

O espelho da biblioteca: tempo e narrativa na coleção Castro Maya

PROF^A. DR^A. VERA BEATRIZ SIQUEIRA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ

Resumo

O presente artigo busca, a partir da problematização da temporalidade e suas implicações na história da arte proposta pela Revista Palíndromo, pensar nas questões do tempo e da narrativa na biblioteca formada por Raymundo de Castro Maya (atualmente no Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro). A reunião de objetos e livros de lugares e tempos distintos pode funcionar como um modelo para a compreensão histórica que desafie a cronologia e insira a questão da imagem no centro da historicidade. Sintetizando esse problema está o espelho, colocado em local de destaque na biblioteca de Castro Maya, como emblema dessa nova concepção histórica, reflexo simétrico e deslocado da imagem da própria coleção. Continuação do olhar do próprio colecionador, no qual nos vemos a nós mesmos refletidos, vistos e videntes, parceiros na determinação do significado desta coleção.

Palavras-chave: Coleção Castro Maya, temporalidade, narrativa.

Abstract

This paper aims to deal with the question of temporality and its implications for art history, proposed by this Palíndromo's issue of Palíndromo, by reflecting about time and narrative in the library of Raymundo de Castro Maya (currently at the Chácara do Céu Museum, in Rio de Janeiro). The collection of objects and books from different times and places can function as a model for historical comprehension that challenges the chronology and insert image in the center of historicity. Synthesizing this problem is the mirror placed in a prominent place in Castro Maya's library, as emblems of this new conception of history, symmetric and dislocated image's reflection of his own collection. Continuing the look of the collector himself, in which we see ourselves reflected, partners in determining the significance of this collection.

Keywords: Collection Castro Maya, temporality, narrative.

A partir da problematização da temporalidade e suas implicações na história da arte proposta pela Revista Palíndromo, este artigo busca pensar nas questões do tempo e da narrativa na biblioteca formada por Raymundo de Castro Maya (atualmente no Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro). A reunião de objetos e livros de lugares e tempos distintos pode funcionar como um modelo para a compreensão histórica que desafie a cronologia e insira a questão da imagem no centro da historicidade. Podemos dizer que toda coleção é sustentada apenas por sua própria narrativa. O que o colecionador busca, com seu ato de colecionar, é criar a forma capaz de transcender o conteúdo particular dos objetos sem, entretanto, apagar os contornos, a singularidade material de cada um deles. Só pode realizá-la pelo emprego do juízo de gosto, mas este adquire valor apenas quando é exercido e age no mundo.

Os estudos sobre coleções enfatizam ora a personalidade do gosto do colecionador (geralmente relacionando-o a impulsos de ordem psíquica, como compulsão, narcisismo, medo da morte), ora a participação deste na esfera mais ampla e profissionalizada do gosto da época. Alguns estudiosos dedicam-se à investigação de casos particulares de coleção, embora identifiquem uma tendência geral, trans-histórica, do ato de colecionar, presente em todos os tempos e culturas. Seja como emanção de personalidades, seja como reflexo da história do gosto coletivo, seja como forma transcendente de vida humana, a coleção é percebida como um grupo de objetos desprovidos de personalidade.

A forma que o colecionador imprime ao conjunto de peças reunidas, entretanto, não se refere apenas ao seu olhar sobre elas, mas sobretudo à construção da possibilidade destas nos olharem, dialogarem conosco. Pois sem esse retorno do olhar na direção do colecionador, os objetos não passariam de meros suportes de significados, ausentes de interesse. Logo, seriam impróprios à narrativa do seu amor pelas coisas do mundo, incapazes de reter o valor especial que o juízo lhes atribui. Apenas a afirmação da subjetividade dos objetos possibilita compreender a estruturação formal da coleção Castro Maya. É o próprio colecionador quem escolhe a frase de Schopenhauer para definir a experiência estética: “Deveis tratar uma obra de arte como a

um grande homem: ficai diante dele e esperai, pacientemente, que ele se digne a falar-vos”. Vejamos então o que os livros de sua biblioteca podem nos dizer, especialmente nesse momento de revisão historiográfica da arte, no qual um dos temas centrais do colecionismo – o deslocamento cultural – passou a ser especialmente valorizado na análise dos objetos artísticos.

Hoje em dia, ao falarmos em História da Cultura, parece-nos muito distante o tempo em que o contato com outras culturas precisava ser efetuado de forma exploradora, quando se aproximavam concretamente as figuras do historiador, naturalista, viajante e aventureiro. Viajar por outros países era, na maioria das vezes, equivalente a viajar no tempo, entrar em sintonia com um universo exótico e originário. Esse historiador *doublé* de cronista e viajante já foi suficientemente criticado junto à crença no progresso que o fundamentava. Sem se notar, entretanto, que com essa crítica desmontava-se não apenas o etnocentrismo e o sentimento de superioridade dos estudiosos, mas também aquilo que era essencial ao próprio desenvolvimento do estudo histórico das culturas. Pois como nos fala Gombrich, “esse interesse pela variedade de circunstâncias culturais não podia, só por si, ter conduzido ao aparecimento da história cultural sem um elemento novo, a crença no progresso, que era suficiente para unificar a história da humanidade”.¹

Estudar as culturas envolve, portanto, e a despeito das mais variadas figuras possíveis de viagens, a pressuposição da lógica do viajante: olhar para o mundo com interesse narrativo. Cumpre, de maneira genérica, aos historiadores e antropólogos relatar ao leitor a sua viagem no espaço ou no tempo, ainda que com certo desconforto, pois não mais nos ancoramos na certeza positiva do progresso. Ao contrário, essas viagens, hoje em dia, conduzem quase sempre à constatação desolada da sua ilusão. Claude Lévi-Strauss inicia o seu livro *Tristes trópicos* com a afirmação categórica de seu ódio às viagens e aos exploradores, explicado mais adiante pelo fato das narrativas de viagens nos iludirem quanto “à deprimente evidência de estarem passados 20.000 anos de história”. E, ainda mais à frente, desvenda algumas das armadilhas insidiosas desta ilusão:

“Uma vez encetado, o jogo das conjecturas não tem fim. Quando é

que a Índia devia ter sido vista, em que época é que o estudo dos selvagens brasileiros teria trazido a satisfação mais pura, teria permitido conhecê-los sob a sua forma menos alterada? Teria sido melhor chegar ao Rio no século XVIII com Bougainville ou no século XVI com Léry e Thevet? Cada lustro que eu recue permite-me salvar um costume, ganhar uma festa, partilhar uma crença suplementar. Mas conheço os textos bem demais para não saber que ao recuar um século renuncio simultaneamente a informações e curiosidades que servem para enriquecer a minha reflexão. (...) Ao fim e ao cabo, estou prisioneiro duma alternativa: ora viajante antigo, confrontado com um espetáculo prodigioso ao qual tudo ou quase tudo passaria despercebido - ou pior, inspiraria troça e desprezo -; ora viajante moderno, correndo atrás dos vestígios duma realidade desaparecida. (...) Vítima como sou duma dupla enfermidade, tudo o que vejo me fere, e censuro-me de não observar o suficiente”.²

Embora completamente desconfortável na posição do narrador de suas viagens, Lévi-Strauss não pode prescindir dela. É, na realidade, uma vítima da própria ilusão de conhecimento do significado da diversidade cultural. Entretanto, a consciência dessa enfermidade só acentua a posição esquizoide do estudioso da cultura, que preserva a necessidade do viajante de representar e colecionar a realidade adversa, agora despida de qualquer exemplaridade ou ilusão de sabedoria. Como fazer, então, para sustentar a lógica do viajante em busca do contato com outras situações culturais, sem recorrermos à crença numa evolução progressiva da história humana?

O relativismo cultural procurou responder a essa questão através da distinção entre “civilização” e “cultura”, e a sugestão de que, povos diferentes, em épocas diferentes, produzem necessariamente culturas diferentes, rejeitando-se francamente a existência de uma escala única de valores para o julgamento cultural. Vico, Winckelmann, Herder e, sobretudo, Hegel, ainda que de maneiras diversas, indicavam essa nova direção. Importa-nos, contudo, anotar que, cada qual a seu modo, preservou o credo na capacidade representativa do viajante. É o historiador da arte alemão Carl Schnaase, marcadamente hegeliano, quem escreve, em 1843:

“(...) a arte de cada período é a um tempo a mais completa e fiável expressão do espírito nacional em questão; é algo como um hieróglifo (...) no qual a essência secreta da nação se manifesta, se bem que condensada, a princípio obscura, mas de forma completa e sem ambigüidades para os que forem capazes de ler esses símbolos.”³

Hieróglifo a ser lido pelo historiador, a cultura preserva ainda hoje, para aqueles que a tentam compreender, a precisa mistura de desafio representativo e fascínio antiquarista, típica das figurações variadas dos viajantes. O processo contemporâneo de culturalização, que converte tudo em fenômeno cultural, reforça essa associação entre estudioso da cultura e viajante, agora em mais uma de suas versões modernas, o visitante de museus. Mas essa associação não é tão recente quanto gostaríamos de imaginar. Do livro *O Brasil pitoresco*, com textos de Charles Ribeyrolles e pranchas de Victor Frond, encontrado na biblioteca de Brasília formada pelo colecionador carioca Raymundo de Castro Maya, podemos ler:

“A cidade [do Rio de Janeiro], há pouco emancipada e ainda em formação, não se tem, por enquanto, adornado das flores da arte. Mas, porventura, suas ruas não são museus vivos? Há no mundo galeria mais rica, mais bizarra, do que essa mistura de raças que trafecam nos portos, nos mercados, nas praças públicas? E se o pensador, sempre inquieto de almas, se o pintor, seu irmão na luz, buscam estudo, nada terão a recolher nessas fisionomias, nessas multidões?”⁴

E é exatamente a isso que se dedicam o escritor Ribeyrolles e o pintor Frond: recolher tipos, cenas, paisagens, olhando para a cidade com o interesse típico de frequentadores de museu. O que coloca a questão de uma curiosa proximidade entre viajante, cronista, colecionador, visitante de museu e estudioso. Todos partilham o desejo de representar e colecionar a cultura, além do sentimento básico que Flora Süssekind identifica com a “sensação de não estar de todo”⁵, de ser outro, com o duplo papel de conquistador e fundador.

Levando ao limite essa afirmação, temos que incluir na lista de figurações

possíveis de viajantes o próprio colecionador Castro Maya. Tal como os viajantes que colecionou sob a forma de álbuns, livros, aquarelas, pinturas e gravuras, manifesta o mesmo sentimento de não pertencer, o interesse classificatório e a paixão colecionista. A viagem sempre foi essencial para a atividade de colecionar, junto ao sentimento de estranhamento que a acompanha. Castro Maya seleciona, da revista francesa *Connaissance des Arts*, de 1940, um recorte intitulado “O Gabinete do Curioso”. Nesse artigo, fica evidente a relação estreita entre as viagens e o aparecimento da própria figura do colecionador, interessado, nesse momento inicial, em reunir o maior número possível de peças valiosas, exóticas e diferentes.

Já no século XVIII, esse interesse vago por curiosidades ganha, cada vez mais, um sentido científico. Os gabinetes passam a classificar as peças, sob categorias genéricas que separam os objetos da natureza, as obras do artesanato e as antiguidades. Ainda que incipiente, o desejo classificatório visa a criação de mapas e rotas seguros para a viagem exploratória do colecionador. É ele quem concede, em última instância, o sentido da própria viagem, fazendo da posse dos objetos o objetivo final dessas explorações científicas de outras culturas. E assim, traçando o caminho que liga continentes distantes e terras desconhecidas ao seu gabinete, promove a integração das mais variadas figuras do viajante: o cientista, o cronista, o historiador, o colecionador.

Castro Maya tentou exercer um tanto de cada uma dessas atividades. Não apenas colecionou, como também buscou se cercar de certificados de autenticidade, *expertises*, avaliações, recibos de aquisição, fotografias e fichas de classificação de suas peças. Trabalho que serviu de base para todo o processo de transformação de suas residências em museus – o Museu do Açude, criado em 1962, quando o colecionador ainda era vivo, e o Museu da Chácara do Céu, deixado por testamento para a sua fundação cultural (atualmente os dois museus pertencem ao Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura). Um verdadeiro mapa que desenhou, com o intuito preciso de nos deixar as pistas de seu itinerário como viajante-colecionador.

O traçado desse roteiro, entretanto, não pode apagar a essência do ato de

coleccionar: a sua gratuidade. Francis Bacon, em sua obra *O novo Organon*, se vale do modelo do *Kunstkammern* para destacar a importância dos jogos e truques humanos na aquisição de conhecimentos, dando forma final à concepção da criação (natural e humana) como um jogo, na qual as descobertas são antes produto de acidentes do que de elaborações conscientes.⁶ A aparente desordem da atividade do colecionador, materializada na formação dos Gabinetes de Curiosidades, traduz o seu princípio filosófico: o equilíbrio entre pesquisa pura e aplicada, prazer e objetivo, liberdade e utilidade. Pela criação de um mundo em miniatura, o colecionador preserva e conhece enquanto “brinca”.

Tal gratuidade constitui a base da posse do colecionador. É o que Walter Benjamin qualifica como o elemento pueril do ato de colecionar: a aquisição de um livro ou objeto antigo significa o seu renascimento, a renovação da existência.⁷ Daí a qualificação de Benjamin do “coleccionador autêntico” como aquele que se deixa mover essencialmente por esse impulso ingênuo, sem buscar conceder aos seus objetos coletados qualquer utilidade científica ou social. No caso de Castro Maya, esse colecionador autêntico – cuja maior contribuição é manter o caráter privado de suas coleções, redimindo os objetos enquanto coisas, complementando a redenção do próprio homem – nasce da herança recebida de seu pai: engenheiro da estrada de ferro D. Pedro II, financista dono de ações de empresas no Maranhão, vice-cônsul honorífico do Brasil em Paris. Típica figura da elite imperial, Raymundo de Castro Maya deixa para o filho não apenas o nome, como também coleções de moedas antigas, de pinturas francesas (que incluía paisagistas de Barbizon e alguns pintores românticos), de antiguidades, de peças orientais e, sobretudo, uma biblioteca.

Ainda segundo Walter Benjamin, a herança é “a maneira mais pertinente” de se formar uma coleção, pois as atitudes do herdeiro e do colecionador advêm do mesmo “sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse”.⁸ O filósofo acrescenta, entretanto, certa hierarquia entre essas duas práticas, dado que cabe ao colecionador a animação do caótico universo dos objetos. É ele quem recolhe e ordena os objetos dentro dos princípios da posse, a despeito de toda precariedade desta ordem: “Pois o que é a posse

senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que só pode aparecer como se fosse uma ordem?”⁹

Essa mesma ordem oscilante – que Benjamin confina com o caos das lembranças – está presente de forma particular na biblioteca de Castro Maya. Por um lado, é possível perceber o mapa deixado pelo colecionador para a decifração de seu significado. Em suas estantes de carvalho reúnem-se conjuntos coerentes de livros, dos quais o maior é formado por álbuns e livros de viajantes e cronistas que descrevem o Brasil entre os séculos XVII e XIX. Além disso, destacam-se obras luxuosas de literatura francesa, editadas por sociedades de bibliófilos como a *Les Cent Bibliophiles*, de Paris, da qual seu pai fora sócio, ou a *Beaux Livres Illustrées Modernes*. Também encontramos um grupo formado por literatura brasileira, com ênfase nas obras ilustradas, muitas das quais editadas pela *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, fundada por Castro Maya em 1943, ou pela congênere *Cattleya Alba - Confraria dos Bibliófilos Brasileiros*, à qual se associara.

A ordem geral perpetua, num certo sentido, a orientação deixada por seu pai. Entretanto, essa passagem não foi imediata. Ao contrário, após a morte do pai, Castro Maya e o irmão Paulo concordam em leiloar a biblioteca do pai, ou pelo menos as suas peças mais valiosas. O catálogo deste leilão, ainda hoje encontrado entre seus livros, parece ter guardado uma dupla função: por um lado serve como registro afetivo da antiga coleção paterna; por outro, possibilita ao filho, mais tarde decidido a se tornar também um bibliófilo, a busca e aquisição dos mesmos exemplares que haviam composto a biblioteca do pai.

Pelo menos num caso parece possível acompanhar esse processo de recompra dos livros paternos: a edição de 1899 do livro de poesias *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, exemplar n° 28, impresso para Raymundo de Castro Maya, numa publicação de *Les Cent Bibliophiles*, com ilustrações de A. Rassenfosse e encadernação de Marius Michel. A busca ou manutenção desse exemplar específico, leiloado em 1932, aponta para uma questão central do fenômeno do colecionismo: a substituição do valor do conteúdo da obra pelo de sua origem. Não é a qualidade literária ou editorial que está

em jogo, a despeito de serem inequívocas, mas a sua autenticidade, o fato de ter pertencido a seu pai. Dessa forma, como Hannah Arendt soube tão bem perscrutar no pensamento de Walter Benjamin, o colecionador autêntico converte-se inesperadamente num destruidor, pois só pode salvar o objeto quando substituir a sua qualidade objetiva pelo valor de sua originalidade.¹⁰ O colecionador purifica o objeto de tudo o que é típico ou classificável, concedendo-lhe o sentido de único. A descontextualização do objeto transforma-se na essência do ato de colecionar.

Igualmente “únicas”, recheadas de sentido afetivo, são algumas obras esparsas, que aparecem aqui e ali em suas estantes. São tratados sobre a vida dos santos, manuais técnicos de engenharia e mecânica, obras sobre a industrialização em países socialistas, livros de bolso sobre a “arte de amar”, compêndios de numismática judaica – recordações que, em sua maioria, preservam os *ex-libris* de seu pai, mãe e irmãos. A biblioteca de Castro Maya parece traçar, pela sua tensão entre ordem e incongruência, o cenário e o enredo da biografia do colecionador. O impulso ordenador herdado do pai convive com o particular interesse de seu irmão Paulo por questões políticas e administrativas. E também com a reverência religiosa, histórica e literária da mãe, Theodósia – católica fervorosa, amante das artes e da literatura acadêmica francesa, tradutora de livros, advinda da tradicional família de liberais mineiros, os Ottoni.

Transformados, pela posse dos livros, em parceiros de Castro Maya na preservação e ampliação da biblioteca paterna, sua família converte-se em sujeito e objeto da sua coleção. É ela que origina uma paradoxal redução da literatura e da história francesa e brasileira que, sob a forma de uma vivência familiar, possibilita uma apropriação particular do passado. Jorge Luís Borges admite nunca ter saído da biblioteca de seu pai, “como nunca saiu da sua Alonso Quijano”. O escritor argentino também herda do pai a biblioteca que se transmuta em essência de sua vocação literária e poética, tal como na analogia de Quixote entre o mundo e os livros¹¹.

Enquanto o compromisso de Borges com a biblioteca paterna levou-o à criação literária, no caso de Castro Maya deu origem à sua atividade de

editor. Walter Benjamin afirma que os escritores escrevem “porque estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam”¹². Possivelmente o mesmo tipo de insatisfação conduziu Castro Maya a fundar e dirigir a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Com caráter estritamente cultural, a sociedade, nascida em 1942, tinha por fim publicar obras-primas de autores brasileiros ou livros sobre o Brasil, ilustrados por grandes nomes de nossas artes plásticas. Tinha por propósito manter-se em âmbito privado, para o que as tiragens eram limitadas a 119 exemplares, 100 dos quais para os sócios (bibliófilos como Castro Maya, D. Pedro de Orleans e Bragança, Afrânio Peixoto, Cipriano Amoroso Costa e Max Fischer) e 19 destinados à distribuição para instituições brasileiras e estrangeiras e a homenagens, sendo proibida a comercialização.

Resolvido a publicar livros de arte, o colecionador enfrentou algumas dificuldades. Os três primeiros livros dos 23 editados foram impressos por métodos mecânicos, que logo se revelaram impróprios para uma publicação desse tipo. Castro Maya decidiu-se, então, pela montagem de uma gráfica especial – a Gráfica de Artes – com prensas manuais, que requeriam um trabalho artesanal. Enviou Luís Portinari (irmão do pintor) para a Europa, a fim de estudar a técnica de impressão de livros para bibliófilos. Sob a sua orientação passaram a trabalhar na Sociedade o impressor Cleanthes Gravini, que antes trabalhava na indústria têxtil, operando as prensas sem os vícios e cacoetes da tipografia mecanizada, e o compositor Oswaldo Caetano da Silva, tradicionalmente ligado às ocupações tipográficas. A supervisão geral era do artista plástico Darel Valença Lins, diretor da Gráfica de Arte e coordenador técnico da Sociedade dos Cem Bibliófilos. O jornalista Antônio Rocha espanta-se com o “isolamento daqueles homens no parque industrial do século”, apresentando uma pitoresca descrição daquela gráfica:

“No Beco do Comércio, antigo e breve, de calçamento desigual, casa-
rões derreados e paredes descascadas, ninguém suspeitaria da pre-
sença - atrás de uma das pesadas portas - de 3 homens trabalhando
em luz ambígua, funcionando prensas de impressões manuais, há
longos e repetidos anos caídas em desuso. (...) O tempo passa, lento
e preguiçoso, e a Sociedade dos Cem Bibliófilos, cumprindo o prome-

tido, entrega aos seus sócios, uma vez a cada 12 meses, no mínimo, uma edição de livros bem trabalhados na atmosfera artisticamente rendosa do artesanato”.¹³

Mais adiante o articulista levanta outro tipo de rentabilidade, menos artística. Citando o caso específico do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que estava em fase de elaboração na ocasião do artigo (1953), pois receberia 58 gravuras de Darel coloridas, um a uma, à mão pelo artista, Antônio Rocha fala do seu preço excepcional, 4.000 cruzeiros, bem acima dos 1.500 cruzeiros estipulados nos estatutos da Sociedade. Entretanto, afirma não ser exorbitante, dada a valorização do preço do livro de arte, no Brasil e na Europa:

“Como exemplo pode-se citar o caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [primeiro livro da Sociedade], vendido por 1.000 cruzeiros o exemplar e que já alcançou o preço de 12.000 cruzeiros no mercado de livros raros. Pode-se considerar, ainda, a valorização dos livros do gênero na Europa. *Tartarin de Tarascon*, de Alphonse Daudet, com ilustrações de Raul Dufy, custou 40.000 francos aos subscritores e hoje atingiu a cotação de 500.000 francos”.¹⁴

A atmosfera do artesanato era, portanto, artística e economicamente rentável. O valor de mercado do livro de arte advinha desse processo artesanal. Mais do que isso, o livro retinha valores morais mais abstratos, como a reação à ruidosa modernidade técnica, à impessoalidade e à desqualificação do trabalho mecânico, ao seu ritmo vertiginoso e à ausência de solidez de suas realizações:

“A correia range sem descontinuar, à medida que o braço do artesão gira a roda. Do outro lado a página sai aos pouquinhos. O segundo homem a apanha. Retira-a com cuidado para que não borre. Os três, juntos e calados, encaminham-se para o ponto onde um foco de luz lhes permite melhor inspeção de página. Levantam-na. O raio vector de sol traspassa o papel. Os três sorriem um sorriso de tácita aprovação ao trabalho. Voltam à máquina. Terão de rodar 118 vezes mais

a página, usando do mesmo processo antiquado, lento e cansativo. A compensação toda concentra-se no sorriso de satisfação e na certeza de que estão fazendo trabalho de arte gráfica sem par no Brasil, talvez em toda a América do Sul, (...). E mesmo na provável era de mecanização absoluta, da impressão de livros pela força atômica, o livro feito na prensa manual ocupará um lugar privilegiado. Muito justamente. Para todo o sempre!”¹⁵

Cada exemplar retém, assim, alguns dos valores essenciais para o colecionador: eternidade, qualidade intrínseca, originalidade, empenho individual. O cuidado com cada livro em particular leva ainda Castro Maya a mandar encadernar junto a seu exemplar o menu do banquete de lançamento da obra e os originais das ilustrações, que adquiriu em leilões da sociedade. O livro encadernado que hoje repousa nas estantes do Museu da Chácara do Céu parece se remeter à narrativa peculiar das formas com que Castro Maya se apropriou da história e da cultura brasileiras. Uma mistura de ficção e realidade, história familiar e história brasileira, esfera pública e privada, que transparece nas inúmeras tentativas do colecionador em transformar o mundo em um texto claro e coerente.

A artesanania da impressão e encadernação complementava a particularidade da inserção de desenhos e gravuras originais na busca de um valor intrínseco, de autenticidade, para o objeto-livro. Evidentemente não é incomum num colecionador de objetos artísticos a defesa do artesanato, responsável pela confecção de obras únicas e irrepetíveis, com elevado valor comercial. Importa notar, entretanto, que essa artesanania é, sobretudo, o modelo da relação de Castro Maya com o mundo: forma de conceder a cada evento ou objeto um valor artístico, que transforma o universo numa aquisição pessoal.

Artesania e posse (e, conseqüentemente, posse de objetos artísticos) articulam-se na construção de uma prática incessante de descontextualização e reordenação dos dados do real. Ou como diriam Benjamin e Borges, na repetição da desordem, transformada, então, na Ordem. Cabe ao colecionador descobrir as coisas belas e certas, cuja verdade está condicionada à escolha, ao valor concedido pelo sujeito. O artesanato, que perdera o seu

papel social de modelo da produção, transforma-se no paradigma de uma experiência qualitativamente superior da realidade.

A tensão entre ordem e desordem parece situar-se na base de uma transformação no colecionismo de Castro Maya, ocorrida entre os anos 1940 e 50. O colecionador tradicional - que reunia em seu apartamento parisiense móveis e objetos de estilo, antiguidades, arte oriental - abre espaço para o mecenas, comprometido intimamente com a cidade em que inscrevia as sociedades culturais que fundou e presidiu: Os Amigos da Gravura e Os Cem Bibliófilos do Brasil. Enquanto a primeira encomendava e produzia quatro gravuras de artistas brasileiros por ano, distribuindo-as entre os associados e para instituições culturais, a segunda promovia o encontro de grandes nomes da literatura nacional com artistas plásticos já consagrados ou ainda em formação. Numa época em que o mercado de arte brasileira era praticamente inexistente, restringindo-se basicamente ao comércio de peças antigas do período colonial, descobertas em igrejas e fazendas setecentistas, a atuação de Castro Maya tornou-se ainda mais relevante em termos culturais.

A adoção desse contorno institucional para seu colecionismo certamente se integra à peculiar articulação entre modernidade e patrimônio, característica do modernismo carioca e particularmente visível em sua atuação como o editor do livro *A Muito Leal e Heroica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, publicado na ocasião do IV centenário da capital carioca, com textos de Gilberto Ferrez. Castro Maya, agora um editor experiente, recorre à oficina de Marcel Mouillot em Paris – com a qual trabalhara na publicação daquele que chamou de quarto volume da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, reunindo aquarelas inéditas de Debret, não publicadas na edição original do século XIX (1954) – encomendando a esta gráfica as pranchas *au pochoir* para ilustrar a obra. A proposta editorial é semelhante: reunir imagens e textos explicativos, para contar a história das transformações sofridas pela cidade. O intuito também é semelhante: registrar as modificações para que as feições pretéritas não fiquem perdidas para sempre no esquecimento.

O paralelo com o artista viajante não para por aí. Publicar essa obra significa

registrar essa viagem no tempo. Com isso, aposta na força da lembrança para eliminar distâncias, para aproximar realidades longínquas e para deter o processo destrutivo interno ao próprio tempo. A história do Rio contada pela sucessão de imagens é, ao final das contas, mais um momento da sua coleção. Outra maneira de construção imagética de significados. Na Introdução ao livro, Castro Maya apresenta duas formas de discurso descritivo. Logo no início, associando experiência urbana e lembrança, dedica-se a uma descrição prazerosa de aspectos já extintos da vida carioca. Mais tarde, adota um tom secamente histórico, apresentando as fases urbanas como alterações sucessivas dessa paisagem de sua memória:

“A cidade que eu conhecera na infância tinha aspecto e costumes quase coloniais; lembro-me bem do bonde de burros, na Zona Norte, dos vendedores ambulantes - o peixeiro com os samburás, o mascate, o português das laranjas, a quebrarem com seus pregões a quietude das ruas.

(...)

Automóveis quase não havia; rolava nas ruas um tráfego sossegado de tração animal. (...) Copacabana era uma linda praia deserta onde se realizavam piqueniques, com uma ermida numa ponta de pedras.

(...)

Muito diferente foi, porém, o que puderam testemunhar os homens de minha geração. Houve nos últimos 40 anos um desenvolvimento e uma descentralização realmente extraordinários, tanto do ponto de vista urbano quanto do social, os quais transformaram quase por completo a fisionomia da cidade. Em alguns casos, como nas praias oceânicas, vimos sucederem-se três fases: a restinga agreste com os seus tufos de pitangueiras, em seguida o arruamento e o casario miúdo, e agora as muralhas de edifícios de apartamentos, nivelados em sua altura máxima. Cada aspecto torna praticamente irreconhecível a feição anterior.”¹⁶

O sentido pitoresco do início da citação associa-se à alegria da lembrança. Mas os bondes de burros, os ambulantes, a Copacabana vazia, os piqueniques, os tufos de pitangueiras, são imagens que precisam de outras

imagens para se afirmar. Como memória, permaneceriam imateriais. Nas reproduções do livro, transformam-se em signos materiais, afirmativos e alegres, pois remetem à experiência sensível da cidade. Podemos perceber nessa associação entre reconhecimento e lembrança o sentido peculiar da obra publicada por Castro Maya: trata-se da materialização de sua própria vivência urbana, da identificação entre o seu ponto de vista singular (ou o seu estilo) e a história urbana carioca.

A percepção seca das fases evolutivas das praias do Rio parece reter certo sentido testamentário. Com o livro, o colecionador pretende transformar a sua experiência sensível em verdade temporal. Os costumes extintos, as experiências passadas, as alterações transcorridas na passagem do tempo, levam-no a compreender que a cidade que ele conhecera e amara é, em si mesma, alteração e mudança, signo e efeito de um tempo que se consome.

A simples descrição dessas mudanças, entretanto, não seria suficiente, pois ficaria presa às coisas descritas, ao seu caráter mundano e vazio. É preciso realizar uma tarefa maior, dar um passo na direção dessa verdade temporal da própria cidade. A história da edição do livro mostra um tanto desse processo:

“A idéia de editar um livro que mostrasse, através da imagem, a história do Rio de Janeiro, ocorreu-me há mais de trinta anos quando, aos meus olhos, sucediam na fisionomia da cidade modificações surpreendentes.

(...)

Antes da mudança da Capital, quando prefeito o Dr. Sá Freire Alvim, fui convidado para presidir a Comissão das Comemorações o 4º Centenário da Cidade, e nelas logo inclui a edição da obra nos moldes acima esboçados. Obteve a idéia geral aprovação inclusive da Câmara dos Vereadores; mas deparei com a impossibilidade de conseguir os adequados recursos. A edição exigiria pelo menos quatro anos de trabalho e não poderia ser feita no país. Somente em França são encontrados os artesãos capazes de realizar a reprodução em cores “au pochoir”, na qual me havia fixado.

Abandonada a idéia de realizar esta obra por um órgão governamental, tratei de levá-la adiante por iniciativa particular. Conversando com meu amigo Fernando Machado Portela, mostrou-se ele disposto a colaborar comigo na parte financeira, com o auxílio do Sr. Cândido de Paula Machado e do Banco Boavista.

Procurei então meu amigo Gilberto Ferrez, profundo conhecedor da documentação histórica da cidade, o qual aceitou com entusiasmo a idéia e se encarregou de buscar e pesquisar, tanto no país como fora dele, os documentos que aqui aparecessem e mostram o desenvolvimento da cidade; encarregou-se ainda de redigir todo o texto da obra, constante de uma Introdução Histórica e das legendas explicativas.

Em Paris, mantive contato com o Sr. Marcel Mouillot, que já me editara os inéditos de J.B. Debret em 1954. Foi o artífice da obra, atento e incansável em todos os detalhes.”¹⁷

A primeira pessoa do texto não possui tom confessional. Ao contrário, dá a medida de uma obrigação social tomada por um indivíduo responsável. Castro Maya logo percebe a impossibilidade de realizar essa tarefa através de órgão do poder público e em nosso próprio país. Os argumentos financeiros e técnicos utilizados - a ausência dos recursos necessários e dos artesãos capazes de realizar a reprodução *au pochoir* - só fazem sentido se compreendida a personalidade desse encargo: por um lado, manter-se fora do discurso urbano oficial, de forma a permitir “um juízo comparativo do grau de acerto na utilização da terra carioca”; de outro, manter-se fiel aos “moldes esboçados” em seu projeto original, que exigiam “uma obra de cunho artístico, na qual pudesse aplicar antigo devotamento pelo assunto”.¹⁸

O fato de, a partir dessa percepção, Castro Maya ir em busca de seus “amigos” para realizar a publicação é bastante significativo. Esses “amigos” possuem mais do que os recursos ou as habilidades técnicas requeridas. Guardam antes de tudo a qualidade de amigos, sendo portanto os únicos a garantir a sustentação do entusiasmo do colecionador. Segundo Proust, a amizade convida ao trabalho do pensamento, ao acordo sobre a significação das coisas, à boa vontade em buscar o verdadeiro e a verdade das determinações; enquanto o amor funciona na esfera mais obscura e mais profunda

da interpretação silenciosa, na qual o signo é sempre mais do que a sua significação explícita.¹⁹ No caso da edição do livro *A Muito Leal...*, a presença dos amigos de Castro Maya possibilita essa passagem do silêncio da sua lembrança sensível à afirmação clara da narração histórica; da confissão do amor ao Rio, que se nutre da descrição prazerosa da realidade vista e experimentada pelo sujeito, à afirmação de significações objetivas compartilhadas, cuja verdade exige a formulação de um discurso.

Justamente aqui aparece a imagem de outro viajante. Aquele que deve fazer essa viagem dentro da viagem. E assim anunciar o seu próprio trânsito. Referimo-nos ao historiador da cultura, cujo dever inevitavelmente se aproxima dessa viagem constante e desse eterno colecionar. Atualmente, a infinitude dessa tarefa vem associada à consciência do inexorável dilema, descrito por Lévi-Strauss: a certeza de que nenhuma cultura é passível de ser completamente inventariada ou coletada, embora seja igualmente impossível a compreensão isolada de cada elemento da cultura. Logo, envolto na necessidade básica de construir relações culturais, de estabelecer nexos muitas vezes obscuros, o historiador parece cada vez mais próximo de seus antigos colegas, o viajante em terras estrangeiras e o colecionador.

Uma distinção, porém: enquanto o viajante e o colecionador procuram, através da classificação e da posse, deter o processo destrutivo intrínseco ao próprio tempo, o historiador, “viajante moderno”, sabe que só pode lidar com ruínas e fragmentos, sofrendo também ele e a sua narrativa a decomposição temporal. Talvez venha daí o interesse pelo estudo de certos personagens individuais, que serviriam, a um só tempo, de chave de compreensão da cultura em que se insere e de intermediário no diálogo cultural, pondo à mostra o seu ponto de vista.

Toda coleção pressupõe um espectador que, como afirma Krzysztof Pomian, pode ser tanto real quanto virtual.²⁰ No caso do mobiliário funerário e dos objetos que acompanhavam o morto, o espectador situava-se em outro lugar do tempo e do espaço, mantendo, porém, como essencial a necessidade de alguém para ver a coleção. Com base nisso, o autor define coleção como “um conjunto de objetos expostos ao olhar”, acrescentando à pungente ma-

terialidade do universo objetivo a necessidade invisível da construção de um significado, a partir do diálogo da coleção com seus espectadores.

Tal complexidade esteve sempre no coração dos debates sobre a coleção. Vários autores contemporâneos arriscaram uma definição mais precisa ou mais completa do que a adotada por Pomian. Em quase todas, enfatiza-se a presença nos objetos coletados de um certo valor subjetivo, sagrado ou cultural, que faz com que estes ganhem um significado distinto do original e vinculado à sua relação com aqueles que veem a coleção. Na base dessas definições parece ecoar a distinção feita por Baudrillard entre acumulação e coleção:

“O estrato inferior é o da acumulação de matérias: o amontoado de papéis velhos, o estoque de alimentos - a meio caminho entre a introjeção oral e a retenção anal - depois a acumulação serial de objetos idênticos. A coleção emerge na direção da cultura sem cessar de se reenviarem uns aos outros, incluem nesse jogo uma exterioridade social, relações humanas.”²¹

A questão central estava em determinar quando um agrupamento de objetos passava a ganhar o estatuto de coleção. Não por acaso, essa questão foi assumida por tantos sociólogos, antropólogos e linguistas, e por tão poucos historiadores. Afinal, para esses últimos, esta não passa de uma questão não histórica. Pois o valor de coleção é, em si, uma construção cultural, que não pode ser aferido por princípio. Tomemos, por exemplo, o fato de Samuel Quiccheberg, no século XVI, ter eleito como protótipo de seu *Wunderkammer*; o Templo do Rei Salomão, rico acúmulo de objetos que se transforma na habitação de Deus na Terra. Mais relevante do que estabelecer se o Templo é ou não é uma genuína coleção, para o historiador importa estudar que, a partir do século XVI, o Templo de Salomão é tomado enquanto paradigma de uma atividade que articula interesse material e busca do sublime - o colecionar.

Nesse sentido, coleção é fenômeno correlato às viagens e expedições científicas. Objetos coletados pelos viajantes vinham formar os Gabinetes de

Curiosidades. Desde então, colecionar significava participar, embora de maneira ativamente negativa, das viagens exploratórias, reunindo a natureza e a arte de “outros”, além de funcionar como base do trabalho científico da catalogação e classificação, atividades geralmente restritas aos pesquisadores europeus. Portanto, juntar, classificar, avaliar, associavam-se à acumulação e à preservação, marcas do fenômeno do colecionismo ocidental. Realizar, pois, um estudo histórico de uma coleção, ainda que moderna, envolve a recusa de uma questão do tipo “o que é coleção?”, e a compreensão de que a sua historicidade reside precisamente na lógica intrínseca ao ato de reunir e exibir objetos.

Acreditamos que, se o paradigma fora a coleção divina do Templo de Salomão - ou a própria criação de Deus, qualificada no manual museológico de Michael Bernhard Valentini, em 1714, como uma única ilimitada coleção²² - a partir do século XIX esse posto passa a ser ocupado pela cidade. Afinal, é no espaço urbano moderno que convivem os mais diferentes tipos humanos e raciais, variados exemplos arquitetônicos que se agregam ou se sobrepõem, formando uma vasta coleção de cultura e história humanas. Esse caos de possibilidades simultâneas, essência da urbanidade moderna, fez de Paris ou de Nova Iorque exemplos acabados de cidades que colecionam a si próprias, através da acumulação e da preservação de sua cultura.

Sintomática é a descrição da Nova Iorque de Lévi-Strauss, lá refugiado durante a II Guerra Mundial:

“Nova York - daí vinha o seu encanto e a espécie de fascínio que exercia - era então uma cidade em que tudo parecia possível. À imagem do tecido urbano, o tecido social e cultural oferecia uma textura crivada de buracos. Bastava escolhê-los e enfiarmo-nos por eles para chegar, como Alice no outro lado do espelho, a mundos tão encantadores que pareciam irreais”.²³

Formada por esse acúmulo de matéria cultural deslocada, Nova Iorque fascinava o antropólogo e colecionador europeu. Constituía, na realidade, o modelo para a sua coleção e a de seus companheiros dadá-surrealistas,

Max Ernst, André Breton e Georges Duthuit. Juntos, frequentavam pequenos e misteriosos antiquários, lojas de quinquilharias sul-americanas, casas de inescrupulosos comerciantes de antiguidades peruanas, liquidações de artefatos mexicanos na Macy's, ou recebiam visitas de intermediários transportando maletas de joias pré-colombianas ou peças de arte indígena. Lá, seus colegas especialistas em folclore podiam se deparar com costumes e narrativas já desaparecidos em seus países de origem. A "imensa desordem horizontal e vertical, mais atribuível a qualquer solavanco da crosta urbana do que aos projetos pensados dos construtores"²⁴ era não apenas o cenário, mas a essência do colecionar, simultaneamente científico e vanguardista, de Lévi-Strauss e dos surrealistas, empenhados na luta pelo reconhecimento estético das obras de arte consideradas "primitivas" ou de interesse exclusivo para estudos antropológicos.

A cidade, particularmente no século XX, torna-se esse acúmulo de objetos, cuja preservação denuncia o seu desaparecimento. Dessa lógica um tanto trágica surgem as coleções modernas, inclusive a de Raymundo Ottoni de Castro Maya, marcada por esse deslocamento cultural. Seu colecionar também envolvia a defesa do patrimônio e da estética urbana. Da mesma forma, pretendia preservar a história urbana, por meio da reunião, estudo e exibição da sua coleção de iconografia do Brasil e, mais particularmente, do Rio de Janeiro, formada por livros, álbuns, pinturas, desenhos e gravuras de viajantes dos séculos XVIII e XIX. Cidade e coleção forjavam esse mundo de súbitas aberturas para outros tempos e lugares.

Essa perspectiva pode parecer um tanto estranha no contexto atual das análises sobre o Rio de Janeiro. Maria Alice Rezende de Carvalho chama atenção para o fato de inexistir uma tradição no tratamento da cidade como signo, mesclando os lugares-comuns da representação urbana à produção intelectual.²⁵ Assim, no lugar de retomar a trilha aberta pela ênfase na singular lógica urbana lusa de Sérgio Buarque de Holanda, na soberania poética ibero-americana de Angel Rama ou na delimitação da paisagem cultural de Richard Morse, os discursos recentes sobre o Rio, intensificados a partir de 1970, costumam insistir cansativamente no tema do espontaneísmo e da informalidade da cidade, agora transformados em emanações da "essência" carioca.

Ainda segundo a autora, isso se relaciona à valorização de uma abordagem sociológica ou antropológica da cidade que, ao deslocar a intervenção especificamente política sobre o espaço urbano, “favorece que os temas sociais sejam inscritos em uma chave comunitarista, de fácil reconhecimento pela opinião e pelos aparelhos mediáticos cariocas”.²⁶ Logo, a subordinação ao tema dos movimentos sociais urbanos e a valorização de uma cidadania social, acaba por prejudicar a compreensão desse fenômeno de múltiplas facetas que é a experiência urbana.

Nas pesquisas sobre a figura de Castro Maya têm-se insistido na caracterização de sua cidadania. O seu decantado amor pela cidade costuma ser buscado em sua atividade como homem público e mecenas, apoiando artistas cariocas, defendendo o tombamento de monumentos urbanos ou fundando e participando de sociedades culturais. Parece-nos, entretanto, que a sua cidadania, para além desse aspecto óbvio, manifesta-se numa prática e num discurso urbanos que tomam a cidade enquanto modelo de sua ação de acumulação e preservação cultural, cujo objetivo ainda é, em última instância, a construção de um valor, de um mundo onde as coisas formam riqueza: uma coleção.

E já que estamos falando de sua biblioteca, temos que lembrar que é justamente aí, no espaço físico que manda edificar para a sua coleção de livros na residência da Chácara do Céu que se encontra o verdadeiro brasão de seu colecionismo: um espelho disposto entre duas estantes, atrás de sua mesa de trabalho. Nele se inscrevem os livros que, por sua vez, espelham a história da cidade nas narrativas literárias e de viajantes.²⁷ Nele também aparece, fragmentada pelo reflexo do lustre de cristal sueco, a aquarela *Portrait d'une jeune veuve* (Retrato de uma jovem viúva) de Modigliani, líder da *École de Paris* até 1920, sintetizando a dimensão cosmopolita e hospitaleira da capital francesa. Colocada por Castro Maya em moldura cusquenha, cheia de pequenos pedaços de vidro espelhado, essa obra tornou-se um ícone da forma singular como o colecionador se apropriou e recontextualizou cada objeto que adquiriu, bem como a tradição artística na qual se inseria.

Enquanto emblema, o espelho da biblioteca repete-se no ato de reflexão e

fragmentação de imagens que ocorre em cada um dos muitos lagos ou espelhos d'água que pontuam as suas propriedades, ou nas múltiplas janelas da Chácara do Céu, que refletem o interior no exterior e vice-versa. O espelho é o fundo histórico, o reflexo simétrico e deslocado da imagem da própria coleção. Mas o espelho é, igualmente, uma continuação do olhar do próprio colecionador, no qual nos vemos a nós mesmos refletidos, vistos e videntes, parceiros na determinação do significado desta coleção.

A rigorosa simetria repete-se em toda a biblioteca: na parede à frente duas estantes e duas portas, com um espaço central; à janela quadrada que dá para o jardim corresponde outra, igualmente, quadrada, voltada para a fachada da entrada da casa; o lustre de cristal sueco fica entre duas grandes luminárias redondas de vidro fosco. Em todo o espaço a lógica é a da reflexão. Tudo aparece duplicado e reduplicado pelos espelhos, vidros, cristais e janelas, ou ainda pelas peças de prataria que repousavam em sua mesa de trabalho e pelas texturas vidradas das cerâmicas orientais que ornamentam a biblioteca desde então.

Uma questão, contudo, se impõe: qual a razão de ser dessa duplicação especular? Se a duplicação é lógica intrínseca à própria ordenação do espaço da biblioteca, de que serviria uma duplicação artificial? Seria esta a prova da finitude e dos limites da coleção? Ou seria, como o espelho do saguão da Biblioteca de Babel, descrita por Borges²⁸, a figuração e a promessa do infinito? Enquanto brasão intelectual, o espelho é a superfície onde o colecionador grava o texto e a imagem de sua coleção, inversão formal do próprio ato de colecionar. É o lugar onde, a um só tempo, se afirma e se anula o narcisismo do colecionador, pois o faz deparar-se com a certeza, a solidão e a infinitude de sua coleção. É dessa superfície que brota, antes mesmo de experimentarmos cada livro ou cada obra colecionada, a figura final da coleção Castro Maya, tão próxima da caracterização de Borges da biblioteca original: "iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta"²⁹.

Referências Bibliográficas

- ARENDRT, Hannah. Walter Benjamin - 1892-1940. In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas v.II. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp.227-235.
- BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca de Babel. In: *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emece Editores, 1974.
- BREDEKAMP, Horst. *The Lure of the Antiquity and the cult of the machine: the Kunstammer and the evolution of nature, art and technology*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- CASTRO MAYA, Raymundo Ottoni de. Introdução. *A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Castro Maya Editor, 1965.
- DELEUZE, Gilles. O Aprendizado. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- GOMBRICH, E. H.. *Para uma história cultural*. Lisboa, Gradiva, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Nova lorque pós e pré-figurativa. In: *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- PEARCE, Susan M. The urge to collect. In: *Interpreting objects and collections*. London: New York: Routledge, 1994.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v.1: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- RIBEYROLLES, C.; FROND, V. *Brasil pitoresco: história, descrições, viagens, instituições, colonização*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1859-1861. Acompanhado de um álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes... de Victor Frond. Paris: Impr. Lemerancier, 1861.
- ROCHA, Antônio. Já se faz livro de arte no Brasil. In: *Manchete*. 19/12/1953.

SOUZA, Eneida Maria de. A biblioteca de Borges. *In: Cadernos de Memória Cultural I*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994-1995.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Notas

¹ E. H. GOMBRICH. *Para uma história cultural*. Lisboa, Gradiva, 1994.

² Claude LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1986. p.37-38.

³ Carl SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*. Citado por E. H. GOMBRICH, *Para uma história cultural, op.cit.* p.32

⁴ Charles RIBEYROLLES e Victor FROND, *Brasil pitoresco: história, descrições, viagens, instituições, colonização*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1859-1861. p. 163. Acompanhado de um álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes... de Victor Frond. Paris: Impr. Lemercier, 1861. Biblioteca Castro Maya.

⁵ Flora SÜSSEKIND, *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.11.

⁶ Sobre o elemento lúdico da história natural e sua relação com o Gabinete de Curiosidades ver Horst BREDEKAMP, The playfulness of natural history. *In: The Lure of the Antiquity and the cult of the machine: the Kunstkammer and the evolution of nature, art and technology*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995. pp.63-80.

⁷ Walter BENJAMIN, Desempacotando a minha biblioteca. *In: Rua de mão única*. Obras escolhidas v.II. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp.227-235.

⁸ *Idem*. p. 234

⁹ *Idem*. p. 228

¹⁰ Hannah ARENDT. Walter Benjamin - 1892-1940. *In: Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.171.

¹¹ Sobre isso ver o artigo de Eneida Maria de SOUZA, A biblioteca de Borges. *In: Cadernos de Memória Cultural I*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994-1995.

¹² Walter BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca. *op.cit.* p. 229.

¹³ Antônio ROCHA. Já se faz livro de arte no Brasil. *In: Manchete*. 19/12/1953. pp.17-19.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Raymundo Ottoni de CASTRO MAYA, Introdução. *A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Castro Maya Editor, 1965, pp.7-8. Biblioteca Castro Maya.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Sobre a relação proustiana entre amizade e filosofia, amor e arte, ver Gilles DELEUZE, O Aprendizado. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. pp.27-38.

²⁰ Kryzysztof POMIAN. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v.1: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 63.

²¹ BAUDRILLARD, 1968. Citado por Susan M. PEARCE, The urge to collect. In: *Interpreting objects and collections*. London: New York: Routledge, 1994.

²² Citado por Eva SCHULZ. Notes on the history of collecting and of museums. In: Susan PEARCE (ed.) *Interpreting objects and collections*. *op.cit.* p.183

²³ Claude LÉVI-STRAUSS. Nova lorque pós e pré-figurativa. In: *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 364.

²⁴ *Idem.* p. 361.

²⁵ Maria Alice Rezende de CARVALHO. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994. p.25.

²⁶ *Idem.* p.62.

²⁷ Inspirei-me, aqui, na associação de Walter BENJAMIN entre espelho e literatura na cidade de Paris, que aparece em seu ensaio "Paris, a cidade no espelho". In: *Obras escolhidas II*. *op. cit.* pp. 195-198.

²⁸ Jorge Luis BORGES, La Biblioteca de Babel. In: *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emece Editores, 1974.

²⁹ *Idem.* p.471.

