

# NOÇÕES DE MEMÓRIA E COLECÇÃO NA CASA-MUSEU DE JOHN SOANE NOTIONS OF MEMORY AND COLLECTION IN JOHN SOANE'S MUSEUM

Alda Rodrigues

## Resumo

A actividade do arquitecto e coleccionador John Soane, designadamente aquela associada ao interesse deste coleccionador por fragmentos e ruínas, será o ponto de partida para investigar as noções de memória e de colecção em jogo numa casa-museu. Não temos como objectivo descrever nem a colecção, nem o edifício da casa-museu, nem a biografia de John Soane. Vamos simplesmente recorrer a alguns destes elementos para propor o seguinte argumento sobre memória e colecções: as colecções e os museus associam-se a uma tentativa de transcendência do tempo e da mortalidade através da resistência à História, pela integração desta na memória.

Palavras-chave: Colecções, Memória, Ruínas, Casas-Museu

## Abstract

The activities of the architect and collector John Soane related to his interest in fragments and ruins are the starting point for an investigation of the notions of memory and collection at stake in his house museum. The aim of this essay is not to describe neither John Soane's collection, nor the architecture of his house. The objective is to develop and test the following argument about memory and collections: insofar as they integrate history in memory practices, collections and museums may be seen as attempts to surpass time and mortality.

Keywords: Collections, Memory, Ruins, House Museums

No ensaio *Considérations Morales sur la Destination des Ouvrages d'Art* (1815), Quatremère de Quincy sugere que há uma relação entre ruínas e objectos de colecção ou de museu. Este texto inaugura uma longa tradição ensaística que explora a desconexão das peças de museu relativamente ao seu contexto de origem e descreve os museus como mausoléus e espaços de morte. Alguns dos ensaios mais famosos desta tradição são “Le Problème des Musées”, de Paul Valéry (1923), “Valéry Proust Museum” de Theodor Adorno (1983) ou, para um exemplo mais recente, *On the Museum's Ruins*, de Douglas Crimp (1993).

De acordo com a perspectiva defendida nestes ensaios, os objectos integrados em museus ou colecções devem ser considerados fragmentos visto que foram retirados do seu contexto de origem, que assim ficou incompleto. No ensaio mencionado, Quatremère de Quincy descreve os objectos dos museus e das colecções como “ruínas artificiais” ou “ruínas da barbárie”, por oposição às “ruínas do tempo”, estas supostamente sem intervenção humana. Na sua perspectiva, as “ruínas artificiais” merecem condenação pelo facto de terem sido deslocadas por mão humana: “Cessez, sophistes ignorants, de trouver du plaisir dans ces ruines; oui, celles du temps sont respectables, celles de la barbarie font horreur. Les ruines du temps, ces monuments de la fragilité humaine, sont la leçon de l'homme, les autres en sont la honte” (Quatremère de Quincy 1815, 56).

John Soane (1753-1837), arquitecto responsável pelo projecto do Banco de Inglaterra e professor da Royal Academy, remodelou o edifício de Lincoln's Inn Fields (Londres) em que morou, com o objectivo de expor a colecção de livros, pintura, modelos de arquitectura, desenhos, gravuras e gessos que foi reunindo ao longo da vida. Através da justaposição de objectos com origens espaciotemporais muito diferentes, entre os quais vamos destacar os fragmentos, as representações de ruínas e os elementos de arquitectura funerária, este coleccionador propõe aos visitantes uma perspectiva não-linear que implica a percepção simultânea do passado, do presente e do futuro. Tal perspectiva panorâmica e dialéctica associa-se ao objectivo de preservar a sua memória através desta casa-museu.

A partir da casa-museu de John Soane, vamos contrapor à associação pejorativa entre objectos de colecções ou museu e ruínas (proposta pela tradição ensaística inaugurada por Quatremère de Quincy) – outra tradição, que associa às ruínas uma perspectiva temporal capaz de abranger as relações entre passado, presente e futuro, em vez de os considerar disjuntivos. No contexto desta segunda tradição – associada às representações de ruínas – tal perspectiva temporal aproxima-se daquela da subjectividade humana e da memória.

Na primeira parte deste ensaio, vamos defender que as ruínas e as colecções de fragmentos de John Soane objectivam escolhas subjectivas, relacionadas com uma perspectiva temporal dialéctica associada à memória. No segundo momento salientaremos que a exposição de elementos da arquitectura funerária nesta casa-museu chama a atenção para o carácter público da colecção, na medida em que joga com a interacção da subjectividade individual, por um lado, e a esfera pública, por outro. Assim como um túmulo é um monumento público que faz parte de um espaço colectivo mas foi construído em homenagem a um indivíduo, a casa-museu de John Soane assume tanto uma dimensão privada e individual como uma vertente pública e colectiva. No mesmo sentido, propomos que tanto as colecções como a memória são indissociáveis de uma dimensão pública e colectiva.

Usamos “colecção” como termo genérico para conjuntos de objectos reunidos tanto por alguém individualmente como por uma instituição. Esta noção abrange quer colecções privadas, quer espólios de museus, quer gabinetes de curiosidades. Em *Interpreting Objects and Collections* (1994), Susan Pearce apresenta uma antologia de ensaios que propõem uma definição mais restrita de “colecção” e discute os problemas destas tentativas de definição mais específicas).

Na categoria das representações da obra arquitectónica de John Soane em ruínas incluem-se as aguarelas que este arquitecto encomendou ao arquitecto Joseph Michael Gandy (1771-1843), considerado um dos ilustradores da arquitectura ingleses mais importantes: *Aerial Cutaway View of the Bank of England from the South-East* (apresentada na Royal Academy em 1830) ou *Public and Private Buildings Executed by Sir John Soane Between 1780 and 1815* (apresentada na Royal Academy em 1818), ambas mostrando a obra de Soane enquanto ruínas semelhantes às de Roma.

Quando se preparava para iniciar as obras de remodelação do espaço em Lincoln's Inn Fields (Londres) que viria a ser convertido no edifício doado à nação como sua casa-museu, Soane redigiu o texto “Crude Hints Towards the History of My House” (Richardson 1999). Neste texto, o arquitecto descreve uma visita (ficcional) às ruínas da sua casa no futuro, enunciando as suposições e perplexidades de um visitante em face da diversidade temporal e geográfica dos objectos aí encontrados. A perspectiva temporal trabalhada por Soane nesta casa-museu é comparável à deste texto e à das aguarelas de Joseph Michael Gandy já referidas. Tanto a organização dos objectos da colecção de Soane como as aguarelas de Joseph Michael Gandy e o texto “Crude Hints” usam uma perspectiva que coloca no mesmo plano diversas coordenadas temporais.

A propósito da representação do Banco de Inglaterra em ruínas na tela de Joseph Michael Gandy, Christopher Woodward, antigo director da casa-museu de Soane, lembra que esta perspectiva pode ser associada à técnica de corte axonométrico (“cutaway axonometric”), artifício de visualização que mostra um edifício descoberto, permitindo observar simultaneamente o seu interior e exterior, a construção e a decoração, a superestrutura e as estruturas menores, as partes e o todo (Woodward 2002, 164). Neste sentido, ver as coisas em ruínas pode ser descrito objectivamente como uma perspectiva mais abrangente não só no tempo mas também no espaço. As representações de ruínas e a presença de fragmentos na casa-museu de Soane sugerem um modo de ver panorâmico que, mostrando simultaneamente passado, presente e futuro, se sobrepõe a uma compreensão do tempo mais linear, como a da História.

Os fragmentos que John Soane colecionou não só evocam o passado dos edifícios desaparecidos de que foram recuperados, funcionando como uma espécie de catálogo de formas, mas também, na medida em que eram usados como inspiração e ponto de partida para a construção de novos edifícios por Soane e pelos arquitectos em formação com que Soane trabalhava, também anunciam um futuro potencial, associado a novas construções.

Como salienta Donald Preziosi, neste museu não encontramos objectos organizados nem cronológica nem genealógica. Não se detecta qualquer preocupação de homogeneidade estilística, cultural ou funcional nas peças dispostas em cada divisão: “The building’s organization is thus not apparently «historical» in any familiar museological or art historical sense” (Preziosi 2003, 78). Devido à justaposição de objectos e tempos diferentes, a casa-museu de John Soane ilustra a coexistência do passado, presente e futuro como estruturas existenciais em vez de momentos disjuntivos de uma sequência cronológica linear. Tal perspectiva temporal aproxima a casa da memória, distanciando-a das preocupações da História. Preziosi descreve a casa-museu de John Soane como máquina da memória (“memory-machine”, Preziosi 2002, 34).

No ensaio “O Culto Moderno dos Monumentos” (1903), a descrição de Alois Riegl da relação entre ruínas e História destaca a liberdade da perspectiva individual das pessoas relativamente à cronologia e à História. Neste ensaio, o autor propõe distinções entre valores históricos, valores artísticos e valores de antiguidade. Em tal trinómio, segundo Riegl, o valor histórico pode ser avaliado objectivamente visto que os objectos ou os acontecimentos ocupam um lugar concreto, individual e insubstituível numa cadeia de acontecimentos. Contudo, de

acordo com Riegl, o valor artístico e o valor de antiguidade relacionam-se com uma perspectiva temporal distinta daquela da História. Esta perspectiva, que podemos associar à da memória, privilegia as repetições, as lacunas, as sobreposições, as interrupções, os disfarces, os anacronismos, os fragmentos e as ruínas. Pelo contrário, a perspectiva histórica valoriza a continuidade, a causalidade e a disjunção (na História, uma coisa nunca poderá ser o mesmo que outra) e procura circunscrever o particular, o único, o específico numa cronologia linear e escandida. (Sobre este assunto ver também Le Goff 1988.) A descrição de Riegl da relação entre ruínas e História é importante para nós na medida em que transfere o foco da atenção para a perspectiva individual dos sujeitos, destacando as liberdades desta perspectiva relativamente à cronologia e à História.

Segundo Riegl, o impacto das ruínas não se relaciona primariamente com a possibilidade de estas transmitirem informação histórica particular. Enquanto, de acordo com este ensaísta, a valorização histórica se associa à reconstituição específica da singularidade dos objectos e do seu papel no contexto de origem, o valor de antiguidade relaciona-se com as reacções das pessoas perante os objectos, dependendo da adopção de uma perspectiva temporal panorâmica em que passado, presente e futuro são tomados em consideração simultaneamente, e não como momentos cronológicos incompatíveis: “cette impression diffuse, suscitée chez l’homme moderne par la représentation du cycle nécessaire du devenir et de la mort, de l’émergence du singulier hors du général, et de son progressif et inéluctable retour au général. Cette impression [...] met simplement en jeu la sensibilité et l’affectivité” (Riegl 2013, 54).

O texto de Aloïs Riegl ganha ser lido em articulação com o ensaio “A Protecção e a Conservação dos Monumentos no Século XIX”, do historiador Georg Dehio. Num passo deste texto, Dehio propõe uma distinção entre História e colecção. De acordo com Dehio, enquanto o objectivo dos historiadores é respeitar e reconstituir objectivamente a História, os coleccionadores seguem critérios puramente subjectivos, sendo regidos apenas pelos objectivos do prazer e da satisfação do gosto pessoal: “Les collectionneurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles étaient mus par des motifs esthétiques, ou par un goût particulier dont les raisons pouvaient être diverses; [...] dans tous les cas, leurs critères de jugement étaient subjectifs. La conservation des monuments qui naît au XIXe siècle ignore ce genre de distinction. Son motif ultime est le respect de l’existence historique en tant que telle” (Dehio 2013, 145).

Na História da arte, a tradição de representação de ruínas, em que se podemos incluir artistas como Panini (1691-1765), Piranesi (1720-1778) e Hubert Robert (1733-1808), distingue-se por algumas singularidades. Estes artistas não têm como objectivo principal representar a realidade. Em vez disso, privilegiam, por um lado, as convenções da tradição pictórica em que se integram, por outro, os conteúdos criados pela imaginação. Esta orientação articula-se com a reunião no mesmo espaço de elementos com origens muito diferentes e, por conseguinte, com a integração de incongruências e anacronismos. Enquanto a História procura reconstituir informação objectiva, os processos da memória dependem de associações subjectivas e imaginativas. O facto de estes artistas reunirem no mesmo espaço visual elementos de origens espaciotemporais distintas contribui para aproximar esta tradição pictórica tanto das colecções e dos museus, como dos mecanismos da memória que se distinguem das preocupações da História.

As representações pictóricas de colecções caracterizam-se por tendências semelhantes às da representação de ruínas. Acerca da tela *Charles Townley in His Library*, de Johan Zoffany (1782), Arthur MacGregor lembrou que as representações de colecções raramente correspondem à sua organização real no espaço (citado em Ernst 1993, 488). As esculturas representadas na tela de Zoffany não estariam todas concentradas no mesmo espaço na casa do coleccionador Charles Townley. Além disso, uma das peças representadas (um discóbolo) como fazendo parte da colecção não estaria ainda na posse do coleccionador quando a tela foi realizada. Wolfgang Ernst nota que as representações pictóricas de colecções estão mais próximas da imaginação e da memória do coleccionador do que do estatuto de documento histórico: “Such painted representations [...] are to be read as allusions to the collector’s primeval museal imagination rather than as documents. A representation of ‘the real’ is a mixture [...] of real and imaginary items and their locations” (Ernst 1993, 488-489).

No centro quer das colecções, quer das representações de ruínas, encontramos tanto uma perspectiva interpretativa (do coleccionador, de um curador, de um artista) que estabelece conexões entre elementos com origens diferentes, como uma perspectiva temporal que reconstrói as ligações entre passado, presente e futuro. Trata-se de uma perspectiva temporal livre, distinta de uma perspectiva histórica, reconstitutiva, cronológica e centrada na origem.

Temos estado a trabalhar duas acepções de memória distintas, ainda que complementares: 1. memória como perspectiva temporal individual ou subjectiva; 2. memória enquanto recordação de alguém. Se uma colecção objectiva uma

perspectiva individual e subjectiva (acepção um de memória), este conjunto de objectos poderá ajudar a recordar o coleccionador (poderá preservar a sua memória, na acepção dois). Em articulação com estas noções, vamos defender a seguir que a actividade de coleccionar não se associa simplesmente a processos mentais privados, mas é indissociável de uma vertente exterior objectiva e, portanto, pública. Tentaremos clarificar a articulação entre a dimensão individual e a vertente pública da actividade dos coleccionadores através da consideração de algumas obras do artista Hubert Robert, que também foi funcionário do departamento de supervisão das operações do Louvre. Hubert Robert desempenhou entre 1795 e 1802 funções que incluíam a organização do espaço museológico e dos seus conteúdos, a recuperação de objectos dos depósitos criados na sequência das expropriações levadas a cabo em articulação com a Revolução Francesa, assim como a elaboração de propostas para melhorar este museu (Cayeux 1989).

Em certas telas de Hubert Robert que representam ruínas encontramos um ponto de vista temporal semelhante ao de John Soane. É o caso de *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas* (1796). Nesta tela, como observa Nina Dubin, a associação entre museu e ruínas não assume as conotações negativas da mesma conexão no ensaio de Quatremère de Quincy (Dubin 2012, 152-153). A representação do futuro do museu recorrendo às ruínas corresponde, pelo contrário, a uma legitimação da instituição. Esta representação propõe uma semelhança entre o futuro dos museus e o futuro dos monumentos da Antiguidade clássica. Nesta tela de Hubert Robert o Louvre é representado como a Antiguidade clássica do futuro (Dubin 2012, 153-154).

O ponto de vista implícito em *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas* está muito próximo daqueles que Riegl descreve a propósito da contemplação de ruínas. Hubert Robert explora as repetições, as relações e os ciclos da História, definindo uma genealogia entre o Louvre e os monumentos da Antiguidade clássica através de uma perspectiva em que coexistem passado, presente e futuro. Por proporcionarem uma antevisão de um futuro do Louvre semelhante ao dos monumentos clássicos, as ruínas desta tela sugerem, além disso, que a existência deste museu público assumirá uma importância que se prolongará no tempo. Trabalhando nos primeiros tempos do Louvre como museu público, numa altura em que uma instituição nestes moldes era uma novidade que suscitava alguma estranheza, Hubert Robert sugeria assim que este museu perduraria através dos séculos até se converter em ruínas, em vez de o edifício ser transformado noutra tipo de espaço a curto prazo.

Na mesma tela, a figura do artista que desenha pode ser descrita como projecção do próprio Hubert Robert, que assim representa a sua juventude em Roma, período em que muitas vezes desenhava ruínas. Deste modo, nesta tela a vertente privada e pessoal da vida do artista confunde-se com a dimensão pública do museu. Por meio da representação de ruínas, a memória do artista assume uma dimensão pública, associada não só ao museu mas também à arte e à Antiguidade clássica.

Como lembra o filósofo Jeff Malpas, tradicionalmente o espaço é considerado exterior à existência humana, enquanto o tempo e a memória são associados às dimensões subjectivas, interiores e mentais do sujeito. Contudo, na medida em que as representações mentais das pessoas se relacionam com o espaço e com o que neste se situa, nem o espaço pode ser considerado puramente exterior e público, nem a memória deve ser considerada puramente subjectiva, visto que esta, devido à sua relação com o espaço físico e social, não é totalmente privada, podendo ser partilhada publicamente (Malpas 2012).

Em *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas*, a auto-representação de Hubert Robert é indissociável não só de episódios e de recordações da sua vida privada, mas também das relações que o artista estabelece entre espaços e tempos diferentes que são objectivos e públicos na medida em que fazem parte da experiência e do conhecimento de um grande número de pessoas. Esta auto-representação implica tanto elementos subjectivos (recordações e associações particulares) como elementos concretos, colectivos ou públicos, a que outras pessoas têm acesso. De modo semelhante, ainda que nem todas as colecções sejam expostas em casas-museus de acesso livre, uma colecção implica tanto escolhas e associações subjectivas, como componentes objectivas, públicas, partilháveis e observáveis por outras pessoas.

A consideração das semelhanças e distinções entre, por um lado, a actividade de coleccionar e, por outro, as práticas da «arte da memória» ajuda-nos a clarificar a importância da dimensão pública das colecções. À partida, parece haver alguns elementos em comum entre coleccionadores e adeptos da «arte da memória», um conjunto de práticas desenvolvidas pelos Gregos que chegou à tradição europeia por intermédio da cultura romana a partir do texto *De Memoria et Reminiscentia*, de Aristóteles, práticas usadas por oradores públicos ou outras pessoas cujas funções implicassem facilidade de recordar informação sem recurso a notas ou à leitura, e que podiam também ser adoptadas com fins mais espirituais e menos práticos (Yates 2010; Carruthers 1990).

Estas práticas baseavam-se numa noção de memória relacionada com a ideia de que esta depende de uma organização e é comparável a um espaço em que são armazenados conjuntos de objectos através de associações racionais, emotivas ou imaginativas. Assim como o praticante da «arte da memória» organiza mentalmente num determinado espaço real ou imaginário imagens associadas por alguma ligação de semelhança, contraste, diferença ou contiguidade ao que pretende recordar, um coleccionador organiza objectos. Quando uma colecção está exposta num determinado espaço, é possível visitá-la fisicamente para a observar, como o adepto da «arte da memória» visita mentalmente o seu espaço para se recordar.

Convém, no entanto, notar que a «arte da memória» se associa à vertente mais privada do sujeito. Visto que as escolhas de imagens ou objectos imaginários de um praticante da «arte da memória» não evocam necessariamente as mesmas memórias noutras pessoas, podendo igualmente não exercer sobre estas qualquer impacto afectivo que as torne memoráveis, a «arte da memória» não garante a inteligibilidade do sujeito na sua ausência. Devido ao carácter subjectivo e privado das associações entre imagens e conceitos a recordar, não é possível evocar o sujeito a partir das associações por este efectuadas mentalmente. Assim, a aproximação entre memória e subjectividade falha quando a memória é associada a vertentes exclusivamente privadas.

O modelo da memória como espaço em que é armazenada informação inteligível apenas ao próprio sujeito é estático, enquanto a memória é um mecanismo dinâmico assente na interação do subjectivo e do material e social. Se recordarmos que as coisas materiais não são simplesmente exteriores às pessoas, mas afectam e fazem parte da sua subjectividade e do próprio espaço mental e físico que as pessoas ocupam, teremos de concluir que não é possível descrever uma subjectividade sem referência a interacções materiais e sociais.

Alguns objectos podem ser vistos como parte de uma subjectividade e como elemento de uma pessoa que sobrevive depois da morte desta. Ao contrário do que se verifica na «arte da memória», os elementos materiais de uma colecção constituem um ponto de ligação entre o espiritual e o material, o interior e o exterior, o privado e o público. Pelo facto de se situarem no circuito de interacção entre o privado e o público, o conceptual e o material, por se basearem na organização de objectos num espaço, as colecções fazem parte da definição da vida e da subjectividade do coleccionador e, num contexto mais amplo, são importantes para descrever a cultura em que o coleccionador se integra, na medida em que a subjectividade de cada indivíduo é inseparável de elementos públicos e acessíveis à outras pessoas.

Estamos então a propor uma noção de colecção oposta à concepção solipsista que Baudrillard definiu no livro *Le système des objets* (1968), na qual parece não haver possibilidade de escapar ao espaço conceptual e privado do sujeito. Neste livro Baudrillard afirma claramente: “quelle que soit l’ouverture d’une collection, il y a en elle un élément irréductible de non-relation au monde” e “le collectionneur cherche à reconstituer un discours qui lui soit transparent, puisqu’il en détient les signifiants et que le signifié dernier en est au fond lui-même” (Baudrillard 1968, 149).

É verdade que, como Baudrillard, defendemos que os colecionadores usam os objectos para se extraírem da irreversibilidade do tempo e das singularidades da História através das descontinuidades temporais estabelecidas pelos anacronismos da organização destes objectos no espaço físico e mental da colecção. Nas próprias palavras de Baudrillard: “Nous ne pouvons vivre dans la singularité absolue, dans l’irréversibilité dont le moment de la naissance est le signe. C’est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudre” (Baudrillard 1968, 135). Baudrillard, no entanto, toma em consideração apenas os aspectos mais subjectivos e privados desta actividade, ficando por explicar a sua vertente exterior, pública e social, na qual se inclui a própria aquisição de objectos a terceiros. Na medida em que são observáveis e dependem de práticas que implicam interacção, todas as colecções são públicas, mesmo quando são secretas ou pertencem a colecionadores que recusam visitas. À semelhança do que se verifica com outras actividades humanas, as colecções, além de resultarem de actividades sociais (como aquisições, trocas, etc.), assumem uma dimensão material, concreta e visível.

A descrição de colecção como mera apropriação privada e particular de objectos articula-se com uma noção de “Eu” que não toma em consideração os aspectos colectivos, sociais, culturais ou familiares que ajudam a definir cada pessoa, preferindo antes associar esta categoria a uma dimensão conceptual supostamente desligada do espaço social. Baudrillard nunca abdica de uma descrição de colecção como linguagem privada, como mecanismo através do qual o colecionador constrói um sistema de sentido, desligando os objectos do seu uso e das suas funções habituais para os submeter à lógica semântica do conjunto de que passam a fazer parte. Segundo Baudrillard, esta semântica estaria subordinada meramente ao sujeito e às relações estabelecidas por cada objecto com os outros dentro do mesmo conjunto: “Les objets dans ce sens sont, en dehors de la pratique que nous en avons, à un moment donné, autre chose de profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens” (Baudrillard 1968, 120).

Com o objectivo de clarificarmos o carácter público inegável de qualquer colecção, propomos que o interesse de Soane por arquitectura funerária é comparável ao seu interesse por colecções e museus. Em ambos os casos se trata de construir alguma coisa que sobreviva ao tempo e preserve publicamente a memória de alguém. Deste modo pretendemos qualificar e desenvolver a proposta de Baudrillard segundo a qual uma colecção corresponde a uma tentativa de resistir ao tempo e perdurar na memória das gerações vindouras.

A preocupação com a morte e com a passagem do tempo é explícita em diversos elementos da casa-museu do arquitecto. John Soane interessou-se por monumentos funerários durante toda a vida. John Summerson distingue quatro fases neste interesse: a primeira nos estudos de juventude de Soane, uma segunda fase em que a influência da arquitectura funerária é visível em certos elementos de projectos deste arquitecto, como na sala do pequeno-almoço da casa-museu, uma terceira fase relacionada com a concepção de monumentos funerários propriamente ditos e uma última fase de interesse arqueológico por este tipo de arquitectura, reflectida em certas peças da sua colecção exposta na casa-museu, como o sarcófago de Belzoni (Summerson 1978).

Mais especificamente, na cripta do edifício da casa-museu de John Soane são exploradas reminiscências de cavernas, catacumbas ou câmaras funerárias egípcias, com lugar central para um sarcófago vazio. A ruína fictícia da área conhecida como Monk's Parlour aponta para uma reflexão no mesmo sentido. É possível inclusivamente identificar uma relação ou estabelecer uma rima interna entre a casa-museu de John Soane e a Dulwich Picture Gallery. Este edifício é uma das obras mais importantes de Soane, distinguindo-se pela particularidade de ter sido construído em torno das sepulturas dos seus fundadores (Francis Bourgeois and Noël Desenfans).

Túmulos, monumentos aos mortos e epitáfios são exemplo da articulação do material e do imaterial, do público e do privado. Estes elementos reforçam a ideia de que a vida humana depende da interacção destes pólos. A arquitectura funerária encena uma superação da mortalidade através da possibilidade paradoxal de permanência material na memória das pessoas, apesar do desaparecimento do indivíduo recordado. Ao mesmo tempo, este tipo de arquitectura ajuda a descrever a relação de cada indivíduo com o colectivo. O colectivo pode integrar culturalmente os exemplos individuais. Túmulos ou monumentos a heróis dão conta desta integração. Por outro lado, quando estes monumentos são construídos por iniciativa individual, acabam por funcionar como

extensão do indivíduo, curiosamente preservando materialmente algo tão imaterial como a sua memória – isto é, a recordação de quem este indivíduo foi e daquilo que fez. (Sobre este assunto, ver também Panofsky 1992).

Segundo Mary Douglas, os conceitos abstractos ganham substância e são mais facilmente compreendidos quando assumem uma vertente material: “Abstract concepts are always hard to remember, unless they take on some physical appearance. [...] Goods assembled together in ownership make physical, visible statements about the hierarchy of values to which their chooser subscribes” (Douglas 2006, viii-ix). Pode-se dizer uma coisa semelhante sobre as vertentes imateriais, conceptuais ou mentais das pessoas: é difícil compreendê-las e descrevê-las sem referências materiais que assinalem a sua articulação com o que está no exterior do sujeito. Os elementos imateriais humanos articulam-se com as referências materiais a partir das quais se definem. Túmulos, casas-museus e colecções em geral podem ser descritos como extensões materiais de uma subjectividade cuja dimensão material seria de outro modo difícil de descrever e fixar.

Túmulos de santos ou heróis, ou monumentos em sua homenagem, foram durante muito tempo entendidos não só como celebração da vida individual específica que recordavam, mas também como paradigma colectivo de virtude cívica. Erigidos com o objectivo de educar para o bem colectivo, desempenhavam um papel central na vida pública, recordando um passado partilhado por todos. Deste modo se possibilita uma relação de continuidade entre civilização do passado e a civilização do presente. Presentes na memória colectiva através destes monumentos, as acções dos heróis do passado constituíam exemplo de acções e feitos a emular, produzindo também a noção de pertença a uma comunidade e a um património cultural.

De modo semelhante ao que se verifica na arquitectura funerária, no caso de coleccionadores que vêem a colecção integrada e valorizada na esfera pública através da preservação da sua casa-museu ou da aquisição desta colecção por um museu, o individual torna-se exemplo para o colectivo. Nos museus públicos com origem na esfera privada, a colectividade integra e valoriza exemplos individuais com as suas visitas e, frequentemente, o dinheiro dos seus impostos. A vertente colectiva define-se assim em articulação com a esfera individual. O exemplo individual e privado é valorizado pela comunidade, adquirindo ressonância colectiva como paradigma de virtude ou como lugar de interesse geral. Deste modo, o privado e o individual expandem-se no colectivo e os elementos materiais contribuem para preservar os valores imateriais.

Em oposição à tradição que descreve os museus e as colecções como conjuntos de fragmentos e ruínas preservados num espaço comparável a um mausoléu, a casa-museu de John Soane reúne e expõe fragmentos, ruínas e exemplos de arquitectura funerária de modo a preservar a memória do coleccionador depois da morte deste.

A preservação da memória do arquitecto efectua-se através da reunião de objectos com origens diferentes, de acordo com as opções subjectivas do coleccionador. Apesar de depender do ponto de vista subjectivo (e, portanto, privado) do seu proprietário, a colecção assume uma dimensão objectiva que assegura a percepção da perspectiva individual do coleccionador e permite que esta faça parte do espaço colectivo. A casa-museu de John Soane não é um espaço de morte, mas sim um espaço projectado para o futuro.

## CONCLUSÃO

Como Quatremère de Quincy, Aloïs Riegl, Hubert Robert e a casa-museu de John Soane permitem sugerir, a singularidade da relação entre museus, memória e História pode ser clarificada a partir da consideração da proximidade entre colecções, museus e ruínas. Tal como as ruínas, as colecções e os museus são produto do tempo e da História, mas estão simultaneamente fora destes na medida em que lhes sobrevivem. Pelo facto de muitas vezes sobreviver ao próprio coleccionador, como uma ruína sobrevive ao edifício de que fez parte, uma colecção pode ser descrita como modo de resistência quer à morte, quer à História.

A preocupação de reconstituição histórica parece afastar-se para segundo plano quando colecções e museus colocam lado a lado objectos de tempos e espaços diferentes. Esta intersecção de tempos diferentes traz o passado para o presente, desencadeando não só novas possibilidades de integração dos objectos na vida das pessoas mas também novas conexões entre objectos e momentos temporais. Por sua vez, as novas conexões entre objectos, períodos históricos e pessoas podem dar origem a novos entendimentos e práticas.

Por um lado, a proximidade entre colecções e memória aponta para a vertente mais pessoal da constituição de uma colecção. Como constatámos, na cultura ocidental há uma associação antiga entre memória, subjectividade e materialidade através da qual a memória e a subjectividade são representadas por metáforas ou objectos que lhes dão substância e as tornam comunicáveis.

Os objectos não só podem representar a memória e a subjectividade como lhes dão forma inteligível. Porque representam as opções e a subjectividade do coleccionador, as colecções podem ser descritas como objectivações da memória deste.

Por outro lado, as colecções integradas em museus podem igualmente ser descritas como corporizações da memória de uma cultura. Apresentando opções subjectivas num espaço intersubjectivo e público, as colecções preservam conexões partilhadas e funcionam como elementos dinamizadores da cultura. Deste modo, as colecções e os museus não são só espaços de passado e de História, mas lugares onde o presente é vivido e projectado para o futuro.

Não há dúvida de que, como defende a tradição que descreve pejorativamente como “ruínas artificiais” os objectos de colecção e de museu, os museus e as colecções não preservam integralmente o contexto de origem dos objectos. A verdade, porém, é que em muitos casos este contexto histórico de origem é materialmente irrecuperável: os museus e as colecções protegem o que resta deste passado. Neste sentido, os museus e as colecções não são espaços de morte, nem podem ser descritos correctamente enquanto meros espaços de preservação artificial da História. Na realidade, são espaços “públicos e dinâmicos” de memória individual e colectiva.

## BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor. 1983. “Valéry Proust Museum”. In *Prisms*, Trad. S. E. S. Weber. Cambridge: MIT Press.

Baudrillard, Jean. [1968] 2014. *Le système des objets*. Paris: Gallimard.

Carruthers, M. J. 1990. *The Book of Memory: A Study in Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cayeux, Jean de. 1989. *Hubert Robert*. Paris: Fayard.

Crimp, Douglas. 1993. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press.

Darley, Gillian. 1999. *John Soane: An Accidental Romantic*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Dehio, Georg. [1905] 2013. “La protection et la conservation des monuments au XIXe siècle”. In Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Trad. Daniel Wiczorek. Paris: Seuil (137-169).

- Douglas, Mary e Baron Isherwood. [1979] 2006. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Dubin, Nina L. 2012. *Futures and Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Ernst, Wolfgang. 1993. "Frames at Work: Museological Imagination and Historical Discourse in Neoclassical Britain". In *The Art Bulletin*, Vol. 75, N.º 3 (Setembro).
- Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- Malpas, Jeff. 2012. "Building Memory". In *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 13.
- Panofsky, Erwin. 1992. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects From Ancient Egypt to Bernini*. Ed. H. W. Janson. Londres: Phaidon.
- Pearce, Susan M. (ed.). 1994. *Interpreting Objects and Collections*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Psarra, Sophie. 2009. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Preziosi, Donald. 2002. "Hearing the Unsaid: Art History, Museology, and the Composition of the Self". In Mansfield, Elizabeth (ed.). *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Preziosi, Donald. 2003. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota.
- Preziosi, Donald. 2006. "Art History and Museology: Rendering the Visible Legible". In Macdonald, Sharon (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing (50-63).
- Quatremère de Quincy. 1815. *Considérations Morales sur la Destination des Ouvrages d'Art*. Paris: L'Imprimerie de Crapelet.
- Riegl, Alois. [1903] 2013. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa génèse*. Trad. Daniel Wieczorek. Paris: Seuil.
- Soane, John. "Crude Hints Towards the History of My House". In Richardson, Margaret. 1999. *Visions of Ruin: Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies*. Londres: Sir John Soane's Museum.
- Summerson, John. 1978. "The Furniture of Death". In *Architectural Review*, Março (147-158).
- Valéry, Paul. 1923. "Le Problème des Musées". In Valéry, Paul. 1960. *Œuvres*, vol. II, *Pièces sur l'art*, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade (1290-1293).
- Woodward, Christopher. 2002. *In Ruins*. Londres: Vintage.
- Yates, Frances. [1966] 2010. *The Art of Memory*. Londres: Pimlico.