidade do Eterno Retorno (Perec, 2005, p. 18).

As notas sobre o quadro geram grande repercussão pública e, em duas semanas, formam-se filas de curiosos para vê-lo. Primeiro, aparecem pessoas interessadas em reconhecer a perícia das reproduções miniaturizadas em espelhos; depois, aparecem curiosos medindo as dimensões do quadro principal e de suas reduções, estabelecendo cálculos que justifiquem a maestria da técnica pictórica; por fim, especialistas que detectam a introdução de variações nos detalhes de cada quadro da coleção retratada, na sequência dos espelhos pintados pelo artista. Essa multidão de curiosos que se fixam frente ao quadro segue intensamente até que, perto do final da exposição, um visitante exasperado irrompe na sala, atira um frasco de tinta nanquim na pintura e foge em seguida.

No dia seguinte ao ocorrido, os quadros de todos os artistas, assim como a coleção de Hermann Raffke, são retirados e a exposição se esvazia. A imprensa destaca o grotesco acontecimento e se estabelece uma rede pública de solidariedade com o artista e o colecionador.

Duas semanas após, ainda em meio à repercussão pública do ataque à pintura, um longo estudo sobre o quadro é publicado em uma “revista de estética passavelmente confidencial, o *Bulletin of the Ohio School of Arts*” (Perec, 2005, p. 22). O artigo intitulava-se *Art and Reflection*, de autoria de um especialista chamado Lester K. Nowak, e expunha a teoria do autor de que “Toda obra é espelho de uma outra”: “um número considerável de quadros, se não todos, só assume seu verdadeiro significado em função de obras anteriores que nele estão ou apenas reproduzidas, integral ou parcialmente, ou ainda, de forma bastante mais alusiva, codificadas” (Perec, 2005, p. 22). Na sequência, o autor sustenta sua teoria aludindo a uma tradição artística que, “nascida na Antuérpia em fins do século XVI, perpetuou-se ininterruptamente através das principais escolas europeias até meados do século XIX”, passando a descrever qualidades de vários quadros famosos que seguiriam o princípio de figurar coleções particulares, no “ato de pintar numa ‘dinâmica reflexiva’ que hauria suas forças na pintura alheia”. Comparando as diversas figurações de coleções particulares em pauta, estabelece algumas inferências sobre as personalidades dos seus colecionadores, incluindo o próprio Hermann Raffke. Ao fim de seu longo estudo, Nowak enaltece as qualidades do quadro de Heinrich Kürz, comparando-o a outros pintores admiráveis e definindo-o como “uma imagem da morte da arte, uma reflexão especular desse mundo condenado à repetição infinita de seus próprios modelos” (Perec, 2005, p. 24).

Um ano após a exposição, Hermann Raffke é encontrado morto. A família embalsama o corpo e o veste como aparece no quadro de Kürz, sendo sepultado em um jazigo que reproduz o mesmo estúdio em que foi pintado, tendo o quadro *d'A coleção particular* ao fundo da sala. Raffke é sepultado sentado em uma cadeira, de frente para o quadro, tendo atrás de si outro quadro dele próprio, executado quarenta anos antes, quando viajava pelo Egito.

Após o falecimento do colecionador, seus herdeiros realizam dois leilões dos quadros que ele possuía. O primeiro, realizado alguns meses depois, reunia 116 quadros, sendo a maioria de pintores americanos e poucos europeus, em um catálogo que não incluía os quadros retratados na pintura de Kürz. Neste leilão, já se anunciava o segundo, com obras antigas de origem europeia, cujos catálogos exigiam demorada elaboração<sup>[9]</sup>. O segundo leilão, todavia, só se realizaria muito depois, em virtude dos sentimentos antigermânicos que pairavam nos EUA. Nesse intervalo, os herdeiros se transferiram para o Canadá, junto com a fábrica de cerveja.

Aqui, a narrativa de Perec estabelece um intervalo entre os leilões, para descrever longamente a publicação de dois livros. O primeiro seria uma autobiografia de Hermann Raffke, publicada em uma editora de Nova York, em 1921. Redigido por seus filhos, a partir de um conjunto de escritos e documentos deixados pelo colecionador, o livro narrava a sua infância e as aventuras vividas, na Alemanha, até migrar para os EUA, aos 16 anos, onde se tornaria um *self-made man*. Interessado por pintura, mas reconhecendo-se incapaz de pintar bem, começa a colecionar quadros. O sucesso de seus empreendimentos torna-o rico aos 45 anos, idade na qual deixa os negócios aos filhos e passa a viajar regularmente para a Europa, entre 1875 e 1909, adquirindo quadros e ampliando a coleção. Uma vez que conhecia pouco de arte, foi adquirindo as pinturas com o aconselhamento de cerca de trinta experts europeus variados, descritos na narrativa de Perec através da correspondência que Raffke enviava para a esposa e os filhos. Dos quase 200 quadros que adquiriu nessas viagens, Raffke mantivera uma agenda, com anotações detalhadas das viagens, itinerários, passagens de navio e de trem, contabilidades diárias e até catálogos dos leilões de que participara, também utilizados no livro<sup>[9]</sup>.

A segunda obra, de autoria de Lester Nowak e “publicada em 1923 pela Editora da Universidade Bennington, era uma tese consagrada à obra de Heinrich Kürz” (Perec, 2005, p. 49). Nowak conta que ficara amigo de Kürz, ao escrever seu artigo sobre *A coleção particular*, e que depois do falecimento do amigo, em um desastre ferroviário, em 1914, sua irmã lhe pedira ajuda para classificar o imenso material encontrado no ateliê do artista e organizar um catálogo. Esse material era a base da tese, acrescido de um aparato crítico. O conteúdo da tese é narrado por Perec, em extensas treze páginas, expondo como Nowak teria se debruçado sobre os 1.397 desenhos e esboços traçados por Kürz para executar seu famoso quadro. Essa narrativa também se estende a comparações das principais pinturas retratadas no quadro com suas réplicas, aprofundando sua tese anterior e ampliando-a, ao depurar precisões históricas das atribuições autorais daquelas pinturas, em interlocução com obras de outros especialistas de história da arte.

Após esse intervalo descritivo, a narrativa dos leilões é retomada por Perec. O segundo leilão ocorrera em 1924, na Filadélfia, com pompa e circunstância, durante quatro dias. A fama da coleção de Hermann Raffke se difundira, atraindo famosos colecionadores e diretores de grandes museus americanos para a aquisição dos 358 itens expostos em um primoroso catálogo. Seguindo a estratégia narrativa do primeiro leilão, Perec destaca as obras principais – e seus autores – colocadas à venda, agrupadas por escolas artísticas, dia a dia: a pintura americana, a moderna pintura europeia, as escolas alemã, francesa, flamenga, holandesa e italiana.

Após onze páginas de descrição das fichas de catálogo das obras leiloadas, Perec encerra sua narrativa com um curto e súbito corte no enredo:

Alguns anos mais tarde, os diretores dos organismos públicos e privados que participaram da aquisição dos quadros do segundo leilão Raffke receberam uma carta assinada por Humbert Raffke [sobrinho do colecionador], na qual se informava que a maioria das obras que haviam adquirido eram falsas, sendo ele próprio o verdadeiro autor (Perec, 2005, p. 71).

O sobrinho do Hermann Raffke formara-se em Belas Artes, em Boston. Enquanto estudante, entre uma das viagens do tio para a Europa, Humbert levava um professor para conhecer os quadros que ele adquiriu nas primeiras viagens. O professor examinara as obras e afirmara que eram falsas, ou de pouco valor. No regresso de Hermann Raffke, o sobrinho lhe informa da falsidade e o colecionador resolve se vingar. Assim, toda a narrativa pormenorizada de Perec adquire novo sentido, evidenciando-se como um plano articulado entre o colecionador, seus filhos, o sobrinho pintor e alguns cúmplices, como Lester Nowak, “que lhe permitira, anos mais tarde e mesmo após sua morte, mistificar por sua vez os colecionadores, os peritos e os *marchands*” (Perec, 2005, p. 72).

As demais viagens que Hermann Raffke fizera à Europa foram para selecionar provas que forjassem a autenticidade dos quadros que seu sobrinho executava, tendo n'A *coleção particular* a base de toda trama: um quadro em que se retratam outros quadros, como cópias de quadros reais, mas que são cópias de quadros ilusórios.

Assim como os quadros da coleção de Raffke eram falsos, os detalhes da narrativa de Perec (2005, p. 72) também são “concebidos unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”.

E aqui, a narrativa de Perec subverte a construção de sentidos que se arranjam publicamente na produção dos registros de autenticidade de obras artísticas. Os “contratos de visibilidade” que orientam e guiam a recepção pública das imagens se formam progressivamente através de uma rede de atores e instituições que dão visibilidade às mesmas, mas tal formação produz modelos, e não determinismos. Assim, os acontecimentos narrados pareciam registrar processos de legitimação de modelos autorizados de expertise artística (Bourdieu, 2008, 2007), mas estavam subvertendo esses modelos, manipulando-os desde seus interstícios.

A frase final de Perec é sintomática dessas estratégias de subversão, uma vez que sua narrativa não produz ilusão, ela manipula uma ilusão já existente, de forma a nos mostrar como os *frames* colecionistas se apresentam e guiam a percepção pública das imagens figuradas, como objetos colecionáveis, e das não-figuradas, como nas personalidades públicas dos colecionadores.

### **Concluindo: a ilusão como suporte dos *frames* colecionistas**

As narrativas aqui consideradas buscaram circunscrever os arranjos entre os objetos e as biografias dos indivíduos na configuração de *frames* colecionistas e suas interações com o *self* dos colecionadores. Os *frames* colecionistas, nas primeiras narrativas, orientavam recursivamente a contenção de um sentido que guia as interações dos indivíduos, em correspondência com uma identidade de ação estabelecida num ciclo de vida. Esses *frames* se constituíram desde sentidos originados em eventos críticos (rupturas ou mudanças bruscas no ciclo de vida) e a contenção que operavam se rompeu por influência de fatores exógenos. A correspondência entre os *frames* das narrativas iniciais, porém, indicava que “os contratos de visibilidade” estabelecidos nas interações de indivíduos colecionadores com não colecionadores produzia inversões nas distintas formas de ver e de dizer algo sobre as coleções.

Já a narrativa de Perec, elaborada sobre o princípio da subversão desses contratos, introduz a ilusão como suporte dos sentidos que se arranjam nos *frames* colecionistas, guiando a percepção pública sobre os mesmos. Porém, revendo agora as narrativas fílmicas, é possível afirmar que o contexto das relações interpessoais nelas estabelecidas é superado quando o apego gerado na singularização com as coleções se desfaz pelo impacto de uma desilusão, ou a emergência de uma nova ilusão, na forma de uma mudança exógena, que impulsiona os indivíduos para outras possibilidades ou outros ciclos de vida.

Dessa forma, desfeitos os arranjos interpessoais, as próprias coleções podem também ultrapassar a ilusão situacional estabelecida nos *frames* colecionistas para serem ressignificadas em ilusões coletivas, ou sociais. E se isso ocorre, na narrativa de Perec, também por influências exógenas às intencionalidades dos colecionadores, causadoras de rupturas nos planos de ação traçados em seus projetos (Schutz, 2003), é mais por produzirem um sentimento de desapego às coleções que essas ressignificações acontecem.

---

\* José Rogério Lopes é doutor em Ciências Sociais (PUC-SP), Professor Titular do PPG Ciências Sociais da Unisinos, RS, Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. O autor agradece ao CNPq o financiamento da pesquisa cujos dados são aqui parcialmente considerados.

### **Referências**

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

CHANQUÍA, Diana. *Lo enunciado y lo visible*. México: Conaculta, 1998.

CHORDÁ, Frederic. *De lo visible a lo virtual; una metodología del análisis artístico*. Barcelona: Anthopos Editorial, 2004.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1995.

DOMENÉCH, Miguel; IÑIGUEZ, Lupicício; TIRADO, Francisco. George Herbert Mead y la Psicología Social de los objetos. *Psicología & Sociedad*, São Paulo, Vol. 15, nº 1, p. 18-36, jan./jun. 2003.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens*; para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas*; as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, p. 89-121.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

LOPES, José Rogério. *A imagética da devoção*; a iconografia popular como mediação entre a consciência da realidade e o ethos religioso. Porto Alegre: EdUFRGS, 2010.

LOPES, José Rogério. Colecionismo e ciclos de vida. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Ano 16, nº 34, p. 377-404, jul./dez. 2010a.

MARSHALL, F. Epistemologias históricas do colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, nº 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.

MEAD, George H. *Espiritú, persona e sociedad*; desde el punto de vista del conductismo social. Buenos Aires; Paidós, 2004.

PASSERON, Jean-Claude. *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, 1991.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHUTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*; usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

## Notas

<sup>[1]</sup> Veja-se, por exemplo, a descrição que Marshall (2005, p. 17) elabora de uma circunstância colecionista observada: “1. Em uma casa muito humilde em Porto Alegre, através da porta se vê, bem cuidada e exposta em quadros na parede, uma coleção de chaveiros e, na parede ao lado, uma coleção de bonés, com curadoria impecável, rigorosamente alinhados. Rua Antonio Divan, 178, Bairro Teresópolis, porta sempre aberta”. O detalhe final da descrição indica essa projeção para a comunicação própria das coleções, implícita como permanente exposição.

<sup>[2]</sup> Se os conceitos e paradigmas devem ser compreendidos como modelos de pensamento que consolidam a estrutura dos campos científicos, tornando-os legítimos em consonância com valores sociais predominantes e aceitos, segundo Kuhn (1983), os *frames* definem melhor o conjunto de elementos explicativos de um fenômeno que adquirem efetividade cognitiva em uma determinada categoria de aplicação de sentidos. Assim, os *frames* são importantes elementos de distinção de atitudes ou elaborações de conhecimento, em subcampos do conhecimento ou de expertise societária, sendo costumeiramente reconhecidos na literatura acadêmica da Antropologia, por exemplo, como ressignificações de práticas e conceitos de análise.

<sup>[3]</sup> Em outras concepções teóricas, a diferenciação buscaria a distinção e produziria um bem e uma crença socialmente legitimada (Bourdieu, 2007, 2008), ou, ainda como bem, serviria como suporte ritual de marcação social (Douglas; Isherwood, 2006).

<sup>[4]</sup> *Um cuento chino* (2011). Produção argentina, comédia dramática dirigida por Sebastián Borensztein y protagonizada por Ricardo Darín, Muriel Santa Ana e Ignacio Huang.

<sup>[5]</sup> *A coleção invisível* (2013). Produção brasileira, drama dirigido por Bernard Attal, protagonizado por Vladimir Brichta, Walmor Chagas e Ludmila Rosa.

<sup>[6]</sup> Uma máxima de todo colecionista, segundo Aleixo Dischinger: “quem guarda o que não precisa, sempre tem o que precisa” (apud Marshall, 2005, p. 17).

<sup>[7]</sup> Escritor francês, nascido em 1936 e falecido em 1982. Desde 1967, participou do Grupo Oulipo de literatura experimental, que destacou outros escritores como Raymond Queneau e Ítalo Calvino. Escreveu uma vasta obra, incluindo relatos autobiográficos, poesia, literatura experimental, ensaios e novelas. O livro *A coleção particular* foi publicado por Editions du Seuil, sob o título *Un cabinet d'amateur*, em 1994.

<sup>[8]</sup> Perec detalha várias fichas de catálogo dos quadros, em sua narrativa sobre os leilões, expondo a autoria das pinturas, características das obras, seu valor inicial, a receptividade dos compradores e o valor final de venda. Nesse detalhamento, alguns quadros são destacados, merecendo uma descrição mais pormenorizada, que inclui o histórico da obra ou do pintor, o contexto da execução da obra, as particularidades estéticas impressas nos mesmos (como na metodologia de análise artística exposta por Chordá, 2004) e alguns detalhes curiosos que influenciariam o valor final da venda.

<sup>[9]</sup> Perec detalha, ainda, registros deixados por Raffke de participação nos leilões e impressões sobre as obras adquiridas, em diálogos expostos com seus conselheiros contratados. Das 61 páginas que compõem a narrativa de *A coleção particular*, na edição brasileira, 11 delas são dedicadas aos registros de sua autobiografia.