

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **PERSPETIVA: COLECIONADOR**

**Da coleção privada à exposição pública**

Mariana Messias Esteves Salgueiro

Trabalho de Projeto

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias de Arte

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Fernando Paulo Rosa Dias

2017

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mariana Messias Esteves Salgueiro, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulada “Perspetiva: Colecionador. Da coleção privada à exposição pública”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Mariana Messias Esteves Salgueiro

Lisboa, 24 / 10 / 2017

## RESUMO

A presente dissertação dedicou-se ao estudo, em contexto prático, de coleções privadas de arte e à sua possível exposição ao público. Com este trabalho pretende-se discutir algumas questões essenciais ao colecionismo e como essa atividade, essencialmente privada, pode ter objetivos como a exposição pública. Para tal, num primeiro momento de estudo teórico das coleções, abordou-se a noção de objeto, que levaria à descrição, inicial e básica, da coleção como conjunto de objetos. Alargando esta definição chega-se às ideias definidoras e delimitadoras de uma coleção, como a valorização do objeto colecionável e o critério de seleção. Já da perspetiva do colecionador, serão abordados os motivos que podem levar a colecionar, numa reflexão sobre a dimensão privada e pública da coleção. Uma ponderação sobre a relação entre museus (e outras entidades públicas que se dediquem à exposição de arte) e colecionadores privados levará à análise de alguns exemplos de coleções privadas expostas em Portugal.

No segundo momento, dedicado ao tema da exposição pública de coleções privadas, começa-se por introduzir a coleção de arte de Paulo Lopo. Após uma descrição detalhada da coleção e das características deste colecionador, fundamentadas por conhecimentos teóricos introduzidos na primeira parte e explorados com mais pormenor na segunda parte, inicia-se o estudo prático da exposição de uma coleção. Para tal são descritas as três exposições do ciclo 'Perspetiva: Colecionador', que trouxeram a público a coleção privada de Paulo Lopo. A apresentação desta coleção permitiu criar diferentes narrativas - partindo de um eixo temporal da seleção do colecionador até ao tema das migrações artísticas -, baseadas nas peças deste conjunto coligido por Paulo Lopo, em cumplicidade com a sua esposa. As obras expostas foram maioritariamente exemplos de arte portuguesa, porém também incluíram obras de artistas com uma relação privilegiada com Portugal e que, por isso, se inserem na sua História de Arte. O ciclo de exposições esteve patente em espaços que se estendem desde o concelho de Idanha-a-Nova até Estrasburgo, França. Com a vertente prática deste projeto, propôs-se pôr em evidência como a narrativa da coleção, essencial para a sua definição, é díspar em contexto privado, quotidiano e doméstico, e em contexto público, em exposição e aberto à crítica externa, seja do curador, do crítico ou do próprio público.

Palavras-Chave:

Objeto; coleção; colecionismo privado; exposição.

## ABSTRACT

This dissertation focused on a practical context study of private collections of art and the possibility of their public exhibition. This paper aims to discuss some of the essential issues regarding this activity that, even if essentially private, may have objectives such as public exposure. To fulfill such an aim, a first moment of theoretical study of collections will approach the notion of object which, in turn, will lead to an initial and basic definition of collection as a set of objects. By extending on this definition, one can reach the defining and limiting ideas of concept of collection such as the valuation of the collectible object and the selection criterion. The reasons for collecting will be approached through the collector's perspective and under the notions of private and public dimension of a collection. Reflecting upon the relationship between museums and collectors will lead to the analysis of some examples of private collection that were publicly exhibited, in Portugal.

The second part of this dissertation will be devoted to the theme of publicly exhibiting private collections and the presentation of Paulo Lopo's collection. After a detailed examination of his collection and a characterization of Paulo Lopo as a collector (based on the theoretical knowledge introduced in the first part and exploited in further detail on the second part of the paper), the practical study of the exhibiting of a private collection will start. In order to do so, the three exhibitions that exhibited the collection of Paulo Lopo and which comprised the 'Perspetiva: Colecionador's' exhibition cycle will be described. The exhibition of this collection allowed the creation of various narratives, ranging from a narrative concern with a temporal notion of the collector's selection to the migrations theme – and all of this based on the artworks Paulo Lopo and his wife collected of the years. Most of the set of artworks presented were examples of Portuguese art. Nevertheless, it also included artists with a special relationship to the Portuguese art scene and which, for that reason, are relevant to Portugal's Art History. The exhibition cycle was shown in Idanha-a-Nova's municipality (Portugal) and Strasbourg (France).

The practical side of this project and its curatorial plan highlighted how the collection's narrative – narrative that is essential for a collection's definition – may be different in a private, domestic, and quotidian setting and in a public situation. A public context which always implies being in exhibition, open to another's opinion, such as the curator, the critic or the public itself.

Keywords:

Object; collection; private collecting; exhibition.

## Índice

Introdução .....	1
1. Do objeto à coleção.....	4
1.1. Do conjunto de objetos à Coleção .....	10
1.2. Quando a coleção privada se torna pública .....	25
2. O ciclo de exposições ‘Perspetiva: Colecionador’ .....	35
2.1. A coleção Paulo Lopo: uma coleção de arte.....	35
2.2. Sobre as exposições .....	43
2.2.1. Exposição ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’ .....	43
2.2.2. Exposição ‘Perspetiva: Colecionador II’ .....	47
2.2.3. Exposição ‘Migrations’ .....	54
Conclusão.....	61
Referências Bibliográficas .....	68
Anexos .....	73

## Introdução

O mundo do colecionismo é vasto e desde há muito que intriga estudiosos e aficionados da área. Muito se poderia perguntar sobre este tema. Há quanto tempo os humanos colecionam? Porque motivo colecionam? Será a coleção um sintoma da sua própria humanidade? Desde as perguntas mais diretas às mais filosóficas, o tema já foi amplamente estudado. E, mais do que é que faz de uma coleção uma coleção, estudou-se o *coleccionador*, figura um pouco mítica, e, seja correta ou incorretamente, várias vezes descrita e, até, fantasiada.

Neste traçar da figura do colecionador pergunta-se o que o levou a colecionar, quais os seus traços psicológicos que o levaram a este tipo de acumulação. Pergunta-se o que coleciona, como coleciona, qual o seu critério e a estrutura interna da coleção. Pergunta-se, de seguida, se a coleção poderá ter interesse histórico, artístico, intelectual. E, no caso de a resposta ser sim, pergunta-se se o colecionador não quererá partilhar essa sua fonte de interesse com o mundo. Afinal, uma coleção é algo privado, muitas vezes secreto, uma fórmula de invenção e fundação da própria identidade do colecionador, mas que desperta curiosidade (por vezes, especialmente devido a esse mesmo secretismo). E, apesar do tema *coleção* continuar a ser bastante estudado, a *exposição pública de coleções privadas* está relativamente pouco estudada academicamente.

Este não é um tema novo e não se pode dizer que não tenha sido estudado de todo. Há alguns (bons) exemplos do estudo de coleções privadas que passaram a estar disponíveis ao público. O exemplo mais recente em Portugal é o livro da Professora Adelaide Duarte, *Da Coleção ao Museu: O Colecionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal* (2016), que analisa como as coleções de António Cachola, de José-Augusto França, de José Berardo e de Manuel de Brito passaram da esfera *privada* para o olhar público.

Contudo, a intenção deste estudo sobre a exposição de coleções privadas foi acompanhar a preparação de uma coleção para a exibição: acompanhar todo o planeamento dessa mesma exibição e de que forma essa exposição, com esta saída do espaço doméstico, impacta a coleção enquanto entidade própria e exterior ao colecionador. Para tal, ao colecionador Paulo Lopo foi proposta a exposição da sua coleção, num ciclo de exposições que a Câmara Municipal de Idanha-a-Nova (CMIAN)

se disponibilizou a receber e a organizar financeira e logisticamente. Neste projeto foi estudada a coleção Paulo Lopo e criado um plano de curadoria para expor a coleção, plano esse que começou no fim de 2015 e foi executado ao longo de todo o ano de 2016.

Este trabalho de projeto tem uma forte vertente prática e, ainda assim, de forma a poder identificar e explorar noções sobre coleções de arte privadas e a sua exposição ao público, quis-se explicar conceitos, nomeadamente o de *coleção privada*. Todavia, o estudo do conceito *coleção* leva a uma questão prévia: o que é um *objeto*, e mais importante, o que poderá levar esse objeto a fazer parte de uma coleção. Com esta pergunta faz-se uma distinção essencial entre um objeto quotidiano e banal e um objeto *especial e colecionável*. Mais do que responder a esta distinção, põe-se ainda a questão do que poderá transformar um objeto banal em objeto colecionável. Esta discussão conduzirá a uma reflexão sobre os conceitos de *aura*, de *sagrado / divino* ou de *invisível*.

Após esta introdução ao conceito de objeto, que se debruça também sobre alguns temas da cultura material, avança-se para a ideia de coleção e motivações colecionistas. Para além do que define o conceito de coleção, quis-se focar a identidade do colecionador e da coleção. Se estas identidades estão ligadas, pergunta-se como poderá a identidade do colecionador basear-se e refletir-se na identidade da coleção. No momento de uma abordagem mais específica à coleção Paulo Lopo volta-se a salientar algumas noções teóricas da coleção, especificamente do colecionismo de arte. Para tal, não só se discutirão algumas das motivações inerentes ao colecionismo de arte, como se aprofundará o tema do valor da arte e de que forma este poderá ser distinto do valor de outros objetos colecionáveis. Juntamente com este contexto teórico, um pequeno resumo do panorama colecionista português atual introduzirá a análise da coleção Paulo Lopo. Depois dessa análise, descrevem-se as exposições que levaram a coleção a público, exposições essas que compõem a parte prática deste trabalho académico.

O ciclo de exposições ‘Perspetiva: Colecionador’ apresentou a coleção privada de arte de Paulo Lopo. Sob a tutela da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova, a Divisão de Educação, Acção Social, Cultura, Turismo, Desporto e Tempos Livres proporcionou um estágio curricular no Centro Cultural Raiano<sup>1</sup>, que permitiu o desenvolvimento do projeto e estudo de caso apresentado na segunda parte desta dissertação. Até ao final de 2016, a

---

<sup>1</sup> O estágio curricular foi orientado por Paulo Longo, diretor da Divisão de Educação, Acção Social, Cultura, Turismo, Desporto e Tempos Livres. Esta divisão está encarregue das atividades culturais da CMIAN e trabalha a partir do Centro Cultural Raiano. A formação base de Paulo Longo é Antropologia, mas o seu percurso manteve-se sempre ligado à investigação, museologia e curadoria de exposições.

CMIAN apresentou três exposições inseridas neste ciclo, todas elas com obras da coleção Paulo Lopo. O município, com este ciclo, propôs-se ainda a dar início à apresentação de outras coleções privadas com ligações geográficas ou afetivas à região de Idanha-a-Nova.

Para além da contextualização teórica do colecionismo em geral e, em particular, em Portugal, estudou-se em detalhe a coleção Paulo Lopo. O estudo da coleção foi feito através de uma visita à casa do colecionador, prévia à estruturação do ciclo de exposições. Foi também proposto um pequeno inquérito ao colecionador, mas foi, sobretudo, através de conversas informais com Paulo Lopo e com a sua esposa que a coleção mais se deu a conhecer.

Como objetivo final tentar-se-á estabelecer se a coleção e o colecionador serão inseparáveis. Alterando o foco do colecionador para a coleção, esta investigação debruçar-se-á sobre a coleção privada quando se torna pública. Será esse um momento em que a coleção se torna autónoma do colecionador ou continuará esta a ser somente definível pelas escolhas deste? De forma a debater este tema serão descritas as exposições em torno da coleção Paulo Lopo, cuja curadoria será aqui detalhada.

## 1. Do objeto à coleção

*Objeto* é um conceito elusivo. É uma ideia que parece estar bem delimitado na mente humana e que, ainda assim, escapa à definição. Isto porque aquilo que se associa à noção de objeto é a materialidade – a sua existência no mundo material – e essa mesma materialidade é tudo o que existe no mundo humano. Definir os limites daquilo que é um objeto é complexo, como nota Susan M. Pearce (cf. 1994: 9 - 11) quando distingue algumas categorias de objetos no mundo material: o mundo físico que compõe a paisagem, os animais e as plantas, os seres-humanos e, o foco desta dissertação, num primeiro momento, as *coisas*, *objetos*, *artefactos* ou *bens*<sup>2</sup>.

Na verdade, o ser humano está constantemente a estabelecer relações com os objetos à sua volta, apreendendo-os: mede-lhes a distância e tamanho, advinha o seu toque, vê a sua cor e forma, cheira o seu odor, preconcebe o seu comportamento. Isto acontece maioritariamente de forma subconsciente, porque tomar consciência de todas as informações que os sentidos recolhem sobre os objetos seria demasiada informação para discernir. Assim, o cérebro humano filtra aquilo que é importante ou não. Este fenómeno é o que David MacDougall chama de *knowledge of being* (cf. 2006: 6) e que Sear e Wehner definem como *conhecimento corporificado*, a capacidade para reconhecer, registar e fazer sentido da forma e textura do mundo (cf. Sear e Wehner, 2010: 160), sobretudo através dos sentidos (que são do corpo) e não tanto da mente (a consciência). As autoras clarificam o poder dos objetos quando dizem: “As people engage with objects, they understand through them the material conditions of existence, and as they act on that

---

<sup>2</sup> Susan M. Pearce reflete sobre como é difícil distinguir entre estes quatro conceitos: “‘Thing’ is our most ordinary word for all these pieces, and it is also used in everyday speech for the whole range of non-material matters (a similarly elusive word) which have a bearing on our daily lives. ‘Object’ shares the same slipperiness both in ordinary speech and in intellectual discourse, where it is generally the term used. The ways in which we use these terms, and the implications of this usage for the ways in which our collective psyche views the material world are very significant. The term ‘artefact’ means ‘made by art or skill’ and so takes a narrow view of what constitutes material objects, concentrating upon that part of their nature which involves the application of human technology to the natural world, a process which plays a part in the creation of many, but by no means all, material pieces. Because it is linked with practical skills, and so with words like ‘artisan’, ‘artefact’ is a socially low-value term, and one which is correspondingly applied to material deemed to be humble, like ordinary tables and chairs, rather than paintings and sculptures.

‘Goods’ comes to us from the world of economics and production theory and relates to that aspect of material pieces which embraces the market-place value which is set upon them, and their exchange rate in relation to other similar or different goods and services. This is the treatment of material culture as commodity, and the work of social anthropologists, particularly Douglas and Isherwood (1979), has shown how shallow the purely economic discussion of material is until social or cultural dimensions of value are added to it.” (1994: 10 – 11)

knowledge, objects have effect in reproducing and reshaping the world” (Sear e Wehner, 2010: 160).

Sabendo que o ser humano se relaciona com o mundo sobretudo na sua forma material e através dos sentidos, é importante perceber de que modo o indivíduo navega essa constante torrente de informação. Para facilitar esta tarefa, as pessoas aprendem a *arrumar* em categorias e a hierarquizar os objetos. Esta categorização não é feita individualmente: este conhecimento das hierarquias materiais é adquirido através da socialização, ou seja, as pessoas aprendem de que forma se devem relacionar com os objetos através da informação que a sociedade e cultura do indivíduo lhe oferece. Na verdade, a relação entre os indivíduos e objetos pode ser sintomática da organização social de uma cultura: “In Melanesia people can be both subject and object, found in one place or spread over many, directly effective or forming a diffuse background influence depending on their changing position in a network of relations. This is not true in the same way of Westerners' conceptions of themselves and this creates the gap dividing two radically different forms of life” (Gosden e Marshall, 1999: 173). Os autores acrescentam ainda que “This has radical implications for the notion of [the object’s] biography. Material things are not external supports or measures of an internal life, but rather people and things have mutual biographies which unfold in culturally specific ways” (ibid).

A ideia de *biografia do objeto* é fundamentada no texto de Kopytoff, *The cultural biography of things: commodization as a process* (in Appadurai, 1986). Kopytoff define três valores que podem ser atribuídos aos objetos: técnico, económico e social (cf. 1986: 68), valores esses que são atribuídos culturalmente (ou seja, de acordo com a cultura em que se inserem). O *valor técnico*, aquilo que Kopytoff também apelida de *biografia material*, é a história física do objeto, o que esclarece a sua funcionalidade. O *valor económico* é o que define o objeto como um bem, sendo que um bem é um objeto com valor de troca e, desde que um objeto tenha sido em algum momento um bem, isso fará sempre parte da sua biografia, mesmo que no futuro deixe de o ser. Um objeto sem valor de troca, que não é vendável nem pode ser trocado por algo equivalente, segundo o autor, tem uma *aura*<sup>3</sup>, que o separa do mundano e ordinário. E é estar separado do que é comum

---

<sup>3</sup> A aura no sentido que Kopytoff descreve é próximo do sentido que Walter Benjamin usa em “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” (em Benjamin, W., 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água). A ideia de aura remete para a dimensão do sagrado e da possibilidade do objeto ser sacralizado. Esta noção será abordada mais adiante.

que o torna invendável, pois é estar fora do mundano que faz de um objeto incomparável, único e singular.

Em todas as sociedades há objetos que estão fora da esfera de mercado: a sociedade define, logo à partida, estes objetos como únicos, singulares - não há nada que lhes seja equivalente e, por isso, não podem ser trocados ou vendidos. É o que acontece com monumentos ou reservas naturais, por exemplo. Estes objetos são muitas vezes ligados a instituições de poder dentro das sociedades, como o Estado ou a Igreja, e servem como meio de perpetuar o poder destas entidades sobre a sociedade. Esta valorização social não quer dizer que os objetos percam, objetivamente, o seu valor de mercado ou de funcionalidade. Por exemplo, um parque público tem um valor social e, assim, não será vendido mesmo que o terreno ainda tenha um valor de mercado. O mesmo acontece a uma igreja com muitos séculos: a sua função como local de culto não se perdeu, mas foi-lhe acrescentado o valor cultural de testemunho histórico do passado. No caso destes objetos, o *valor social* ou cultural, ou seja, o significado para a sociedade, é superior ao valor de mercado ou utilitário.

O valor do objeto não é estático. Um objeto não é eterno, nem o seu valor constante. O valor técnico, o valor monetário ou mesmo o valor emocional de algo não se mantêm ao longo do tempo. A relevância do objeto dentro da hierarquia do valor não pode ser sempre a mesma – novos objetos surgem, novos valores remetem os objetos para a obsolescência ou a sacralização. Como referido, um objeto tem um valor técnico e, no entanto, pode perder a sua funcionalidade – se não servir para a atividade que o indivíduo quer desenvolver, o seu valor utilitário esgota-se, o seu valor é reduzido. Com essa perda de funcionalidade pode passar a ser lixo, e é descartado, ou passa a ser um objeto que transcende a sua função. Objetos que transcendem a sua função são facilmente encontrados em museus: um garfo de prata do século XV já não é usado para comer, mas remete para um contexto histórico do tempo em que era usado; ou até no domínio doméstico de qualquer pessoa: um peluche que na infância servia para brincar e acalmar, é guardado não pela sua função, mas por causa de uma ligação emocional às memórias que aquele brinquedo representa.

Tal como a funcionalidade, um objeto também pode perder o seu valor de troca, tornando-se obsoleto ou pode elevar-se à categoria de objeto com aura: incomum, inigualável. Um objeto sem preço pode ser lixo, porque não vale nada, ou pode ter um valor de tal forma astronómico que este se torna incomensurável. O tal garfo de prato do

século XV que se encontra no museu tem um valor social que transcende qualquer equivalente monetário; aquele garfo não tem preço, porque aquilo que ele representa não pode ser medido em termos financeiros. A perda valor de troca de um objeto pode evoluir para um valor social, como exemplificado, ou para um *valor emocional*. Este valor emocional é dado por apenas uma pessoa e é o que conecta indivíduo a objeto. A perda de valor de mercado – quando um objeto deixa de ser um mero *bem* - pode fazer com que o objeto transcenda a categoria de bem e com que este seja estimado pelo seu valor *inestimável*. Esta evolução do objeto, para além do valor que é determinado pelas suas características materiais, é equivalente ao processo que atribui valor social a um objeto – em que o valor é semelhante para toda a sociedade –, porém, neste caso, a nível individual. O indivíduo escolhe manter os objetos na sua posse por razões afetivas, em vez de razões funcionais e/ou de mercado – mesmo que o objeto mantenha a sua funcionalidade e valor monetário, o sujeito escolhe guardá-lo e estimá-lo primariamente pelo seu valor emocional. Aquele objeto tornou-se único, porque o indivíduo *escolheu* distingui-lo de todos os outros.

Esta distinção é um processo raro no mundo material, pois só acontecerá a uma minoria de objetos. Este processo de esbatimento da fronteira invisível que distingue o material do humano, que decorre da ação individual, distingue-se da valorização social que valida objetos com importância cultural. Muitas vezes este processo é especialmente claro porque dá características humanas aos objetos, associa-lhe sentimentos ou torna-se numa cábula para memórias específicas - Sear e Wehner falam mesmo de objetos como *repositório de emoções e conceitos*. Abordando uma exposição no National Museum of Australia que se focava especialmente em objetos, as autoras referem que: “Objects exerted agency in diverse ways: as repositories of memories, mechanisms for the transfer of skills and sites for negotiating cultural frameworks, as arenas of imaginative escape, modes of connecting with lost family, as metonyms for other places and so on” (2010: 148).

Outros autores, como Susan Stewart, também abordam a questão do objeto enquanto repositório de algo imaterial. No caso de Stewart (1993), um objeto-repositório seria o *souvenir*<sup>4</sup>: um objeto que guarda uma narrativa que o indivíduo lhe associa, nomeadamente de uma memória. Este objeto funciona como uma ligação direta ao

---

<sup>4</sup> Para mais informação sobre o *souvenir* consultar Stewart, S., 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham e Londres: Duke University Press, em especial o capítulo 5.

passado, um passado normalmente idealizado pelo sujeito que possui o *souvenir*. O *souvenir* é uma presença física de algo que, de outro modo, não poderia existir no mundo material, como uma memória ou um sentimento. Mas este é, sobretudo, um objeto nostálgico, porque refere uma narrativa que não voltará ou que não poderá acontecer, e que remete o indivíduo para essa narrativa. Assim, o valor emocional também se poderá chamar de *valor narrativo*. O indivíduo associa uma história a algo material e esse objeto é a presença física de algo imaterial: uma memória de infância, o sentimento em relação a alguém, um prazer estético, uma sensação de reverência.

Autores como Gregory<sup>5</sup> (apud. Gosden e Marshall, 1999: 173), partindo das noções marxistas, distinguem entre *bem* (commodity) e *prenda* (gift). Entre os dois conceitos a distinção fundamental baseia-se na capacidade do objeto em estabelecer relações sociais com as pessoas. Enquanto um bem não será capaz de manter uma relação duradoura com quem o comprou, uma prenda não perde a conexão emocional com o indivíduo. No caso da prenda, a materialidade do objeto é secundária, subordinada ao valor emocional ou social que lhe foi atribuído pelo meio do processo de oferenda (cf. Gosden e Marshall, 1999: 173). Appadurai (1986) critica a dicotomia entre *prenda* e *bem*, explicando que o mesmo objeto pode ter as duas funções, dependendo do contexto. Assim, para o autor, é o contexto que define o valor do objeto. Porém a tese fundamental sobre a *prenda*, enquanto objeto capaz de estabelecer uma relação com o ser-humano, liga-se à ideia explorada por Sear e Wehner. O indivíduo, ao dar ao objeto-prenda características da pessoa que fez a oferenda, está a usar aquele objeto como depósito de emoções e memórias sobre um outro ser-humano e, conseqüentemente, a personificar um objeto que, em si, não tem características humanas.

Todos os seres-humanos estabelecem relações com os objetos, atribuindo-lhes valores: de uso, de troca, sociais e/ou afetivos. A utilidade ou o preço de um objeto é, por norma, aceite transversalmente por todos e é dado como adquirido. O valor social está ligado a características mais subjetivas, como a importância histórica, o contexto científico ou a beleza - características que são, normalmente, determinadas por especialistas e não pela sociedade como um todo. Por ser determinado por especialistas, o valor social também é, usualmente, aceite pela sociedade. O valor afetivo é aquele que se distingue dos demais, porque não é, nem necessita, ser aceite por toda a sociedade. O valor afetivo é determinado individualmente.

---

<sup>5</sup> Gregory, C., 1982. *Gifts and Commodities*. Londres: Academic Press.

Mesmo assim, estes valores não são estáticos. As pessoas estabelecem relações com os objetos de formas distintas, ao longo do tempo. Um objeto com valor funcional, pode deixar de o ter, mas pode manter ou ganhar valor afetivo. Um objeto sem valor monetário pode passar a ser guardado como uma relíquia, ganhando valor social. Um objeto de valor social pode deixar de o ter, porque o estudo do mesmo leva a concluir que não tem importância histórica - embora esta despromoção seja rara - ou o sistema de valorização altera-se. Na verdade, pode admitir-se que os valores mais volúveis são o valor técnico e de troca. Habitualmente interligados, estes dois valores são alterados mais rapidamente porque novos objetos de uso são criados e novas tecnologias inventadas, alterando preços e criando novas regras para a determinação de equivalentes monetários desses objetos.

Os objetos cuja relevância foi determinada como sendo acima do mundano - têm interesse para toda a sociedade ou importância especial para uma pessoa - são os objetos de *biografia* mais longa. O garfo do século XV e o peluche são mantidos, pelo museu e pelo indivíduo, respetivamente, como objetos que merecem ser preservados e guardados, à parte de todos os outros objetos banais. Isto porque, os objetos valorizados socialmente e individualmente podem ser sacralizados através da sua exposição, seja privada *ou* pública, exposição essa normalmente ligada ao colecionismo (quer privado, quer público)<sup>6</sup>. O valor de sacralização pode advir de um significado religioso, histórico, estético, pessoal - ou seja, a sacralização baseia-se numa qualidade subjetiva e imaterial, embora possa estar fundamentada em características materiais e objetivas do objeto.

O encontro entre pessoas e objetos é constante. Contudo, os encontros mais transformadores entre pessoa e objeto acontecem quando o objeto se distingue dos demais, quando há uma ligação emocional e quando, naquele encontro, o sujeito descobre mais sobre si mesmo. Este encontro acontece sobretudo em locais sagrados, como sejam o templo e o museu, mas também podem acontecer no espaço doméstico, em locais onde se guardam os objetos com aura.

---

<sup>6</sup> Alguns autores destacam o fator expositivo como definidor da coleção, como é o caso de Krzysztof Pomian, autor cujas ideias serão abordadas mais adiante.

## 1.1. Do conjunto de objetos à Coleção

Quando um objeto se destaca da paisagem material que os humanos apreendem subconscientemente e há um foco consciente por parte do indivíduo naquele objeto (seja porque é esteticamente apelativo, porque despoleta sentimentos de repulsa, porque causa espanto ou maravilha), este tem a potencialidade de criar uma narrativa à sua volta e criar uma conexão humana, distinta daquela que o indivíduo tem com os objetos que completam a 'paisagem' – aqueles objetos que se definem como *bens*, incapazes de criar ligações emocionais duradouras. A ligação emocional que um objeto pode ter com uma pessoa é bem conhecida – não é algo definível e, mesmo assim, todos os humanos entendem esta ligação. Quanto mais completa a narrativa à volta do objeto, maior pode ser a ligação (mais profunda). Quando toda uma categoria de objetos tem uma narrativa comum que despoleta esta ligação, cada objeto que pertence à categoria é passível de ser colecionado. Durost, citado por Susan M. Pearce, explica esta ideia:

A collection is basically determined by the nature of the *value* assigned to the objects, or ideas possessed. If the *predominant* value of an object or idea for the person possessing it is intrinsic, i.e., if it is valued primarily for use, or purpose, or aesthetically pleasing quality, or other value inherent in the object or accruing to it by whatever circumstances of custom, training, or habit, it is not a collection. If the predominant value is representative or representational, i.e., if said object or idea is valued chiefly for the relation it bears to some other object or idea, or objects, or ideas, such as being one of a series, part of a whole, a specimen of a class, then it is the subject of a collection.

Durost apud. Pearce, 1998: 157

Neste trecho, o autor fala do processo de transformação que os objetos passam para serem valorizados não pelo seu valor intrínseco, mas pelo seu valor em relação a outros objetos com características semelhantes, ou seja, pelo seu valor dentro de um conjunto. Como esclarece Jean Baudrillard, o objeto funcional, que serve para ser utilizado, é uma forma do indivíduo se relacionar com o mundo. Porém, o objeto de possessão, aquele que é somente possuído (não utilizado) e dotado de emoções, é uma forma do sujeito se

relacionar consigo mesmo e de se afirmar perante os outros<sup>7</sup>. Um objeto sem função pode ganhar um valor passional, através de uma escolha feita pelo seu dono, que lhe dá um significado subjetivo (e que, à partida, só tem de fazer sentido para o sujeito que criou esse significado)<sup>8</sup>. Esse mesmo valor poderá, ainda, alavancar uma necessidade de possuir mais objetos que se relacionam com esse primeiro objeto. São as próprias (potenciais) ligações desse objeto a outros que lhe atribuem a qualidade que leva o sujeito a querer possuí-lo: surge a *coleção* (cf. Baudrillard, 1997: 7-8). O objeto torna-se colecionável através da relação que pode estabelecer com outros objetos que, juntos, se podem identificar como parte da mesma série, tanto quanto se torna colecionável pela relação com o indivíduo: “(...) the paradigmatic series or sets implicit in collecting, in their greater or lesser complexity, promote the symbolic propensity of objects, at the same time as they prepare them for the human processes of possession and play” (Baudrillard, 1997: 14). É este valor que irá definir um objeto como digno de ser guardado e estimado e, mais ainda, de ser colecionado. Um objeto com valor emocional / narrativo pode ser guardado e estimado pelo indivíduo, porém sem a articulação dentro de um conjunto de outros objetos (com valor emocional / narrativo) que cabem dentro de certos parâmetros, o objeto não é um *objeto de coleção*. O que distingue uma coleção de um mero conjunto de *souvenirs* - um mero repositório material de histórias e emoções individuais - é a capacidade da coleção para a autorreferência. Enquanto o *souvenir* referencia um passado idealizado, os objetos da coleção são referenciais uns dos outros.

---

<sup>7</sup> Baudrillard discute amplamente, em *A Sociedade de Consumo* (2014), como a relação com os outros é construída a partir dos objetos e medida através do que o indivíduo possui. Baudrillard afirma que as necessidades reais das pessoas são finitas, contudo as necessidades sociais não. E essas necessidades sociais são alimentadas pelo desejo de pertença a um certo grupo social (normalmente, com estatuto superior àquele em que o indivíduo se insere, mas não só, como se pode observar no caso das subculturas) e funcionam sempre em relação com o *outro*. Nas palavras do autor: «Não existem limites para as «necessidades» do homem enquanto ser social (isto é, enquanto produto de *sentido* e enquanto relativo e enquanto relativo aos outros em *valor*). A absorção quantitativa de alimento é limitada, o sistema digestivo é limitado, mas o sistema cultural da alimentação revela-se como indefinido. E, sem embargo, representa um sistema relativamente contingente. É precisamente aí que residem o valor estratégico e a astúcia da publicidade: atingir cada qual *em função dos outros*, nas suas veleidades de prestígio social reificado. Nunca se dirige apenas ao homem isolado; visa-o na relação diferencial e, convoca sempre os vizinhos, o grupo, a sociedade inteiramente hierarquizada para o processo de leitura e de encarecimento que ela instaura» (Baudrillard, 2014: 72).

<sup>8</sup> O autor esclarece estas duas funções do objeto quando afirma que “(...) any given object can have two functions: it can be utilized, or it can be possessed. The first function has to do with the subject’s project of asserting practical control within the real world, the second with an enterprise of abstract mastery whereby the subject seeks to assert himself as an autonomous totality outsider the world. (...) the object pure and simple, divested from its function, abstracted from any practical context, takes on a strictly subjective status. Now its destiny is to be collected.” (Baudrillard, 1997: 8).

Para Stewart, a coleção retira aos seus objetos o contexto original – o seu contexto e referência é somente a própria coleção, ou seja, os objetos numa coleção perdem a sua origem para serem somente contextualizados uns pelos outros, dentro daquele conjunto (cf. 1993: 151-152). Ou seja, os objetos perdem o contexto da sua origem para uma seriação, uma ordem, inventada pela coleção. Neste caso não há ligação emocional com os objetos, porque, segundo a autora, as memórias e emoções, são o contexto original que a coleção retira ao objeto para o substituir pelo contexto serial do conjunto. Belk *et al* (1988) também discutem a perda de identidade do objeto para a coleção. No entanto, para estes autores, o objeto não perde a sua narrativa, mas sim o valor que o fazia circular no mundo material. Ou seja, e bebendo das noções de Kopytoff, Belk *et al* defendem que a coleção tem a capacidade de *dar aura* os objetos comuns:

Collectors "singularize" (Kopytoff 1986) items enshrined in collections when they remove an item from the secular, profane, undifferentiated realm of the commodity, and ritually transform it in to a personally and socially significant object. The sacralized item becomes a vehicle of transcendent experience which exceeds its utilitarian and aesthetic endowment.

Belk et al, 1988: 550

Tal como a sociedade sacraliza certos objetos que determina estarem fora da esfera monetária e/ou funcional, a coleção determina que um objeto ordinário pode ser um objeto de reverência, o que o despe de valor monetário e/ou funcional, só porque se pode inserir dentro daquele certo conjunto de objetos. Esta sacralização acontece quando os objetos são removidos do seu contexto ordinário, i.e. do contexto onde são bens monetários ou utilitários, e são transformados em objetos de significado pessoal e social. Uma necessidade de guardar e estimar um objeto pode ser o primeiro passo para que o objeto se torne parte de uma coleção. Ou seja, o objeto é *estimado* antes de este fazer parte da coleção, é primeiro visto como um objeto com um *valor* que o torna digno de entrar na coleção. Este valor, baseado num significado religioso, histórico, estético ou pessoal, existe em muitos objetos presentes em igrejas e templos, locais históricos ou museus, ou seja, em locais de reverência<sup>9</sup>, porque é isso que eles inspiram: *reverência*. O

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin fala da passagem do local de reverência do templo para o museu, quando diz: “O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, as

valor de reverência não se mantém o mesmo dentro da coleção, porque o seu valor é aumentado e completado dentro do conjunto da coleção, porque a coleção é ela própria um veículo de sacralização<sup>10</sup>, e esse valor pode prolongar-se durante mais tempo, porque dentro da coleção está mais protegido contra o esquecimento.

Walter Benjamin define este valor de veneração como *aura*, a “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja” (1992: 81). Para a maioria das pessoas cria-se um misto de proximidade e distância em relação a estes objetos, porque há uma atração que inspira devoção e reações emocionais, mas tem de existir um distanciamento suficiente para que estes objetos saiam do quotidiano e sejam maravilhosos, para que mantenham a sua qualidade de valor supra-humano, acima do ordinário. As reproduções destes objetos com *aura*, nomeadamente obras de arte, tornam esses objetos demasiado próximos, demasiado quotidianos e banais para serem especiais e desejáveis<sup>11</sup>. Benjamin alude ao tema da proximidade / distância<sup>12</sup> como definidora de *aura*, numa nota da página seguinte, aqui transcrita:

A definição de *aura* como “a manifestação única de uma lonjura por mais próxima que esteja” mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte, em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. Pela sua própria natureza, mantém-se “longe, por mias próxima que esteja”.

---

obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta *aura*, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual” (1992: 82).

<sup>10</sup> Belk *et al* distinguem a coleção como meio de *dar aura* a um objeto, tal como Heidegger acredita que a coleção é uma forma de *consagrar* o objeto. Este autor afirma: “Quando uma obra é acomodada numa coleção ou apresentada numa exposição, diz-se também que é levantada (...). Tal levantar é erigir no sentido de consagrar e glorificar. Levantar já não quer aqui dizer meramente ‘fazer a montagem’. Consagrar significa tornar sagrado, no sentido em, no edificar com carácter de obra, o sagrado se torna originalmente patente como sagrado e o deus é chamado para o aberto da sua presença” (2002: 41). Dar um valor de sagração ao objeto cria uma distância entre o mesmo e o ser-humano com o qual se relaciona, espaço esse que é ocupada por uma presença do divino – não necessariamente religiosa – que Pomian chama invisível e Benjamin *aura*. Sagar é retirar do quotidiano, é dar uma dimensão simbólica ao objeto.

<sup>11</sup> Walter Benjamin explica esse fenómeno quando diz “As situações em que se pode levar o resultado da reprodução técnica da obra de arte, e que, aliás, podem deixar a existência da obra de arte incólume, desvalorizam-lhe, de qualquer modo, o seu aqui e agora. (...) A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico.” (1992: 78 – 79)

<sup>12</sup> O tema da distância / proximidade do objeto sagrado são ideias que também Fernando Rosa Dias aborda no texto *A investigação em arte. Entre a aura e a poesia* (2015), com especial ênfase para o início do subtema ‘A arte além da obra – a obra de arte é mais que signo’.

A proximidade propiciada pela sua matéria [presença física] não afecta a lonjura que mantém depois da sua manifestação.

Benjamin, 1992: 82 (nota 1)

E esta distância sustenta-se também pelo facto destes objetos não poderem ser possuídos. Porém, há também um desejo de esbater esta distância do admirável: muitas vezes esse desejo de aproximação manifesta-se numa vontade de tocar o objeto ou no pensamento *gostava de poder levar isto para casa*. Com este pensamento, o sujeito revela uma ânsia pela posse do objeto. A admiração e consequente necessidade de posse de um objeto podem ser momentos importantes para a construção de coleções, nomeadamente de arte, antiguidades, objetos religiosos, *etc.*

Também Krzysztof Pomian aborda este tema da distância presente nos objetos que compõem uma coleção. As coleções são formas de comunicar com o invisível e o “invisível é o que está muito longe”, ou seja “é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade” (1984: 66). A coleção é, assim, uma forma de o ser humano se ligar a algo divino e superior a ele mesmo:

Apesar da sua aparente diversidade, todas estas colecções são com efeito formadas por objectos homogéneos sob um certo aspecto: eles participam no intercâmbio que une o mundo visível e o invisível. Uns, os que compõem o mobiliário funerário e os que são oferecidos em sacrifício, vão do primeiro destes mundos para o segundo. Os outros seguem o percurso inverso, quer directamente, quer introduzindo em imagens pintadas ou esculpidas elementos do mundo invisível. (...), exactamente por causa da função que lhes é atribuída - função que consiste em assegurar a comunicação entre os dois mundos nos quais se cinde o universo -, os objectos são mantidos fora do circuito das actividades económicas. Mas ver-se-á também que, exactamente por causa da sua função, são considerados objectos preciosos, e que portanto sempre se tentou reintroduzi-los neste circuito para trocá-los por valores de uso, por coisas; por este motivo devem ser submetidos a uma protecção especial. Constata-se então que os objectos não podem assegurar

a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que os olham e o mundo que representam.

Pomian, 1984: 66

Desta forma, o que resta fazer ao colecionador é procurar objetos que causem espanto e maravilha e que possam ser possuídos. As coleções privadas são feitas de objetos que são fonte de uma ligação emocional e narrativa forte e que puderam ser adquiridos pelo colecionador, normalmente através de uma lógica de mercado. Desta forma, a coleção pode ser potenciadora da sacralização do objeto, como defendem Belk *et al*, porém muitos objetos têm em si uma aura que os torna mais suscetíveis de serem colecionados logo à partida, como os objetos que inspiram reverência. A ligação ao objeto que irá pertencer à coleção pode ser feita pela valorização individual ou por uma valorização prévia e social, como acontece com obras de arte, objetos de luxo ou *coleccionáveis*, ou seja, objetos que são criados somente para serem colecionados (p. ex. cromos). O valor dos objetos colecionáveis pode basear-se no valor individual, mas esta valorização pode ser largamente influenciada. No fundo, a valorização continua a ser individual, porque a decisão de juntar o objeto à coleção é sempre de quem colecciona. Porém, o colecionador pode ser muito influenciado pelo valor que o objeto tem pré-atribuído pela sociedade ou por secções da sociedade, como especialistas naquele segmento de objetos que o colecionador quer adquirir.

Embora se possa defender que qualquer objeto de valor individual tem possibilidade de se tornar um objeto de coleção, nem todos virão a cumprir essa potencialidade. Só um conjunto coeso de objetos com valor pessoal, um conjunto de coisas escolhidas e guardadas pela mesma razão – porque são cor-de-rosa, porque são do século XX, porque foram criados pelo mesmo autor, ou porque são cor-de-rosa, do século XX e do mesmo autor – poderá ser uma coleção. Apesar do primeiro objeto do conjunto já ter em si os parâmetros que o inserem no critério de seleção, o(s) primeiro(s) objeto(s) podem ainda não fazer parte de uma escolha consciente. Como define Mieke Bal, o momento em que uma coleção começa é quando há uma tomada de consciência que se procura e escolhe um objeto de acordo com algum critério de seleção que fará com que este se adeque ao conjunto já existente (cf. 1994: 101). O colecionador já colecciona antes de ter coleção, mas só a coleção o torna colecionador. Isto quer dizer que é a tomada de consciência de

que se está a colecionar que transforma o conjunto de objetos em coleção e o indivíduo em colecionador. Uma coleção só o é, realmente, quando o colecionador se apercebe que aqueles objetos que tem vindo a acumular têm uma sequência e significado específico que lhes dá coesão, apesar do conjunto coeso de objetos já existir. A sequência e significado irá definir os critérios de seleção, fundamentais para a formação da coleção daí em diante, e irá definir a própria narrativa da coleção.

Uma coleção é um *conjunto de objetos* - o que quer dizer que uma coleção não se faz com apenas um item - e que mais importante que o número é a intenção de fazer crescer esse mesmo número de objetos. Espera-se, ainda, que nessa intenção exista algo que já deverá constar no primeiro objeto da coleção: o critério definidor da seleção de objetos a fazer parte desse conjunto. Ou seja, uma coleção é composta por mais que um objeto e esses objetos têm de ser escolhidos por meio de um qualquer critério. Este critério, ou melhor, a seleção em si, é uma parte essencial do processo de formação da coleção: “(...) the notion of discrimination, of ‘this and that’ through which a series or a set can be defined and then subcategories with the set distinguished, is central to collecting both intellectually and emotionally. When this is intentionally directed towards particular groups of actual material, then a collection is formed within the applied parameters” (Pearce, 1999: 186). O que torna a coleção mais que a acumulação de objetos é a existência de um critério que defina a seleção dos objetos para o conjunto<sup>13</sup>. Para Baudrillard é a *falta* de um objeto específico na série, e não as características daqueles objetos que já fazem parte do conjunto, que mais denota os critérios de seleção (cf. 1997: 23 - 24). Muitos colecionadores acumulam com critérios bastante definidos. A narrativa da coleção pode estar muito bem estruturada e, nesses casos, a percepção que há uma carência, um espaço em branco na história que se está a contar, é o que leva o colecionador a juntar um novo objeto à coleção.

A diferença entre um acervo e uma coleção pode ser simplificada pela noção de junção de objetos sem critério e a conjugação de objetos com critério, ou do ato *acumular* vs. o ato de *coleccionar*. Para Susan M. Pearce, colecionar tem um critério de seleção ou classificação interna, que acumular não tem. Acumular é simplesmente guardar, normalmente com o propósito utilitário, sem qualquer critério (cf. 1998: 49). Ora, um

---

<sup>13</sup> A ideia de que a necessidade de guardar e estimar o objeto é o primeiro passo para que este possa pertencer a uma coleção tem em conta o objeto como ponto de partida para a coleção. Inversamente, se se tomar a coleção como ponto de partida, pode ser a carência de um determinado objeto que determina que este possa pertencer à coleção.

acervo usualmente tem critério, uma forma de distinguir aquilo a guardar ou não. Porém, é um critério que não cria estrutura interna para o conjunto de objetos que se está a guardar. Desta forma, é perceptível que apenas um critério fragmentado não é suficiente para formar uma coleção, é também necessária uma narrativa que dê coesão interna ao conjunto.

Pomian oferece uma definição interessante de coleção, estabelecendo quatro pontos que a definem, quando afirma que a coleção é uma “Ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos aménagé à cet effet” (2001: 9)<sup>14</sup>. Esta definição de Pomian destaca a coleção como conjunto de objetos, objetos esses cujo valor funcional e de troca é esvaziado pela *reclusão* concedida pela coleção, e que são *guardados* e *protegidos* pelo colecionador e expostos num espaço especialmente destinado a isso<sup>15</sup>. Não se pode dizer que a maior parte dos colecionadores expõe a sua coleção ao olhar público, mas isso não implica que aquele conjunto de objetos, que o colecionador escolheu proteger deixe de ser uma coleção. É argumentável que uma coleção imponha sempre um nível de exposição, porque implica uma organização e disposição específica para a contemplação. Porém, essa exposição não tem de ser necessariamente pública, porque, em primeiro lugar, a coleção é para prazer de quem a coleciona.

A coleção é uma forma profundamente materialista de ver o mundo. Aqui não se deve entender materialista como um juízo de valor negativo – do consumismo como necessidade desenfreada de *ter* coisas (embora essa necessidade possa surgir num colecionador, como se abordará adiante) –, mas como uma visão do mundo na sua forma material, de existência no mundo físico, sensível, especialmente do toque e da visão. O colecionismo inclui mesmo uma certa vertente de veneração dos objetos – colecionar

---

<sup>14</sup> A versão em português diverge um pouco desta definição, pois diz “uma colecção, isto é, qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (Pomian, 1984: 53). Em inglês a definição também diverge um pouco, pois diz que a coleção é “a set of natural or artificial objects, kept temporarily or permanently out of the economic circuit, afforded special protection in enclosed places adapted specifically for that purpose and put on display” (Pomian, 1994: 162). Estas duas traduções são distintas uma da outra e do original em francês no ponto em que a coleção deve estar em exposição. Enquanto em francês o autor explica que a coleção é um conjunto de objetos expostos num espaço fechado planeado para esse fim, a versão em inglês acrescenta que a coleção deve estar protegida num espaço fechado e em exibição, e a versão em português acrescenta, ainda, que essa exibição deve ser sob o olhar público.

<sup>15</sup> Na citação anterior deste autor (Pomian, 1984: 66), é explicado porque devem os objetos ser protegidos – porque são considerados preciosos e, embora fora do mercado, ainda têm valor de troca – e porque razão devem ser exibidos – para que a ligação ao *invisível* possa ser mantida.

como um ato de adoração, de ligação ao sagrado, de procura da transcendência através daqueles objetos que o colecionador separa dos restantes como sendo especiais e diferentes dos outros objetos mundanos. Baekeland refere esta necessidade de ter coisas como inerente à condição humana, por diversas razões:

It is no secret that acquiring and owning material possessions makes most people feel more secure, provided they have the wherewithal to pay for them. It is not entirely clear why amassing art objects should enhance the collector's feelings of security, something they all describe. In some cases, as noted by Fenichel with respect to money in his paper 'The drive to amass wealth', it may satisfy his need for power. (Museum curators inevitably want to borrow his art objects for exhibition and hence are dependent on him.) In others it may stem from a childhood in which he was given material things rather than love so that objects came to stand for love and acquiring possessions became a way of assuring himself that he could be loved (Schwartz and Wolf 1958). In others it may be one way in which he can order and control his environment (the anal, compulsive aspect).

Baekeland, 1994: 209<sup>16</sup>

Neste trecho o autor destaca como adquirir bens pode ser uma fonte de bem-estar porque dá um sentido de segurança aos colecionadores. Segundo Baekeland, esta segurança através da acumulação pode derivar da satisfação de uma necessidade de poder - porque os seus objetos são fonte de orgulho, mas possivelmente também porque são símbolos de prestígio e uma forma de domínio sobre a imagem que o colecionador projeta para o exterior; pode derivar de uma associação, baseada na infância, entre bens materiais e amor familiar, ou seja, a aquisição de bens funciona como compensação emocional; ou poderá derivar de uma compulsão para ordenar e controlar o mundo exterior ao colecionador.

Tal como todas as sociedades usam objetos para construir as suas vidas sociais (cf. Pearce, 1999: 28), todas as pessoas usam objetos para definir as suas vidas individuais. Possuir algo é ter uma relação íntima e próxima com esse objeto, objeto esse em que o

---

<sup>16</sup> Neste trecho, Baekeland refere o texto Schwartz, E. & Wolf, A., 1958. The quest for certainty. *AMA Archives of Neurology and Psychiatry*, Volume 81, pp. 69 - 84. Resumo disponível em < <http://jamanetwork.com/journals/archneurpsyc/>> (acesso a artigo completo com subscrição).

sujeito pode projetar sentimentos e características humanas. Coleccionar é ainda uma posse mais intensa do que simplesmente ser dono de algo porque se está *ligado* ao que possui. Há uma pertença mútua: não só os objetos pertencem ao colecionador, o colecionador também pertence aos seus objetos. O vínculo emocional aos objetos clarifica como possuir um objeto pode ser uma relação próxima e ativa. A relação com um objeto no qual se pode *embutir* uma narrativa leva a que o objeto adquira características e sentimentos humanos e significa conhecer intimamente o objeto. Enquanto colecionador, o sujeito tem a relação mais próxima possível com os seus objetos e nessa relação é aprofundada a relação consigo mesmo, porque há uma interação com algo que lhe é fisicamente exterior, mas que é metáfora para si mesmo e a sua personalidade.

Enquanto compensação emocional, coleccionar pode ser mais do que uma busca por amor familiar que só chegou por via de bens. Coleccionar pode ser uma forma de reunir objetos que guardam memórias positivas, muitas vezes associadas à infância e ao universo familiar, mas também ligadas a momentos de vitórias profissionais, por exemplo. Como referido anteriormente, os objetos podem funcionar como guardiões de memórias e, até mesmo, como repositório para emoções, fantasias e lembranças de pessoas específicas. Neste sentido, os objetos colecionados funcionam como extensões do ‘eu’, porque são projeções de narrativas criadas pelo colecionador. A coleção é, ainda, uma extensão da personalidade do colecionador, porque representa gostos e julgamentos e é o propósito do seu tempo. Na verdade, não só a coleção reflete a identidade que já existe, mas também cria um ‘eu’ ideado, ajudando a dar materialidade a uma fantasia: através da coleção, o colecionador vive uma versão idealizada de si mesmo. E coleccionar é um ato de validação desse ‘eu’. Desta forma, parte da identidade que se sustenta / é sustentada pela coleção é real e, ainda assim, outra parte é fantasiada (cf. Belk *et al*, 1988: 550).

Coleccionar pode ser motivado pela supressão de necessidades emocionais porque os objetos colecionados lembram momentos e pessoas a quem o colecionar associa sentimentos positivos, porque a coleção é uma forma do colecionador se fantasiar a si mesmo e projetar essa imagem idealizada de si para o exterior, e também porque a relação do colecionador com os seus objetos pode, em casos extremos, substituir relação com outros seres humanos: “(...) there is a special relationship or identity between owner and owned (or collector and collected) which can (and very often does) take the form of

anthropomorphising material culture to the point where it is really treated as if it were human (...)” (Pearce, 1999: 183).

Seguindo esta linha de pensamento, muitas das motivações para colecionar estão relacionadas com a construção da identidade (cf. Belk *et al*, 1988: 550) – como a procura de poder, conhecimento ou prestígio, como a lembrança de momentos importantes da sua vida (a infância, marcos de vida ultrapassados, ...), ou como o controlo de um conjunto de objetos como *proxy* para o controlo da própria vida. É assim que o colecionador se coleciona a si mesmo, projetando a sua identidade nos seus objetos, escolhidos por si. O seu gosto e julgamento refletem o ‘eu’ (cf. Cardinal e Elsner, 1997: 3). E é esse gosto que cria hierarquias pessoais no mundo - distingue o que é importante no mundo ou não, para o colecionador, dando assim controlo ao indivíduo sobre um pequeno universo próprio.

Como forma de organizar o mundo, colecionar é uma forma de controlo, de hierarquizar - dar ou retirar valor - a certos objetos. Ou seja, através da sua coleção, o colecionador define aquilo que não está, normalmente, nas mãos do indivíduo: o que é importante ou não, cria uma hierarquia de valor que organiza o mundo. Claro que esta decisão individual só afeta o colecionador diretamente<sup>17</sup>, porém dá-lhe um controlo sobre a valorização ou não-valorização de certos objetos que ele, e *só* ele, pode escolher. Ou seja, a coleção é um conjunto de objetos *valorizados*. O objeto torna-se especial simplesmente por decisão do seu dono. O colecionador governa sobre os seus objetos: dá-lhes significado, controla-os e retira poder desse controlo. O colecionador tem todo o poder sobre a sua coleção, é um *pequeno deus* sobre o seu pequeno mundo<sup>18</sup>.

Segundo Walter Benjamin, colecionar traz ao de cima necessidades como tocar ou dar nomes aos objetos<sup>19</sup>, necessidades descritas pelo autor como infantis. Estas necessidades

---

<sup>17</sup> A decisão do colecionador só afeta a sua visão pessoal de valorização de determinados objetos, num primeiro momento, mas essa escolha pode vir a influenciar outros. Ir-se-á abordar a questão da apresentação pública de coleções privadas, apresentação esta que poderá a vir a ter influência, não só na valorização pessoal de alguns indivíduos, mas também da sociedade.

<sup>18</sup> O seu controlo sobre a coleção pode não ser completo: o colecionador pode não ter controlo absoluto sobre os seus objetos dentro dos contornos da lei. Embora o sentimento de controlo possa permanecer, existem ações que o colecionador, legalmente, não pode exercer sobre os seus objetos. Por exemplo, em relação à arte, “Independentemente dos direitos de carácter patrimonial e ainda que os tenha alienado ou onerado, o autor goza durante toda a vida do direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição, a toda e qualquer mutilação, deformação ou outra modificação da mesma e, de um modo geral, a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e reputação do autor” (Artigo 56.º do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos).

<sup>19</sup> Estas necessidades nem sempre podem ser satisfeitas. A preservação dos objetos pode proibir o toque e a atribuição do nome pode já ter sido feita. Mesmo assim, a coleção pode guardar o segredo de algum toque proibido – que o pode tornar mais apelativo – e a renomeação dos objetos, mesmo que só em contexto particular.

são pequenas ações de controlo sobre os objetos e, conseqüentemente, sobre o pequeno mundo que o colecionador criou para si: a coleção (cf. Benjamin, 1978: 61). As necessidades inerentes à criação da coleção também incluem a catalogação, preservação e disposição dos objetos, atividades relacionadas com uma carência de organização no mundo e questões sobre como se posicionar a si mesmo nesse ambiente exterior, por vezes estranho e desconfortável. No entanto, o propósito central da coleção é muitas vezes a aquisição de novos objetos, que expandem não só a coleção, mas também o seu significado. A dimensão competitiva que o colecionismo tem, e que, também, se pode sugerir estar associado à compensação emocional, pode ser uma das dimensões que apela ao colecionador. Na sua demanda pelo próximo objeto, pelo próximo *objetivo*, o colecionador pode estar à procura de mais uma forma de competir e, claro, de procura pela satisfação que retira de vencer. A dimensão de jogo, despique, espetáculo e exibição é especialmente evidente em leilões – o leilão é mais que uma troca económica, é uma experiência emocional (cf. Melo, 2012: 18). Pierre Cabanne, em *The Great Collectors* (1963)<sup>20</sup>, também aborda este assunto quando afirma:

The collector is by definition a man of possessive instincts; but the possessive instinct in this case is inseparable from a love of risk, or battle: he has to conquer the object he wants to own; hostility, rivalry and sharp practice only whet his appetite and rouse his fighting instincts. He stops short of no means, no ruse, trick or manoeuvre to get what he wants, and he no sooner has it than he forgets all the trials it has cost him as he sets out in pursuit of his next prize.

Cabanne apud. Pearce, 1999: 178

Colecionar é sempre uma forma intensa de consumo, não necessariamente pela quantidade de objetos consumidos, mas por causa da relação íntima e possessiva com aquilo que é adquirido. Todavia, quando a necessidade aquisitiva de alguém se sobrepõe a outras necessidades, esta relação pode ser prejudicial. Colecionar pode ser uma forma de subverter um desejo desenfreado por consumir objetos, direcionando essa necessidade para um consumo que é visto como positivo. Colecionar pode mesmo ser um vício; contudo é, normalmente, considerado como um vício positivo porque colecionar está

---

<sup>20</sup> Cabanne, P., 1963. *The Great Collectors*. Nova Iorque: Farrar, Strauss.

associado a uma busca de conhecimento e à ideia que é um interesse de uma elite cultural e, por isso, é um vício socialmente aceitável e pode, até, uma forma de *status*.

For the collected (...), the recognition of the collection by others as being "worthwhile" legitimizes what is otherwise seen as abnormal acquisitiveness. This can give the collector not only a sense of purpose (e.g., Goldberg and Lewis 1978), but a sense of *noble* purpose in supposedly generating knowledge, preserving fragile art, or providing those who see it with a richer sense of history. Having one's collection accepted into a museum collection or in some instances even having it become a museum is the ultimate in legitimization of the activity (e.g., Hughes 1987, Pollay 1987).

Belk *et al*, 1988: 549<sup>21</sup>

O colecionador também pode ser um curioso: a sua coleção pode ser uma forma de recolher informação sobre o que o rodeia, como sejam, por exemplo, os gabinetes de curiosidades do século XIX, um conjunto organizado e classificado de fósseis, uma coleção de obras de arte de um período específico, *etc*. O colecionador-curioso é alguém que se surpreende pelos objetos que encontra e que procura saber mais sobre eles e o que representam em termos de saber para o mundo. A procura de conhecimento através da coleção – científica ou artística – é uma forma de legitimar a atividade colecionista. Ter a sua coleção reconhecida por outra pessoa é uma forma de validação para o colecionador, tanto da sua atividade como do seu estatuto. Esta validação dá-lhe um propósito, reconhece-o como fonte de conhecimento e como guardião de algo que vale a pena preservar. Esta pode ser uma motivação forte para colecionar: uma procura pela fama e acreditação enquanto membro de uma elite cultural.

Rigby e Rigby (apud. Belk *et al*, 1988: 551) defendem que manter a coleção intacta promete uma espécie de *imortalidade* ao colecionador. Baudrillard também discorre

---

<sup>21</sup> Belk *et al* referem neste trecho o livro Goldberg, H. & Lewis, R. T., 1978. *Money madness: The psychology of saving, spending, loving, and hating money*. Nova Iorque: William Morrow and Company, Inc., e os artigos Hughes, R., 1987. How to Start a Museum. *Time*, 10 Agosto, Volume 180, pp. 48 – 50 e Pollay, R. W., 1987. The History of Advertising Archives: Confessions of a Professional Pac-Rat. *NA - Advances in Consumer Research*, Volume 14, pp. 136 - 139.

sobre o desejo de imortalidade e de como colecionar pode ser uma forma de sobreviver à passagem do tempo, porque a coleção vive para sempre e, com ela, também o colecionador (cf. 1997: 17). O seu nome é perpetuado, pois é associado à coleção e, também, a parte da sua identidade que este partilhava com os seus objetos continua a existir. Este desejo de imortalidade e de consequente notoriedade podem estar presentes no intuito colecionista.

Porque o colecionador vive através da coleção - define a sua identidade, preenche uma fantasia, desenvolve um sentimento de mestria e constrói um sentido para a sua vida (cf. Belk *et al*, 1988: 552) -, “completar” a coleção é completar-se a si mesmo. Todavia, terminar a coleção é perder o propósito de vida e a sua própria identidade: se o colecionador não coleciona, perde exatamente aquilo que o define como tal. Uma coleção terminada implica que se tenha uma coleção, sem que, no entanto, se seja colecionador<sup>22</sup>.

Segundo Walter Benjamin, também a coleção perde a sua identidade quando perde o seu colecionador (cf. 1978: 67). Pode, assim, dizer-se que o colecionador é o centro da coleção – colecionador e coleção são extensões um do outro. Esta talvez seja a diferença fundamental entre uma coleção privada e uma coleção pública: a coleção pública tem uma identidade mais distante e fragmentada<sup>23</sup>, não pertencendo realmente a ninguém, não com a proximidade e profundidade de uma coleção privada, coleção esta que pertence tanto ao colecionador, que *é* o colecionador.

Os motivos que podem levar o colecionador a colecionar são muitos e diferentes, embora estejam profundamente ligados a necessidades pessoais e subjetivas do sujeito, sendo que alguns motivos são mais privados que outros. O conforto emocional que advém da aquisição de objetos e o controlo sobre esses mesmos objetos, como reflexo de uma possível falta de controlo sobre a vida do colecionador, são motivos que só envolvem o próprio colecionador, que aprofundam a relação consigo mesmo. Porém, motivos como a procura de conhecimento ou estatuto são objetivos que dependem de entidades exteriores para legitimação. São estes motivos aqueles que mais claramente ligam o colecionador ao mundo fora da coleção e que mais o poderão levar a querer partilhar a sua coleção com outros. A validação exterior do colecionador e da sua coleção pode acontecer em pequena escala, por exemplo, quando o colecionador mostra a sua coleção

---

<sup>22</sup> Este é também o caso das coleções herdadas. O dono da coleção não passou pelo processo de criação daquela coleção, não escreveu a sua história, não é o seu colecionador.

<sup>23</sup> Poder-se-á dizer que uma coleção pública é de todos e que a sua identidade se baseia, em cada momento na(s) pessoa(s) com quem interage e, por isso, essa identidade dispersa-se e está em constante mudança.

aos seus amigos ou membros da elite cultural à qual quer pertencer – ou à qual já pertence e na qual se quer reafirmar -, quando o colecionador empresta um dos seus objetos para uma exposição ou deixa que os seus bens sejam estudados academicamente. Em grande escala, o colecionador pode apresentar toda a sua coleção numa exposição ou, mesmo, transformar a sua coleção privada num museu aberto a todos.

## **1.2. Quando a coleção privada se torna pública**

Sacha Guitry afirma que existem dois tipos de colecionador: um que esconde a sua coleção e aquele que a quer mostrar (cf. apud. Duarte, 2016: 67). Porém, talvez a maioria dos colecionadores viva dividido entre as duas opções. Para aquele que esconde a sua coleção, a necessidade de não deixar que os outros observem a sua coleção - porque isso implicaria não ter controlo absoluto sobre ela (porque nunca se tem controlo sobre os comportamentos e opiniões de terceiros) - não apaga completamente um desejo de exibição que o orgulho que sente no seu conjunto de objetos lhe desperta – depois de tanto cuidado na escolha e na preservação dos objetos, mais ninguém saberá daquele pequeno mundo irrepreensível e perfeitamente controlado que o colecionador criou. Para o colecionador que mostra a sua coleção, exibi-la é um prazer. Todavia, para tal tem que renunciar a algum do controlo que tem sobre a sua coleção. Esse afastamento dos seus objetos nem sempre é fácil e, por isso, às vezes, a relação entre colecionadores e curadores pode tornar-se desafiante para ambos, porque apesar do colecionador querer mostrar a sua coleção, não quer ceder o seu poder sobre esta. É perceptível, nesta tensão entre mostrar e esconder, que a exposição de uma coleção privada é quase irónica.

Se um dos objetivos foi expor a coleção desde o início da sua criação isso implica, à partida, elementos que outras coleções normalmente não têm em conta. Desde logo recursos financeiros suficientes para adquirir obras já com alto valor intelectual, de interesse para entidades públicas sem tanto poder aquisitivo ou perspicácia suficiente para investir em obras que viriam a aumentar em valor intelectual, apesar do possível baixo preço. Também precisará de ter em conta a criação prévia de uma narrativa e de um cuidadoso critério de aquisição, ainda antes da coleção começar a ser construída. Ora, por mais prudente que um colecionador possa ser nos seus investimentos, a narrativa da coleção, e até a consciência de que se está a colecionar, não são características que, só por si, definam uma coleção. A narrativa da coleção, o critério de seleção, é algo em permanente estruturação, para grande parte dos colecionadores. Esse critério, usualmente, advém de uma valorização individual dos objetos, querendo isto dizer que os objetos que o colecionador escolhe lhe interessam, independentemente de poderem interessar a outros

ou não<sup>24</sup>. Desta forma, a coleção interessa sempre ao seu colecionador, porém pode não interessar, necessariamente, a outros.

A apresentação de uma coleção privada quebra esta aparente dicotomia entre privado e público, o interesse individual e social. Quando uma instituição se propõe expor uma coleção privada, o seu interesse é comprovado socialmente e não apenas por um indivíduo, o colecionador. A relação entre coleções privadas e coleções públicas é uma relação simbiótica. Enquanto as coleções públicas, normalmente pertencentes a museus, centros culturais ou outras entidades que proporcionam acesso público às suas coleções, apresentam objetos com um interesse cultural estabelecido, as coleções privadas contêm objetos que têm interesse particular para o colecionador, mas que podem ou não ter interesse para o público. No entanto, e tendo em conta que uma coleção pública é, à partida, em si uma instituição de prestígio e de reconhecido valor, esta não pode expor-se aos mesmos riscos que um colecionador particular. O colecionador pode arriscar mais nas suas escolhas do que um museu ou uma instituição pública porque a decisão é só sua e também porque, muitas vezes, esse risco é inerente ao estatuto de colecionador. Uma coleção privada pode ser mais experimentalista que uma coleção institucional, se o colecionador estiver disposto a correr riscos. Uma grande e conceituada coleção particular pode ser um espaço de legitimação mais inovador que uma coleção de uma instituição pública.

A influência das coleções privadas faz avançar o estabelecimento de certos objetos como sendo de interesse cultural, porque o colecionador funciona como primeiro elemento legitimador. A primeira legitimação feita pelo colecionador é confirmada pelo museu quando expõe a coleção ou objetos pertencentes a uma coleção privada. Por isso, a relação entre coleção pública e privada é interdependente, porque o museu confirma o gosto do colecionador como válido e com interesse para todos e porque o colecionador empurra as barreiras do gosto estabelecido pelas instituições legitimadoras.

Este sistema é especialmente visível nas coleções de arte contemporânea. Sobre as coleções de arte, afirmou Adelaide Duarte: “Verifica-se que o colecionador particular exerce uma função significativa no desenvolvimento do sistema da arte, não apenas numa perspetiva económica mas pela sua contribuição em divulgar, preservar e estudar este tipo

---

<sup>24</sup> Aqui não se quer ignorar o papel de influência que os outros podem ter nas escolhas dos colecionadores – desde, por exemplo, um especialista que aconselha certas peças em detrimento de outras ou um cônjuge preocupado com os gastos que uma coleção implica -, mas quer-se sim salientar que de modo a que um colecionador selecione um objeto tem que o valorizar individualmente, sempre, para além de outros possíveis valores que já possam ter sido atribuídos àquele objeto.

de arte, assim como para a legitimar” (2016: 11). A aquisição de obras de artistas emergentes para coleções privadas dá valor a esses artistas e a exposição da coleção privada em espaços públicos leva a uma afirmação e confirmação das peças artísticas como obras de arte.

Este processo de correlação entre o público e o particular tem vindo a afirmar-se, especialmente desde meados do século XIX e, na atualidade, é um dos pilares do museu moderno. Leonor Leite Machado resume esta relação entre o museu e o colecionador quando afirma:

O director do museu espera que, como amigo do museu, o coleccionador patrocine a instituição directamente com dinheiro, que faça doações de peças da sua colecção ou, até mesmo, que doe a colecção na totalidade um dia mais tarde. Museus, instituições e curadores esperam que o coleccionador esteja disposto em emprestar alguma peça da colecção quando estes organizam uma determinada exposição em que essa peça seja importante. Este interesse é de ambas as partes, visto que a própria peça se legitima fazendo parte de mostras importantes em museus, ficando documentada no catálogo dessa exposição e sendo vista por várias pessoas. Esta valorização é económica, aumenta efectivamente o seu valor no mercado mas é, também, uma valorização simbólica. Os empréstimos, de resto, parecem fascinar os coleccionadores por diversos motivos, nomeadamente: interesse em verem as suas obras valorizarem-se economicamente; interesse em verem as suas colecções prestigiadas e, no fundo, eles próprios; interesse em partilharem com os outros aquilo que possuem – vários coleccionadores referem aliás que, visto que se tratam de bens culturais, é um dever cívico partilhar as suas colecções com o público.

Macedo, 2013: 25

Se, por um lado, os museus não têm tanto poder aquisitivo quanto os grandes colecionadores e convidando coleções privadas a serem expostas nos seus espaços conseguem mostrar objetos fora da sua esfera habitual com um investimento menor<sup>25</sup>, por

---

<sup>25</sup> Tendo em conta que os museus incorporam obras nas suas coleções através de aquisições, legados e depósitos, doações e transferências, destaca-se que em Portugal no MNAC o modo de incorporação mais

outro lado, também, a nível conceptual o museu escolhe mostrar coleções privadas como forma de renovar a sua imagem, mostrando-se mais experimental e menos rígido nas suas escolhas, sem que tenha que comprometer os valores e características que definem a sua coleção. Quanto ao colecionador, começa a existir alguma naturalidade no sentido de dever que existe no empréstimo e apresentação da sua coleção:

Collecting today usually has a public dimension. Collectors feel a responsibility when owning great art to make it available for exhibitions and scholarship, and this has become increasingly an end in itself. Many collectors feel a moral imperative to share their collectors (...). Cynics will point out that there is a fiscal advantage in this, but it has much more to do with the collector as an art impresario, and the sheer scale of these collections, both in size of individual works and the number of works of art involved. Collecting contemporary art inevitably moved out of the home (...). Patriotism, tax incentives, museum advisors, commercial advantage, scholarship and philanthropy can all be plausibly put forward as motives. In fact most collectors I met were keen to emphasise the public dimension to their collecting activities.

Stourton, 2007: 10

A apresentação pública de coleções privadas pode advir da procura de uma validação exterior em grande escala. Para além da valorização simbólica e intelectual da coleção, as peças expostas também ganham valor comercial: um objeto que tenha estado presente numa exposição pode ser vendido por um preço maior. Isto porque a aquisição de objetos pode ser um investimento (e um motivo em si mesmo para colecionar). E, em principio, quanto maior e mais importante for a exposição e a instituição que a promoveu, mais valorizado intelectualmente o objeto fica e o valor de troca do mesmo cresce.

De outra forma, o colecionador também pode sentir que o valor e o conhecimento presente na sua coleção merece ser dividido com outros, pelo puro desejo de partilha. As noções de filantropia e patriotismo - que Stourton distingue como motivos para partilhar

---

comum é por via da doação, logo seguida pelo depósito, principalmente de colecionadores particulares; já na Fundação Serralves, a coleção foi formada através de aquisições mas também de doações, que permitiram criar o Museu de Arte Contemporânea, que até 2009 já tinha à sua guarda mais de 2000 obras, em depósito por colecionadores particulares (cf. Duarte, 2016: 84- 90).

uma coleção privada – são sintomas deste desejo altruísta de repartição do conhecimento que o colecionador já adquiriu. O colecionador vê a sua coleção como uma fonte de cultura e, tendo isso em conta, partilhar a sua coleção é acrescentar valor cultural à sociedade em que se insere: “Estamos perante um colecionismo de características culturais que veio enriquecer o património artístico, com a transmissão de valores legitimados, onde se refletem as escolhas pessoais e o prestígio associado” (Duarte, 2016: 70).

A apresentação pública de uma coleção privada pode acontecer de várias formas. A mais ordinária é o empréstimo de peças para exposições temáticas preparadas por organismos públicos. Tendo em conta que determinado objeto pertence a uma coleção privada, seria impossível apresentá-lo sem o pedir emprestado ao seu colecionador. Nestes casos, o colecionador pode escolher emprestar alguns dos seus objetos para poder ter certos benefícios como o restauro daquela peça, fornecido pelo museu, o estudo mais aprofundado daquele objeto e ver acrescentado ao que emprestaram algum valor cultural e prestígio. Quanto ao nome do colecionador, enquanto alguns gostam de ver o seu nome referido, outros preferem manter o anonimato – contudo, neste caso, só o público não conhece o seu nome, porque dentro da instituição a sua coleção e o seu papel como *emprestador* é altamente reconhecido: é um mecenas, mas mantém a distância dos olhares públicos. No caso do empréstimo de obras, a exposição de determinados elementos da coleção não afeta a sua narrativa de conjunto, porque a exposição lhe é exterior, mas para o museu ou outra entidade que programa a exposição aquele empréstimo é essencial.

No entanto, muitos colecionadores gostam de mostrar a sua coleção por inteiro ou dividir em subconjuntos, normalmente temáticos e mais específicos que o *tema geral* da coleção. Este tipo de exposição, por inteiro ou por subcapítulos, muitas vezes parece surgir de dentro da própria coleção, como se o seu critério e organização sugerisse, de forma orgânica, a exposição pública. Após esse momento em que a coleção *se prontifica* a expor-se, o colecionador é convidado pelo museu ou ele próprio propõe essa exposição. Assim, pode expor a sua coleção em museus, com apresentações inteiramente dedicadas às peças por si colecionadas, seja em exposições temporárias ou em exposições permanentes, com alas do museu dedicadas à sua coleção<sup>26</sup>, ou pode mesmo criar o seu próprio museu. Nestes casos, o colecionador não vê o seu nome apagado da história da

---

<sup>26</sup> Estas alas são muitas vezes financiadas pelo próprio colecionador, o que lhe permite ter alguma liberdade na escolha do espaço e a sua distribuição, bem como o seu nome como denominação daquela(s) sala(s) de exposição.

exposição: na verdade ele é o centro, é o elemento conector daqueles objetos expostos. Por essa mesma razão, pode discernir-se que uma das motivações para expor a coleção poderá ser a vaidade: vaidade dos objetos que possui e da coleção, e/ou vaidade de ser o *autor* de tal conjunto<sup>27</sup>. Essa vaidade pode levar a que queira o seu nome divulgado como mecenas e entendido no tema da sua coleção ou que queira partilhar os seus objetos com outros, expondo-os.

Em Portugal são vários os exemplos de colecionadores que não só expuseram a sua coleção ao público em exposições temporárias, como doaram a sua coleção a museus já existentes ou criaram mesmo museus e casas-museu para expor permanentemente essa coleção. As casas-museu exemplificam bem o caso de colecionadores cuja coleção não foi construída para ser exposta – muitas vezes, nem sequer foi pensada como coleção, mas como forma de decorar e preencher o espaço de vida diário (seja o espaço físico da casa onde vive, seja o pensamento do colecionador). Por vezes, o colecionador só pensa expor a sua coleção quando percebe que esteve a construir uma coleção durante todo aquele tempo em que pensava estar só a decorar com algum critério. Uma casa-museu é um espaço onde o colecionador expõe a sua coleção sem alterar dramaticamente o seu contexto de apresentação, como seria o deslocamento dos objetos para um museu. As casas-museu de colecionadores são adaptadas para fins museológicos, mas o sentido de *casa*, local quase habitável, mantém-se. Em Portugal, são de destacar a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves<sup>28</sup> e a Casa-Museu Medeiros e Almeida<sup>29</sup>, ambas em Lisboa, a Casa-

---

<sup>27</sup> Muitos autores distinguem o colecionador como agente artístico não só porque tem um papel no mundo da arte – como estudioso, comprador, legitimador, *etc.* – mas também como sendo um agente criativo. Falando do trabalho de María Dolores Jiménez-Blanco e Cindy Mack, Adelaide Duarte afirma: “(...) esta atividade [coleccionar] expressa, também, a identidade do colecionador através dos seus gostos, escolhas e do modo de apresentar os objetos. Nessa medida, considera-se o colecionismo como uma “arte” e o seu autor um “artista”” (Duarte, 2016: 34). James Stourton afirma que não sabe se colecionar é uma atividade criativa, mas que, pelo menos, é uma forma de ampliar o seu próprio mundo, expandir o olhar e mudar preconceções (cf. Stourton, 2007: 19).

<sup>28</sup> Sobre a Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves sugere-se a leitura do *Roteiro da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, do artigo *Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. Recuerdo de un coleccionista* em GOYA: Revista de Arte, ambos por Maria Antónia Pinto de Matos, e sobre a coleção do catálogo *Pintura Portuguesa: da colecção de Anastácio Gonçalves* (1979) e do artigo *A coleção de arte do médico António Anastácio Gonçalves*, por José Alberto Ribeiro, na ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património. Também está disponível online um artigo sobre a Casa-Museu, no site da DGPC, em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/casa-museu-dr-anastacio-goncalves>>.

<sup>29</sup> António Medeiros e Almeida criou uma fundação com o seu nome, em 1973, para poder manter a sua coleção intacta após a sua morte. Sugere-se a leitura do artigo *Fundação Medeiros e Almeida: testemunha do tempo*, no dossier *As Fundações e a Arte* de Jorge Pereira de Almeida, na revista *Artes & leilões: revista bimestral de artes plásticas e leilões*, nº 11 (outubro 2008). Está disponível online um artigo sobre a Casa-Museu Medeiros e Almeida em <<http://www.casa-museumedeirosalmeida.pt/casa-museu>>.

Museu Guerra Junqueiro<sup>30</sup>, no Porto, e a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça<sup>31</sup>, que apresenta a coleção de José Relvas.

Quanto a colecionadores que expuseram a sua coleção por inteiro ou segmentada, destacam-se as exposições promovidas pela Companhia Portuguesa do Petróleo BP, em 1969 e 1972, e as exposições no Museu Nacional de Arte Contemporânea, nos anos 90. A BP, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, inventariou algumas das mais importantes coleções dos anos 60 em Portugal e promoveu duas exposições na Sociedade Nacional de Belas Artes, com essas mesmas coleções. Em 1969, a exposição ‘Pintores Figurativos em 5 Coleções’ expôs as coleções de Augusto Viera de Abreu, Fernando Seixas, Manuel Vinhas e de Eva Arruda de Macedo, viúva de Diogo de Macedo. A segunda exposição, em 1972, foi testemunha do crescimento do colecionismo em Portugal no início da década de 70 e apresentou as coleções de Manuel Ramos, Dario da Silva Martins, Fernando Abrantes Serrão Lima de Freitas e Manuel Vinhas. Através da inventariação e exposição destas coleções privadas, Fernando Guedes e Rui Mário Gonçalves demonstraram uma vontade de tornar público aquilo que estava escondido no mundo privado. Continuando essa ideia, o MNAC - Museu do Chiado apresentou algumas coleções privadas de arte, como a coleção de Manuel de Brito (1995), de Mário Soares (1996), de José-Augusto França (1997) e de Manuel Mendes (2000-2001). Atualmente, o Museu do Chiado mantém o interesse pelas coleções privadas, através de iniciativas dos Amigos do MNAC, como o ‘Ciclo Colecionar Arte’, uma série de conversas com colecionadores contemporâneos de arte. Este ciclo já incluiu conversas, em 2017, com Luís Ferreiras e Mário Teixeira da Silva; em 2016, com Rui Victorino, Fernando Figueiredo Ribeiro e Pedro Cabrita Reis; em 2015, com Miguel Rios, Luiz Augusto Teixeira de Freitas e José Lima; em 2014, com Arlete Alves da Silva, sobre a coleção de Manuel de Brito, Alexandre Melo e Alberto Caetano; e, em 2013, com Carlos Bessa Pereira e Francisco Capelo. Em 2015, o MNAC apresentou a exposição da coleção

---

<sup>30</sup> A Casa-Museu Guerra Junqueiro foi criada pela sua esposa e filha, em 1940, para albergar a coleção de arte do poeta e a manter intacta. Sobre esta Casa-Museu sugere-se a leitura do artigo *Guerra Junqueiro: a unidade de uma coleção. Dois museus*, de Jorge de Novaes Bastos, na ARTIS. É possível ler online sobre a Casa-Museu um artigo no site da DGPC, disponível em <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/casa-museu-guerra-junqueiro/>>.

<sup>31</sup> A coleção José Relvas foi musealizada em 1960, na residência do colecionador. Atualmente a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça está sob a tutela da Câmara Municipal (site disponível em <<https://www.casadospatudos.com>>). Sobre a coleção, sugere-se a leitura do artigo, na ARTIS, de Fernando Grilo: *Coleccionismo e mercado de arte nacional e internacional no início do século XX. A Coleção José Relvas*.

de Alberto Caetano, ‘Eu e os Outros’<sup>32</sup>. Outro exemplo de um colecionador que emprestou e doou obras da sua coleção é Jorge de Brito. O banqueiro vendeu e doou parte do seu espólio ao Centro de Arte Contemporânea da FCG, em 1983. Ainda assim, é pelo seu gosto pela obra de Vieira da Silva que o colecionador ficou especialmente conhecido: durante anos a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva expôs obras da coleção Jorge de Brito, que ficaram ao cuidado da Fundação, num acordo informal.

Já no caso de colecionadores que criaram fundações com o objetivo específico de mostrar a sua coleção, destaca-se Manuel de Brito, que criou um Centro de Arte com o seu nome, em Oeiras, com o apoio da Câmara Municipal, depois do seu trabalho como precursor do colecionismo em Portugal, seja pelo estabelecimento da sua própria coleção, seja pelo trabalho desenvolvido na Galeria 111. A Fundação António Prates foi criada em 2007, com o apoio da Câmara Municipal de Ponte de Sor, que expõe na antiga Fábrica de Moagem e Descasque de Arroz a coleção do galerista. José-Augusto França deixou a sua coleção sob a alçada do Museu Municipal de Tomar. António Cachola tem a sua coleção exposta no Museu de Arte Contemporânea de Elvas, igualmente sob a tutela da Câmara Municipal. Esta coleção também circula pelo país em empréstimos para exposições temporárias ou em programas de divulgação da própria coleção, como são exemplo as exposições no espaço Chiado 8, em Lisboa, em que são apresentados um ou dois artistas da coleção. A Fundação Carmona e Costa foi criada para exibir a coleção de cerâmica chinesa e faiança portuguesa de Vítor e Graça Carmona e Costa, mas, em consequência das exposições de arte contemporânea que a Fundação promove, a coleção, atualmente, também inclui desenhos e outras obras sobre papel. A Fundação Ilídio Pinho foi criada em 2002, no Porto, para apresentar uma coleção que Ilídio Pinho criou de raiz para exposição pública. A coleção de arte de José Berardo está ao cuidado do Estado Português, desde 2006, no Centro Cultural de Belém, num espaço que lhe é especialmente dedicado, o Museu Berardo. A sua coleção também circula nacional e internacionalmente, com exposições de núcleos da coleção que naquele momento não estejam em exibição no museu. Está ainda programada a abertura de um museu dedicado à *art deco* e um outro sobre arte africana, ambos em Lisboa, com obras da coleção de José Berardo.

---

<sup>32</sup> A exposição “Eu e os Outros - Coleção de Alberto Caetano” decorreu entre julho e outubro de 2015 com curadoria de Adelaide Duarte, Raquel Henriques da Silva e do próprio colecionador Alberto Caetano. Para mais informação sobre a coleção recomenda-se a leitura do artigo sobre a exposição na página do Museu, disponível em < <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/1753> > e a consulta do vídeo / podcast sobre a mesma, também disponível no site do Museu, em < <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/VideoPodcast/18> >.

No caso de artistas-colecionadores destaca-se José de Guimarães, cuja coleção de arte africana, arte antiga chinesa e arte pré-colombiana partilha o espaço do Centro das Artes José de Guimarães com obras do artista. Também Manuel Cargaleiro, no espaço da sua Fundação, em Castelo Branco, exhibe, em articulação com obras suas, peças de cerâmica da sua coleção e obras de artistas seus amigos. Mais recentemente, Julião Sarmento apresentou no Museu da Eletricidade (o atual MAAT) e na Fundação Carmona e Costa a exposição “Afinidades Eletivas” com cerca de 300 obras da sua coleção. Em maio de 2017, Sarmento assinou um protocolo para deixar a coleção ao cuidado da Câmara Municipal de Lisboa para a expor no Pavilhão Azul, onde será criado um novo Centro de Arte Contemporânea.

Apesar de todos estes exemplos, a coleção incontornável em Portugal é a de Calouste Gulbenkian<sup>33</sup>. O Museu Calouste Gulbenkian foi criado a partir da coleção que Gulbenkian reuniu ao longo de quarenta anos. Gulbenkian era um colecionador que amava a sua coleção. A preocupação com o que aconteceria aos seus objetos após a sua morte determinou que criasse uma fundação que cuidasse da sua criteriosa e vasta coleção e que a reunisse toda sob o mesmo teto. Em 1953, o seu testamento ditava que a coleção ficasse em Lisboa, onde um espaço criado especificamente para albergar toda sua coleção, com todos os seus temas e núcleos, seria edificado. Apesar da morte do colecionador, em 1955, o seu legado colecionista mantém-se e a coleção continua a crescer, seja a partir de aquisições da Fundação, seja através de doações. Atualmente, o Museu é uma referência nacional e internacional.

Portugal é, assim, frutuoso em exemplos de coleções privadas que acabaram por ficar sob o olhar público. Alguns, como José Berardo, criaram a coleção como investimento financeiro, mas ao perceberem que, mais do que valor económico, aquelas peças significavam valor intelectual e social decidiram partilhar a coleção. Outros, como Ilídio Pinho, tomaram a exposição pública como ponto de partida para criar a sua coleção. Muitos colecionadores emprestam obras, para diversas exposições, temáticas ou sobre a coleção em si, e acabam por criar os seus próprios espaços de exposição.

Penso que os colecionadores passam por três fases. Começam a comprar para pôr nas paredes de casa (...). Na segunda fase, como não há espaço

---

<sup>33</sup> Para melhor se perceber o perfil deste colecionador aconselha-se a leitura do livro *Calouste Gulbenkian: Coleccionador*, de José de Azeredo Perdigão, e do catálogo *O Gosto do Coleccionador: Calouste S. Gulbenkian (1869-1955)*, publicado pelo Museu Calouste Gulbenkian.

disponível, compram sem saber onde colocar peças; é neste momento que se tornam verdadeiros colecionadores, as paredes deixam de interessar e algumas peças até podem ficar armazenadas, substituindo ciclicamente, as que estão expostas em casa. A terceira fase (...) é transformar o acervo numa coleção institucional, pública.

Santana Pinto apud. Medori, 2007: 53

José Carlos Santana Pinto, neste trecho, diz que o colecionador é aquele que colecciona pelo puro prazer de coleccionar, sem outro objetivo que não seja coleccionar e, depois, tornar essa coleção pública. Claro que nem todos os colecionadores passam por essas três fases, muitos são veementes no secretismo da sua coleção. Mas, quer seja porque o colecionador tem demasiadas obras para cuidar, guardar e expor todas no seu próprio espaço, porque quer partilhar o conhecimento que adquiriu com a coleção, quer valorizar intelectual e/ou comercialmente os seus objetos, quer ser mecenas, ou até por vaidade, muitos dos grandes colecionadores veem como natural o processo de exibição de uma coleção que começou por ser particular. Assim, tem-se observado uma propensão para a coleção sair da esfera doméstica: porque o colecionador quer a confirmação do seu gosto, porque o colecionador quer partilhar o que adquiriu, e porque os museus e outras entidades públicas, como Câmaras Municipais ou o próprio Estado, estão mais disponíveis do que nunca para receber obras que não façam parte da sua coleção própria e permitam diversificar a exposição pública de arte.

## 2. O ciclo de exposições ‘Perspetiva: Colecionador’

### 2.1. A coleção Paulo Lopo: uma coleção de arte

O *boom* do colecionismo privado de arte em Portugal decorreu alguns anos após o 25 de Abril. Depois de vários anos de crise político-económica que levaram ao estreitamento do mercado, a partir dos anos 80, com o crescimento da economia e o estabelecimento de uma classe de novos ricos, o mercado abriu-se, estabeleceu-se e foi aumentado, ainda que lentamente, até meados dos anos 2000. Com o desenvolvimento do sector da arte contemporânea, acompanhado pela consolidação do sistema institucional da arte - através da abertura de mais museus e instituições, da criação e crescimento de acervos já existentes e profissionalização do pessoal -, a atividade colecionista democratizou-se (cf. Amado, 2013: 32 - 34). Miguel Amado define os anos 80 como a década de renovação do papel do galerista, a década de 90 como a da afirmação do curador, e os anos 2000 como a consagração do colecionador (cf. 2013: 34 - 36). Os levantamentos mais recentes indicam que existe uma propensão para os colecionadores se inserirem num segmento profissional que inclui médicos, advogados, economistas e empresários (profissões liberais), existindo, porém, uma tendência para a diversificação, especialmente em camadas mais jovens de colecionadores particulares (Santos, Melo, & Martinho, 2001: 70). Os artistas portugueses têm pouca cotação internacional, o que leva os colecionadores a terem de adquirir obras de artistas estrangeiros para valorizar economicamente a coleção como um todo (cf. Hargreaves, 2012: 38 - 42).

Tendo em conta este panorama do colecionismo português dos últimos anos, o perfil de Paulo Lopo<sup>34</sup> coaduna-se com o esperado de um colecionador em Portugal. Paulo Lopo é empresário e começou a colecionar em meados dos anos 90. Coleciona tanto arte portuguesa como internacional e enquanto os nomes estrangeiros, como Joan Miró ou Andy Warhol, são claramente nomes estabelecidos no universo artístico - e podem facilmente funcionar como investimentos financeiros -, os artistas portugueses variam entre nomes ainda relativamente desconhecidos e nomes já estabelecidos na esfera nacional e, mesmo, internacional, como é o caso de Vieira da Silva ou Paula Rego.

---

<sup>34</sup> Pequena biografia do colecionador em anexo.

Cabanne caracteriza o colecionador como alguém com instinto de descoberta, gosto pela aventura e conquista, gosto pela posse, o poder e o risco da caça (apud. Duarte, 2016: 34). Já Rheims distingue o colecionador do curioso e do aficionado. O curioso procura objetos insólitos; o aficionado é encantado pela diversidade e procura a perfeição através da beleza dos objetos que acumula. O colecionador tem um desejo de possuir e a sua demanda pela perfeição acontece pela série. O colecionador tem gosto (natural ou adquirido) e instinto investigador. O seu desejo de acumular objetos junta-se à ânsia de tudo saber sobre eles, procurando sempre a unicidade, sob a rigidez de uma série (cf. 1963: 7-10). Tendo em conta as noções de Rheims, Paulo Lopo teria características destes três tipos de acumulador (alguém que junta objetos com algum critério). Como o aficionado, Paulo Lopo procura diversidade na sua coleção: embora o seu critério seja adquirir obras de arte do pós-Guerra (cf. anexo 9), não procura ter uma série completa, mas exemplos de arte de depois da II Guerra Mundial. Em vez de colecionar verticalmente, colecionando profundamente artistas chave, tentando ter uma coleção ilustrativa de toda a carreira de alguns artistas, Paulo Lopo coleciona horizontalmente. Ou seja, o colecionador adquire uma ou duas obras de vários artistas, que ele considera serem exemplos da arte daquela época.

A sua coleção é composta sobretudo por pintura, com alguns exemplos de desenho, colagem, técnica mista e escultura. Temporalmente, as obras estão circunscritas a meados do século XX até à atualidade, pois o colecionador quis focar-se em arte do pós-Guerra (cf. anexo 9). Dentro da arte internacional destacam-se obras como as de elementos do grupo El Paso, vários óleos de Malangatana, alguns múltiplos originais e esboços dos artistas *pop* americanos como Roy Lichtenstein ou Andy Warhol. A coleção tem bastante diversidade de nomes (consultar anexo 1), mas normalmente não há mais que uma obra de cada artista - excetuando Sonia Delaunay (três obras), Noronha da Costa (duas obras), Julião Sarmento (duas obras), Helena Almeida (duas obras: um desenho e uma fotografia), Gabriel Garcia (três obras) e Fátima Mendonça (duas obras) - o que mostra uma apetência não por criar núcleos que deem uma perspetiva da carreira do artista, mas antes um desejo de juntar novos nomes à coleção. Contudo, Paulo Lopo conta com grande número de obras de Carlos Farinha, cerca de quinze, e de Isabel Laginha, num número impreciso, entre pintura, desenho, esboços e mesmo pequenos rascunhos. Estes dois artistas são uma exceção à regra de diversidade, talvez devido à relação pessoal que o colecionador mantém com eles, o que lhe garante maior acesso à sua obra.

É visível que este colecionador procura a diversidade, mas tal como o curioso, diverge do seu critério para procurar insólitos. Este foi o caso do quadro de Lucio Fontana, que o colecionador distingue dentro da coleção como a peça que mais cobiçou, apesar de, nas suas palavras, ser “curiosamente anterior à data tipo da minha coleção” (anexo 9). Todavia, tal como o colecionador proposto por Rheims, Paulo Lopo faz pesquisa sobre as peças que quer adquirir, mesmo que não seja de forma intensiva. Paulo Lopo coleciona aconselhado por galeristas, mas ainda assim, também é guiado pelo seu próprio gosto. A coleção é ativa: não só há obras novas a entrar, como há obras a sair. Por exemplo, Paulo Lopo colecionou algumas obras do escultor João Cutileiro, das quais se acabou por desfazer, porque, conhecendo melhor o seu próprio gosto pessoal, percebeu que este escultor não se enquadrava naquilo que procurava para a sua coleção.

O autor Douglas Cooper (apud. Duarte, 2016: 27-28) distingue duas tipologias de coleção: a pessoal - “a coleção é fruto da criatividade e da paixão de “indivíduos favorecidos”” - e a histórica – que acontece “através da compilação ao longo de séculos, por via familiar, embora sem que o seu conjunto reflita uma “unidade”” (Duarte, 2016: 28). Claramente, a coleção de Paulo Lopo é, numa primeira instância, pessoal. Porém, se usarmos as distinções que Susan M. Pearce faz - entre coleção souvenir, fetichista ou sistemática -, a sua adaptação a um só tipo de coleção é menos linear. Adelaide Duarte resume estes três tipos de coleção quando diz:

A coleção souvenir é aquela cujos objectos se constituem como “amostras” de momentos pretéritos, que apelam à intimidade do colecionador e podem simbolizar uma certa nostalgia pelo passado. Os “objectos fetiche” são aqueles reunidos por colecionadores “sérios” os que praticam um “coleccionismo obsessivo”, onde a acumulação termina apenas com um elemento drástico, como, por exemplo, a morte. Relativamente à “coleção sistemática”, esta constitui-se a partir da ideia da “classificação e da seriação” do mundo, ou seja, assenta em princípios como os da “organização” e “selecção” dos objectos que se reúnem.

Duarte, 2016: 32 -33

Este pequeno excerto permite perceber as diferenças essenciais entre as três categorias de Pearce para coleções. As coleções sistemáticas são coleções organizadas e com um

propósito bem delineado, que é, habitualmente, o conhecimento e/ou a aquisição de nova informação através do estudo das coleções. A coleção sistemática pressupõe ainda a partilha desse mesmo conhecimento através da sua exposição e, por isso, a relação entre coleção e audiência está inerente à formação deste tipo de coleções. As coleções fetiche e *souvenir* têm em comum o facto de ambas serem uma forma do colecionador criar um pequeno universo que o satisfaça, e de o fazer cortando os objetos do seu contexto original, negando-lhes as suas próprias relações interpessoais, ou seja, os objetos não estabelecem relação com outro que não o colecionador, e são, portanto, uma forma de congelar o seu próprio tempo – e história – em si mesmos (cf. Pearce, 1998: 84). Os objetos *souvenir* fazem isto ao servirem como símbolo de um momento pessoal, servem como repositórios de emoções que o colecionador não quer esquecer; funcionam como ligação entre o presente e um passado a que o colecionador não pode regressar. Os objetos fetiche encerram em si o seu contexto original – como seja o seu momento de criação ou uso, um episódio ou época histórica, ou mesmo toda uma cultura e/ou civilização – que o colecionador deseja manter só para si, apenas ao seu dispor. E o processo de colecionar arte é, para Susan M. Pearce, “(...) a deployment of the possessive self, a strategy of desire, and this is part of the reason why this mode of collecting is described as fetishistic” (1998: 81). Ou seja, as coleções de arte têm sempre uma faceta fetichista porque o colecionador não coleciona arte somente por razões intelectuais. Para a autora, colecionar arte envolve sempre razões emocionais.

A arte pertence a uma categoria especial de objetos em que o valor simbólico convive com um valor de troca. Ou seja, no caso das obras de arte, o valor económico não desaparece para dar lugar a um valor simbólico e intelectual supramonetário. Na verdade, os dois valores coexistem e complementam-se, muitas vezes. O valor simbólico está correlacionado com o valor económico dos objetos<sup>35</sup>, ou seja, em princípio, quanto maior o valor simbólico, maior o valor económico e vice-versa.

---

<sup>35</sup> O sistema que avalia e define o valor simbólico do objeto pode alterar os seus gostos e formas de avaliação rapidamente, sem que o sistema económico acompanhe essas alterações. Isto pode acontecer, por exemplo, quando um museu faz uma grande exposição de um artista sem grande cotação de mercado. O valor simbólico e artístico das obras daquele artista vai aumentar, normalmente em consonância com o investimento em divulgação, estudo e mediatismo investido pelo museu. Se o investimento for muito, e a mensagem bem passada, o museu dirá aos seus públicos “este artista é muito bom” e a sua cotação simbólica, no dia da inauguração da exposição, já será maior do que era antes de a exposição ser montada. No entanto, o mercado não acompanha esta rápida mudança e, embora o valor de mercado do artista possa vir a subir, isso não acontecerá de um dia para o outro. Mesmo assim, o objetivo do museu foi cumprido: chamar público ao seu espaço, dar a conhecer a sua coleção e valorizar simbolicamente aquele artista.

Uma coleção pública, como a de um museu, em princípio, não tem interesses económicos. Por isso, quando adquire uma obra de arte, escolhe-a pelo seu valor símbolo – ainda que a sua aquisição possa estar limitada pelos fundos da instituição – e vai expô-la para a exibir enquanto *símbolo / objeto de aura* e não por aquilo que poderá ser o seu preço. Esse mesmo preço, ou valor de troca, não desaparece, mas é relegado para um segundo plano, que no contexto museológico não é abordado. Para uma coleção privada, o mesmo pode acontecer – um colecionador escolhe adquirir um objeto pelo seu valor simbólico, sem que lhe interesse o preço. Mesmo assim, o colecionador, normalmente, é alguém com interesses financeiros e, por mais fundos que tenha disponíveis, não gostará de desperdiçar dinheiro. Por isso, o colecionador privado irá escolher a obra que ele considerar ter mais valor artístico, simbólico, intelectual ou emocional, pelo menor preço. A valorização intelectual ou simbólica é normalmente feita por um sistema de arte (no qual o colecionador também é agente), mais ou menos coeso e institucionalizado, que decide o valor da obra de arte:

A sociedade no seu conjunto reconhece a existência de um conjunto de agentes e instituições especializadas com poder de legitimação a respeito do que seja a arte e cujas atitudes e comportamentos, e designadamente as valorações e classificações que deles resultam, são genericamente aceites como válidas e respeitadas pela sociedade com um todo, ainda que nem todas as pessoas, nem mesmo a maioria das pessoas, subscrevam, apoiem, compreendam ou sequer conheçam os valores ou os conteúdos explícitos que fundamentam e enformam essas atitudes e comportamentos. (...)

A sociedade no seu conjunto aceita consensualmente uma ideia geral do que é arte, ideia cujo conteúdo e articulações completas dependem no essencial da actuação de um conjunto específico de agentes a quem é socialmente reconhecida uma competência nessa matéria.

Melo, 2012: 148

O valor simbólico da obra de arte pode ser aquilo que ela representa para um estilo ou uma técnica artística, pode ser o seu valor histórico e é um tipo de valor atribuído socialmente por especialistas, como historiadores, historiadores de arte, antropólogos, entre outros. O valor artístico é uma qualidade de sublimidade que distingue aquele objeto

de tal forma como *especial* que se torna, em determinados contextos, transcendental. Este tipo de objetos é ainda mais *mágico*, subjetivo e inalcançável que o objeto enquanto símbolo ou representação de outra coisa (uma cultura, um momento histórico, uma pessoa, *etc.*). Esta ideia - valor artístico vs. valor simbólico - parece ir ao encontro da distinção entre *arte* e *artefacto*, distinção que se tornou especialmente evidente com a tendência da arte contemporânea para transformar objetos da vida quotidiana em objetos artísticos. Essa dúvida é explorada, também, por Arthur Danto quanto aos artefactos de outras culturas e civilizações que, no contexto ocidental, são interpretados como arte, apesar de não serem assim vistos na sua cultura original. Talvez se possa afirmar que a arte é um artefacto com valor artístico, ou seja, a arte seria um objeto simbólico ao qual se adiciona um valor artístico:

Artifact have primarily the status of tools, of instruments or at least of objects of use. (...) Works of art can have a secondary identity as components in a *Zeugganzes*, as objects of use (...). Their uses may even form the basis for their being works of art, since their metaphorical meanings may spring from their uses, absorbed into a system of beliefs and symbols that constitute a kind of philosophy. In their capacity as works of art they belong to a different totality altogether than that to which they belong as objects of use. (...) Perhaps throughout art history, until very recent times, artworks enjoyed double identities, both as objects of use and praxis, and as vessels of spirit and meaning.

Danto, 1989: 28 - 29

Claro que o valor artístico também pode beber do valor simbólico do objeto, porém vai mais além, para tocar mais profundamente cada indivíduo. Embora se possa defender que o valor artístico é atribuído por um sistema de validação social - a que se pode chamar sistema artístico - propor-se-ia que esse valor é apenas conferido como sugestão, pois o indivíduo pode ou não aceitar o valor pré-atribuído ao objeto artístico, ou pode discordar da posição daquele objeto na hierarquia de valor artístico (podem valer mais ou valer menos, na opinião pessoal do indivíduo). Em última análise a decisão é do colecionador, porque só ele decide adicionar determinado objeto à sua coleção e, assim, dar-lhe o estatuto de objeto *sagrado* (pelo menos, no seu contexto privado).

(...) art collections could be justified by reference to what we would call aesthetic quality (...) [but] pictures and *objects d'art* were acquired through a passionate desire to possess such objects of connoisseurship (...). It seems that the personality of the collector, in a very particular sense, is the mainspring of this kind of collecting activity (...).

Art, in its uncanny way, can make manifest a collector's personality (...). This notion [of the collection being a physical extension of the person who collects] touches the heart of the matter. This kind of collection is made by people whose imaginations identify with the objects which they desire. Powerful emotions arouse by the objects which the objects seem to return, stimulating a need to gather more and more of the same kind.

Pearce, 1998: 81

Susan M. Pearce afirma que a motivação para colecionar arte se baseia na personalidade do colecionador e na sua necessidade de possuir, mais do que objetos de *beleza*, objetos de *conhecimento*. Pearce descreve o colecionismo de arte como obsessivo, porque o anseio é o de adquirir mais e mais peças, que se assemelhem, para aquele conjunto (cf. 1998: 81). Baseando-se nesta ideia, a forma de colecionar de Paulo Lopo pode ser considerada obsessiva porque, apesar de não ser o único propósito da vida do colecionador, Paulo Lopo continua a sentir uma necessidade de adquirir novas peças para juntar à coleção. Ainda assim, a partir de conversas informais, é possível perceber que Paulo Lopo leva o seu colecionismo a sério, sem que, no entanto, deixe de ser uma atividade de lazer. Ou seja, existe uma necessidade de obter novas peças para a coleção, mas essa busca continua a ser uma fonte de prazer.

A arte desde sempre se evidenciou como um atraente investimento e o fascínio por este produto parece residir na sua natureza complexa. Com diferentes valências, comporta, por um lado, uma fascinante carga simbólica e estética ao mesmo tempo que uma evidente carga económica. Estas dimensões não se podem separar. Na realidade alimentam-se uma à outra, sendo o valor cultural que confere à arte o seu valor económico.

Macedo, 2013: 13

Enquanto Pearce chama a atenção para a importância emocional que uma coleção de arte pode ter, Leonor Leite de Macedo lembra que também a vertente de mercado torna a arte num objeto de coleção interessante. Muitos colecionadores que começaram a reunir arte como forma de diversificar os seus investimentos, encontram na sua coleção uma paixão para a vida. A coleção de arte de Paulo Lopo enquadra-se em ambas as ideias, pois as suas obras despoletam uma forte ligação emocional e, no entanto, a escolha das obras não é somente emocional, porque a seleção dos artistas e obras demonstra que também há uma preocupação intelectual em adquirir peças de artistas com importância clara para o panorama artístico português e internacional.

Pearce acrescenta ainda que, no caso da arte, “Such collections are often very private or rather, sometimes, the owner suffers a degree of tension between his urge for privacy and his desire to display his private universe to others” (1998: 83). Pode dizer-se que Paulo Lopo vive esta tensão, entre a necessidade de esconder e proteger e a ânsia por exhibir a coleção. Na inquietação entre ocultar ou exhibir as suas obras, a exposição acabou por ganhar. Para explicar este tipo de colecionismo, em conversa informal, a esposa de Paulo Lopo contou como, ainda no início da sua relação, costumavam passear os dois, visitando galerias e adquirindo novas peças destinadas não só à coleção, como para a presentear ou para oferecer a familiares próximos. Isto mostra que, mesmo em contexto privado, Paulo Lopo já via a arte, e o seu colecionismo, como algo a partilhar. Paulo Lopo exibiu a sua coleção como meio de a valorizar intelectual e economicamente, segundo referiu em conversas informais; porém admite que é sua maior motivação é poder partilhar a coleção com outros: “a maior grandeza das coleções é poder partilhá-las com as pessoas que não têm capacidade de as adquirir. Expor a Coleção é democratizar a arte e fazer jus ao principal objetivo dos pintores, partilhar a sua visão dos temas que pintam” (anexo 9).

## **2.2. Sobre as exposições**

O projeto de exposição da coleção Paulo Lopo foi acolhido pela Câmara Municipal de Idanha-a-Nova através da divisão que tutela a área cultural, que funciona a partir do Centro Cultural Raiano. No espaço do CCR para além dos espaços expositivos, funciona também o departamento de Conservação e Restauro da CMIAN, cuja equipa foi essencial para o transporte, estudo e exposição das obras da coleção Paulo Lopo. Das três exposições que decorreram durante o ciclo ‘Perspetiva: Colecionador’, só a primeira decorreu no espaço do Centro Cultural, em Idanha-a-Nova. A segunda exposição espalhou-se por três aldeias do município, num esforço de descentralização da sede de concelho, onde normalmente decorrem este tipo de iniciativas. A terceira e última exposição decorreu fora do país, no contexto do convite apresentado pelo município de Estrasburgo a Idanha-a-Nova para ser a cidade convidada no seu Mercado de Natal.

### **2.2.1. Exposição ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’**

A primeira exposição do ciclo foi inaugurada a 19 de dezembro de 2015, numa das quatro salas do Centro Cultural Raiano. Nesse momento todas as outras salas estavam ocupadas: a sala um como depósito do acervo do CCR<sup>36</sup>, a sala dois exhibe a exposição permanente ‘Agricultura nos campos da Idanha’ e a sala quatro, nesse momento, ocupada pelo estúdio / sala de exposição de Cristina Rodrigues. Na sala três foi, assim, mostrada a exposição ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’, que apresentou uma parte da coleção de arte portuguesa de Paulo Lopo. Os artistas incluídos nesta primeira mostra foram Arpad Szenes, Vieira da Silva, Júlio Resende, Nadir Afonso, Mário Cesariny, Manuel Cargaleiro, Helena Almeida, Maluda, Paula Rego, Gonçalo Duarte, José de Guimarães, Graça Morais, Cruzeiro Seixas, Martins Correia, Lourdes Castro, Eurico Gonçalves, Ângelo de Sousa, António Palolo, Isabel Laginha e Sonia Delaunay<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> O Centro Cultural Raiano gere o acervo patrimonial da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova. Esse acervo é composto por espólio da própria câmara e depósitos e doações de entidades e pessoas ao município.

<sup>37</sup> Sonia Delaunay ficou muito marcada pela sua curta estadia em Portugal e também deixou a sua influência em Portugal, em artistas com quem travou amizade, nomeadamente Amadeo Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Almada Negreiros, e, por influência indireta a partir destes três artistas, em muitos outros artistas portugueses. Também Arpad Szenes tinha uma forte ligação a Portugal, apesar de ser húngaro. Para além do seu casamento com Maria Helena Vieira da Silva e do tempo que residiu em Portugal, também a sua influência ficou nos artistas e na história da arte portuguesa.

A sala em que a exposição foi apresentada é a mais pequena do Centro Cultural Raiano, com cerca de 9 por 12 metros. Ainda assim, as vinte e três obras foram apresentadas de uma forma que se espera fosse confortável para o espectador. As peças, entre desenho, pintura e técnica mista, foram expostas em paredes brancas, com a seguinte disposição:

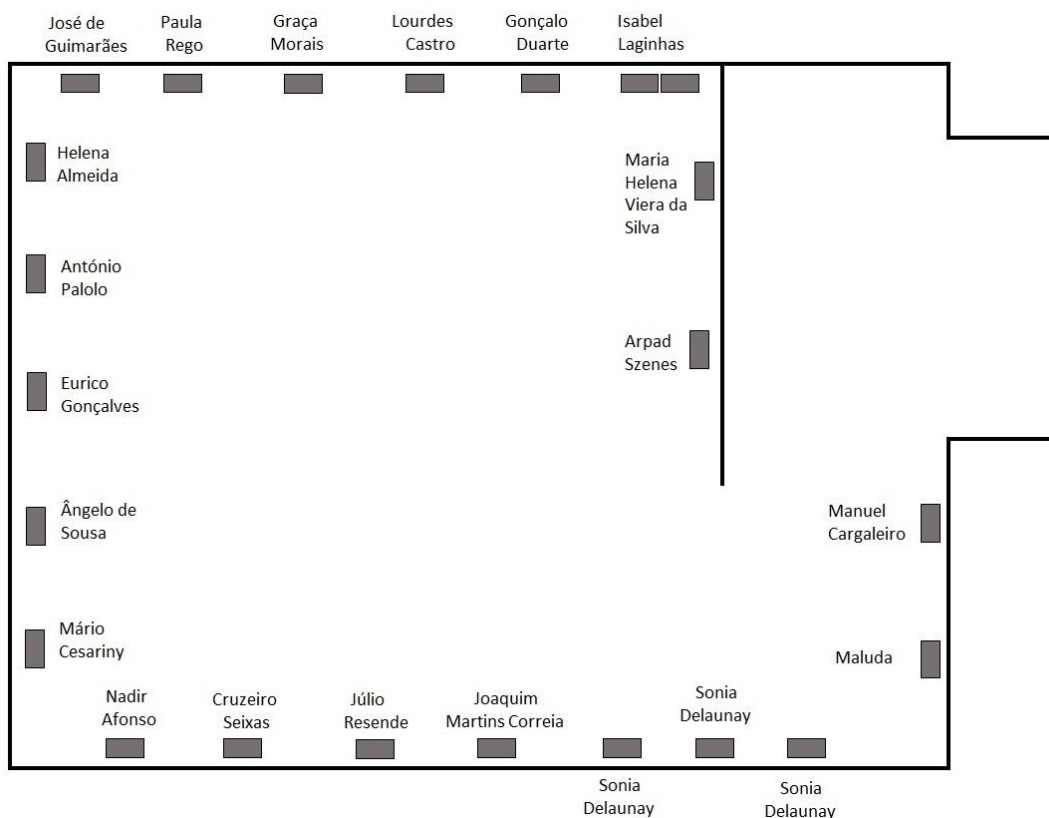


Figura 1. Esquema da disposição da sala da exposição ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’ no Centro Cultural Raiano (Idanha-a-Nova)

Ao longo da exposição, tendo como exemplos as obras da coleção Paulo Lopo, foi possível ter um panorama da arte moderna portuguesa. Tendo em conta que a coleção era muito extensa, fez-se uma divisão cronológica, mas também conceptual das obras. A ideia foi mostrar as peças da coleção que fossem mais antigas, ou seja, ainda recaindo sobre a noção de arte moderna e não contemporânea. Para fazer essa divisão, a investigação focou-se em artistas nascidos na primeira metade do século XX - ou antes, como é o caso de Arpad Szenes e Sonia Delaunay – e cuja presença em exposições no século XXI, que não retrospectivas ou antológicas, não fosse muito significativa, ou seja, que atualmente não produzissem para expor. Dessa forma, artistas nascidos na primeira metade do século XX, mas com produção atual não foram incluídos. As peças de artistas como José de

Guimarães, Helena Almeida e Lourdes Castro foram apresentados na segunda exposição, dedicada a artistas mais contemporâneos, pelo seu papel, ainda atual, no panorama artístico português contemporâneo.

A exposição apresentada na sala três do CCR poderia iniciar com as peças de Maria Helena Vieira da Silva, uma aguarela de 1959, e um pequeno quadro de Arpad Szenes, atribuível ao período castanho, ou com as obras de Manuel Cargaleiro e Maluda. Assumindo que a maior parte dos visitantes começaria o percurso da exposição pelo lado esquerdo, porque a parede em frente da entrada funcionava como barreira, o público seria *cumprimentado* pelo guache de Cargaleiro. A escolha de iniciar a exposição com este quadro não foi deixada ao acaso, pois Manuel Cargaleiro nasceu em Vila Velha do Ródão e tem a sua fundação localizada em Castelo Branco, pelo que para os residentes na zona de Idanha-a-Nova, o nome deste artista é quase certamente reconhecido. O reconhecimento popular foi também um motivo para, seguidamente, ser apresentado o óleo de Maluda. Conceptualmente, o uso da bidimensionalidade e da geometria juntou estes dois artistas.

Tendo em conta este uso da geometria, a exposição continuava com três obras de Sonia Delaunay (anexo 3, figuras 1 e 2), chamando-se a atenção para o abstracionismo geométrico e para o uso da cor, implicando uma conexão entre os artistas. De seguida, Joaquim Martins Correia (anexo 3, figura 3), também através do uso da cor e da geometria, criou uma obra totalmente distinta das anteriores. Um rosto feminino mostra como a produção artística de meados do século XX se dividia entre a abstração geométrica e a figuração. Enquanto Sonia Delaunay foi influenciada pelas vanguardas que encontrou pela Europa, Martins Correia foi influenciado pelas suas raízes ribatejanas, com as cores térreas, os temas campinos, como as mulheres do campo e os animais de trabalho. O percurso continuava com uma obra de Júlio Resende, artista que nos seus trabalhos figurativos abordava temas do campo e do trabalho rural, com os seus camponeses e pescadores. Tal como Martins Correia, também Resende foi beber às suas raízes, neste caso com a ligação ao mar e ao rio (o artista era natural do Porto).

As peças de pendor neorrealista de Martins Correia e Resende introduzem a exposição à figuração, que continua na forma do surrealismo de Artur Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny (anexo 3, figura 4). Ambos os artistas passaram por fases neorrealistas. Cruzeiro Seixas deixou que o neorrealismo o levasse até ao onírico e o maravilhoso, enquanto Cesariny se deixou seduzir pelo surreal por via da poesia e da abstração. Com ligação a

estes artistas apresenta-se também Nadir Afonso, Ângelo de Sousa e Eurico Gonçalves, que, no início das suas pesquisas, também se encontram ligados ao surrealismo. Uma linha da abstração é introduzida pela obra de Nadir Afonso, cujas investigações surrealistas o levaram até ao abstracionismo geométrico, que marcaria toda a sua carreira. A obra de Ângelo de Sousa e a tela de Eurico Gonçalves mostram um abstracionismo mais lírico, muito baseado no uso da cor, mas no caso de Ângelo de Sousa mais geométrico e em Eurico mais ligado ao automatismo psíquico (anexo 3, figura 5).

Com esta ideia de uso da cor, chega-se às obras de Palolo, Helena Almeida e José de Guimarães. Enquanto se destaca o cromatismo em cada obra destes artistas presente na exposição como fator de conexão entre eles, não se pode deixar de destacar as diferenças entre cada peça. Palolo, neste estudo a lápis, mostra uma “planificação rigorosa da cor” (folha de sala, anexo 2), numa abstração geométrica que o poderia aproximar de Nadir Afonso ou Sonia Delaunay, mas que é marcadamente *pop*. Helena Almeida faz um claro uso da cor para avançar os seus objetivos de figuração (anexo 3, figura 6), tal como José de Guimarães. Apesar das duas obras serem indubitavelmente distintas, não deixam de usar a cor como forma de demarcação: Helena Almeida utiliza o borrão como forma de destacar a (sua) forma humana, enquanto em Guimarães a cor é forma em si. Paula Rego continua esta linha condutora baseada na figuração através da cor-contorno, num pequeno desenho a vermelho que demonstra bem a sua tendência para a subversão do erótico e do uso do corpo. Este imaginário perverso mas, mesmo assim, infantil desafia a estética infantilizada de Guimarães, mas também a de Graça Morais. Esta artista inspira-se na imagética da sua juventude, o quotidiano no campo e a vivência diária da religião, que dá outro sentido aos dias. Neste retrato em tons terrosos, uma personagem marca a vida de uma criança, é um anjinho, um guardião. Aqui, poder-se-ia buscar uma ligação ao retrato de uma mulher, de Martins Correia, no espaço expositivo mesmo frente-a-frente.

Na continuação do percurso da exposição encontrava-se Lourdes Castro, que com as suas *sombras e chocolates* – nome desta série de colagens – recupera as memórias de criança de comer bombons. Regressa-se à abstração com Gonçalo Duarte, amigo e companheiro de Castro no grupo KWY. A carreira de Duarte ficou marcada pela neofiguração surrealista, porém o trabalho exposto na exposição faz parte de uma fase anterior, que o liga mais a Isabel Laginha, artista contemporânea, e a Arpad Szenes e Vieira da Silva, percursores do abstracionismo em Portugal.

O abstracionismo geométrico de Laginha lembra Delaunay (anexo 3, figuras 10 e 11). Por isso, as obras das duas artistas figuravam na ponta oposta do percurso expositivo, mas frente a frente na sala de exposição. Para terminar, seguem-se as obras de Arpad Szenes e Vieira da Silva. Ambas são abstratas, porém o seu enquadramento pretende mostrar como Vieira da Silva e Szenes influenciaram outros artistas, não necessariamente abstratos. Neste caso, a ligação fez-se com Manuel Cargaleiro e Maluda. Como é possível ver na figura 12 do anexo 3, a exposição termina com duas paredes distintas, que sugerem dois níveis, em que na da frente se apresenta a aguarela de Vieira da Silva e na de trás, no outro nível, aparecem as obras de Cargaleiro e Maluda. Assim, pretendeu-se demonstrar a ligação entre Vieira da Silva e Cargaleiro, uma influência bem documentada, e sugerir uma influência de Maria Helena em Maluda. Apesar da peça de Vieira da Silva ser abstrata e as duas peças de Maluda e Cargaleiro serem figurativas e a escolha dos azuis pelos três artistas mostrar já alguma afinidade, o que é mais identificável é a geometria. A aguarela de Vieira da Silva, uma abstração geométrica, dominada por pequenos quadrados pintados a preto, cria uma malha tridimensional. A guache de Cargaleiro, em que o azul domina, é também uma intrincada malha de x's e o's, que insinua flores. O ambiente bidimensional é, mesmo assim, dividido por linhas negras, que distribuem a composição em 'janelas'. O óleo de Maluda é uma vista de Lisboa, e na sua composição bidimensional, as linhas retas são o mote.

### **2.2.2. Exposição 'Perspetiva: Colecionador II'**

A segunda exposição do ciclo Perspetiva: Colecionador, que decorreu de onze de julho até meados de outubro de 2016 incluiu obras dos seguintes artistas: Ana Jotta, Bruno Pacheco, Carlos Farinha, Fátima Mendonça, Fernanda Fragateiro, Fernando Costa, Gabriel Garcia, Gracinda Candeias, Helena Almeida, Joana Rosa, Joana Vasconcelos, João Queiroz, José Loureiro, José Pedro Croft, Julião Sarmento, Júlio Pomar, Leonel Moura, Luís Noronha da Costa, Luís Vieira Batista, Manuela Pimentel, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Figueiredo e Rui Chafes, num total de vinte e cinco obras de vinte e quatro artistas.

A exposição, 'Perspetiva: Colecionador II – Coleção Paulo Lopo', foi dividida por três espaços no concelho de Idanha-a-Nova: a sala de exposições do Posto de Turismo de Monsanto, a Igreja de Santa Maria, conhecida como Sé Catedral, em Idanha-a-Velha e a

Casa da Cultura em São Miguel de Acha. A escolha destas três aldeias fez parte de um esforço por parte da Câmara Municipal para descentralizar as iniciativas culturais da sede de concelho para as suas freguesias. Se o objetivo da exposição fosse chegar ao maior número de pessoas, poder-se-ia duvidar da eficácia desta descentralização tendo em conta que Idanha-a-Nova tem uma população mais numerosa que as suas freguesias. Embora São Miguel de Acha ainda tenha cerca de um quarto do número de residentes da sede de concelho, nas duas outras aldeias residem muito poucas pessoas<sup>38</sup>. Porém, ambas as aldeias têm muita população flutuante, devido ao turismo<sup>39</sup>. As duas aldeias fazem parte da rede das Aldeias Históricas e a CMIAN tem feito um amplo trabalho de promoção turística das suas aldeias de património histórico e/ou património natural, como Monsanto e Idanha-a-Velha, mas também Penha Garcia ou Monfortinho. Tendo em conta este panorama e que a exposição decorreu durante o verão, quando são esperados mais turistas, era expectável receber mais visitantes em Monsanto, Idanha-a-Velha e São Miguel de Acha do que no Centro Cultural Raiano.

O Posto de Turismo em Monsanto apresentava o núcleo central da exposição, com vinte e uma obras de vinte artistas (apenas Fátima Mendonça tinha duas obras presentes na exposição). O percurso da exposição não era fixo, pois a exibição tinha duas entradas. Mesmo assim, admite-se que os visitantes comesçassem pela sala maior, cuja entrada ficava diretamente em frente à porta do Posto de Turismo. Todas as salas tinham paredes brancas e boa iluminação das obras, porém, esta sala, por ser mais ampla e mais alta que as restantes, parecia mais iluminada, chamando a atenção de quem entrava. A outra entrada podia fazer-se através de uma porta mais pequena, à direita da porta do posto, e dava acesso direto a uma das salas mais pequenas e baixas.

---

<sup>38</sup> Segundo a informação dos censos de 2011, nas freguesias Idanha-a-Velha e Monsanto residem 892 pessoas. Contudo, muitas destas pessoas vivem espalhas por pequenos lugares à volta das aldeias ou em quintas isoladas. Estima-se que na aldeia de Idanha-a-Velha vivam cerca de 20 pessoas e na aldeia de Monsanto cerca de 80.

<sup>39</sup> O concelho de Idanha-a-Nova contabilizou, em 2014, cerca de 200 mil visitas aos seus postos de turismo. Apesar de a autarquia não ter publicado ainda dados mais recentes, é expectável que este número tenha crescido nos últimos anos, especificamente, de acordo com a promoção destas aldeias e, de forma geral, de acordo com o aumento de turistas em todo o país.

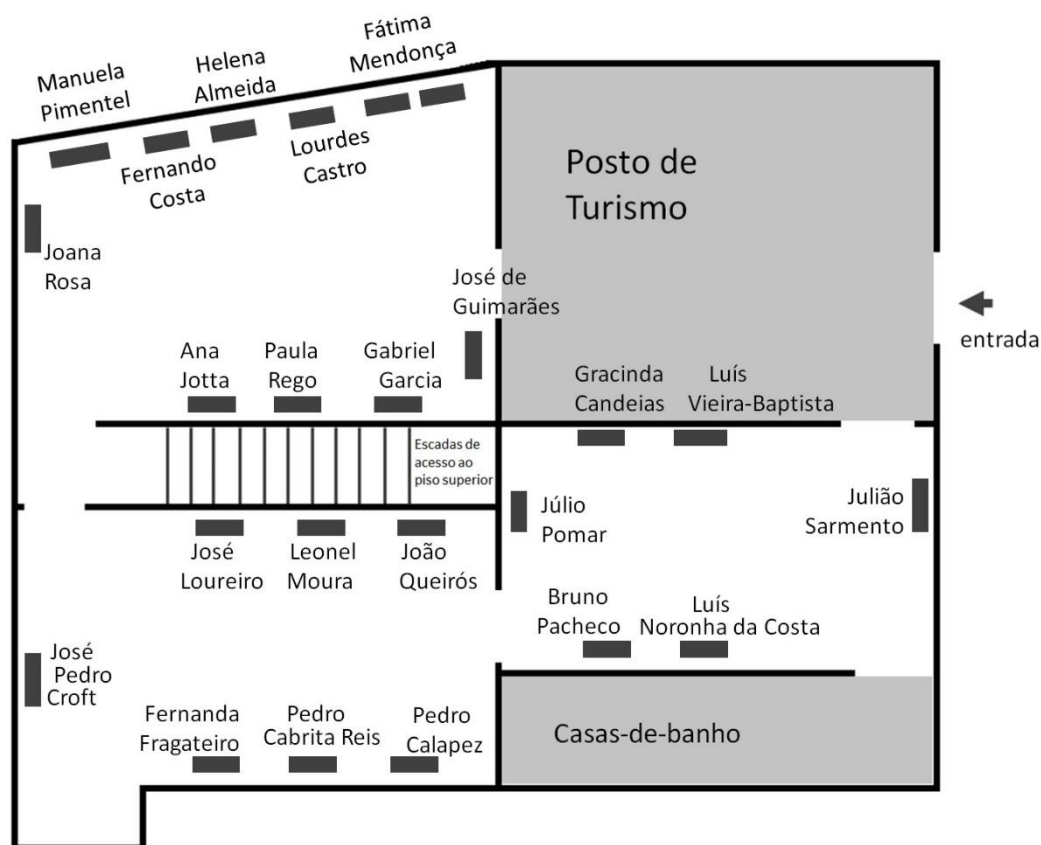


Figura 2. Esquema da disposição da sala da exposição 'Perspetiva: Colecionador II' no Posto de Turismo de Monsanto

Entrando pela sala em frente à entrada do posto, se o visitante seguisse a parede à sua direita encontraria os dois quadros de Fátima Mendonça (anexo 5, figura 1). As duas peças, apesar de serem claramente da mesma artista, mostram duas fases distintas da sua carreira. Uma primeira, exemplificada por um guache de 1990, refere-se a uma temática mais obscura com “uma figuração estilizada e disforme” (folha de sala, anexo 4); e uma segunda obra em técnica mista (pintura e colagem) de 1992, já mais luminosa e com figuras, também estilizadas, mas mais infantis. É essa vertente mais infantil que faz a ligação à obra de Lourdes Castro, de um lado, e na outra parede à peça de José de Guimarães. Continuando o percurso pelo lado esquerdo, logo após a obra de Guimarães, encontrava-se uma tela de Gabriel Garcia e depois, novamente em exposição, o quadro de Paula Rego. O diálogo entre estas três peças era para ser compreendido através da inspiração no universo infantil, no caso de Guimarães com um figuras estilizadas e um pouco *naïf*, mas certamente coloridas, que o aproximam de Garcia. Paula Rego e Gabriel Garcia (anexo 5, figura 6) usam a capacidade narrativa das suas obras para contar histórias

perversas. No entanto, enquanto as peças de Rego são abertamente subversivas, as telas de Gabriel Garcia estão mais disfarçadas e parecem ilustrações de contos para crianças. Nesse sentido, o seu trabalho poderia aproximá-lo daquilo que Joana Rosa cria, mas a artista ilustra um universo mais travesso e reguila do que pecaminoso (anexo 5, figura 3).

No seguimento da obra de Paula Rego, encontrava-se um guache sobre papel de Ana Jotta que, pelo traço e cor, se ligava claramente ao quadro de Rego, mas também ao desenho de Helena Almeida, na parede em frente. Com *O Perdão* de Helena Almeida cria-se um jogo de dimensionalidade com as peças de Fernando Costa (anexo 5, figura 4) e Manuela Pimentel. O desenho de Helena Almeida é claramente bidimensional e, no entanto, para a artista o desenho é uma forma de chegar à tridimensionalidade que depois irá apresentar em fotografia. Já para Costa e Pimentel a tridimensionalidade é imediata: as suas obras fogem da parede da sala de exposição (anexo 5, figura 5).

Na sala seguinte, as pesquisas sobre o espaço tridimensional continuavam com a obra de José Pedro Croft, Fernanda Fragateiro e Pedro Cabrita Reis (anexo 5, figura 7). Estes artistas que, normalmente, trabalham escultura e instalação, neste caso são apresentados através de quadros. Apresentou-se um desenho de Croft, justificando que “a sua produção de desenho, embora seja um trabalho separado da escultura – não são esboços, nem estudos –, é uma forma de investigar o espaço que, mesmo no suporte papel, não é bidimensional” (folha de sala, anexo 4). A obra de Fragateiro que integra a coleção Paulo Lopo é um desenho sobre uma colagem, que faz parte de uma fase de trabalho pouco estudada da artista, que decorreu em paralelo com a sua produção escultórica, nos anos 80. Para Cabrita Reis a pintura sempre foi o centro da sua produção. Mesmo quando trabalha escultura e instalação, Cabrita Reis vê-se como “pintor de uma realidade tridimensional” (folha de sala, anexo 4). Também Pedro Calapez, artista conhecido pela tridimensionalidade das suas obras, na pintura apresentada nesta exposição, faz uso da cor e do fragmento para criar uma obra abstrata (anexo 5, figura 7).

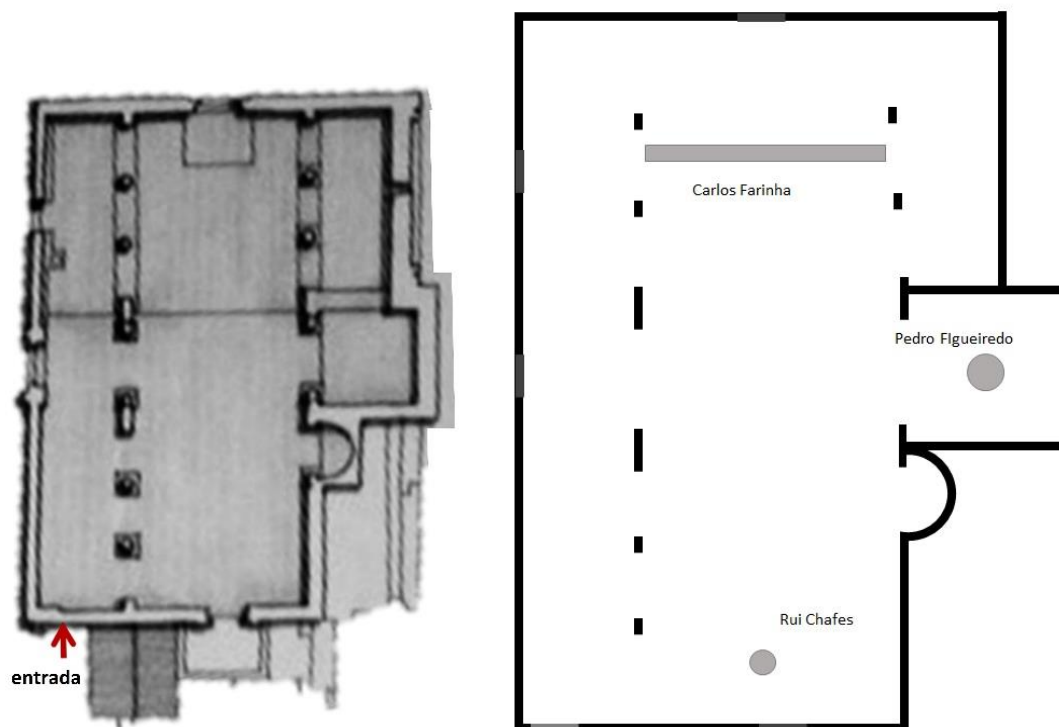
O uso da geometria e a abstração de Calapez, Croft e Cabrita Reis, dialoga com a outra parede da sala de exposição, que apresentava obras de José Loureiro, Leonel Moura e João Queirós (anexo 5, figura 9). A obra de Loureiro é uma abstração geométrica que nos seus jogos de cor cria esquemas e divisões na sua pintura, que o ligam a Croft e Calapez. O uso da linha também o conecta a Leonel Moura que, usando o seu *robô poeta* RAP, cria peças de inspiração no automatismo. Já a “abstração” de João Queirós é criada através

da desmontagem de paisagens que, primeiro, passam do real para o imaginado e, finalmente, se tornam borrões e linhas de tinta irreconhecíveis.

Precisamente por essa ligação à paisagem de Queirós, que conclui a segunda sala, o terceiro espaço de exposição em Monsanto começa com uma paisagem surreal – tão surreal que chega mesmo a usar abstração – de Gracinda Candeias. Esta paisagem laranja e surrealista leva o espectador até à obra de Luís Vieira-Baptista. Ambas as obras se debruçam sobre o uso de uma pintura atmosférica, mas Vieira-Baptista distancia-se de Candeias por via de uma temática sensual e onírica (anexo 5, figura 10). Do outro lado da sala, uma tela de Luís Noronha da Costa expande o tema do surreal e da paisagem irreal, num jogo de perceção com o olhar do visitante. Esta tela em tons azuis liga-se à obra de Bruno Pacheco não só pela cor, mas também pela insubordinação às características formais da pintura. Pacheco desobedece às regras do enquadramento, da luz, da cor, da textura e do foco, aqui numa minimalização de uma figura (anexo 5, figura 12).

Para terminar a terceira sala apresentava, frente-a-frente, uma obra de Júlio Pomar e uma grande tela de Julião Sarmento (anexo 5, figura 13). Ambas as obras são de um cariz essencial para perceber fases importantes na carreira destes artistas. A obra de Pomar apresentada, uma *guache recortada*, é uma ilustração do conto Rosa Azul, de Jorge Luís Borges – conto esse que continha os primeiros *tigres* de Pomar, o início de uma fase do artista especialmente conhecida pelos seus temas mais exóticos. Tal como Pomar, Sarmento passou por diversas fases – algumas de vertente literária, cinematográfica ou mais arquitetónica -, mas é pelos seus trabalhos sobre o erótico que Julião é mais conhecido. A obra presente na ‘Perspetiva: Colecionador II’ faz parte de uma das séries de telas texturizadas, em que o desenho fragmentado se dedica à forma feminina.

A parte da mostra na Sé de Idanha-a-Velha continha três obras, no seu imponente e amplo espaço. Com uma dimensão de cerca de 10 por 15 metros e uma altura de cerca de 5 metros, este espaço era o único capaz de albergar a tela de Carlos Farinha (7 metros de largura por 2,2 metros de altura).



Figuras 3 e 4. Planta da Sé Catedral de Idanha-a-Velha e esquema da disposição da sala da exposição 'Perspetiva: Colecionador II' na Sé Catedral (Idanha-a-Velha)

A Sé de Idanha-a-Velha exibiu, assim, uma tela de Carlos Farinha e duas esculturas, uma de Pedro Figueiredo e outra de Rui Chafes. Ao entrar na sala o olhar era imediatamente atraído pela pintura em acrílico de Farinha, *Migrations*, em parte pelo seu tamanho, mas também pelas suas cores. O domínio do azul na tela contrastava com as paredes e colunas de granito. A tela, suspensa de uma das traves da nave central, parecia flutuar sobre o público e os detalhes da pintura levavam as pessoas a aproximar-se. A obra de Carlos Farinha (anexo 5, figura 14) tem uma tendência muito narrativa e é essa qualidade que prende o espetador à contemplação da sua obra. Na verdade, as três obras da sala procuravam puxar o público para a contemplação. Se o visitante optasse por começar o percurso da exposição pela tela suspensa, quando se virasse encontraria a escultura de Pedro Figueiredo à sua esquerda e a peça de Rui Chafes, *Eu vim proteger-te III* (anexo 5, figuras 15 e 16), à sua frente. Ambas as esculturas, de cores semelhantes, são uma indagação pela transcendência. Porém, o processo pelo qual as obras o fazem é distinto: se Figueiredo opta pela figuração e quer a transcendência pelo prazer estético, Rui Chafes usa a abstração como via para o mundo original e inteligível, que Platão descreve. Também paradoxalmente, a peça de Figueiredo, *Liberdade* (anexo 5, figura 17),

parece uma peça maciça e pesada, contudo é feita de resina de poliéster e é muito leve. A peça de Chafes é feita de ferro, todavia, alude a leveza e parece levitar. Para expor esta peça optou-se, também, por a pendurar de uma das traves da nave central, tendo como fundo uma placa de ardósia, o que permitia à obra camuflar-se, como as peças de Rui Chafes parecem querer fazer.

Na Casa da Cultura em São Miguel de Acha exibiu-se somente uma peça: uma estátua de cimento da autoria de Joana Vasconcelos (anexo 5, figura 18). Esta peça, *Minerva*, uma sereia de jardim, pintada e coberta de croché, foi apresentada no centro da sala de exposição, fazendo-se acompanhar de colchas de renda a cobrir as paredes. Embora as colchas não fizessem parte da coleção de Paulo Lopo, foram incluídas neste espaço como forma de dar destaque aos elementos tradicionais a que Vasconcelos foi buscar inspiração e de mostrar o trabalho das artesãs locais<sup>40</sup> (anexo 5, figura 19). A escolha da peça de Joana Vasconcelos para São Miguel de Acha adveio do facto desta aldeia não fazer parte dos roteiros turísticos habituais da zona: um nome popular e assaz conhecido do público em geral seria uma boa forma de chamar público à aldeia. Quem visitava as exposições em Idanha-a-Velha e/ou Monsanto era incentivado a continuar o percurso da exposição para este terceiro espaço.

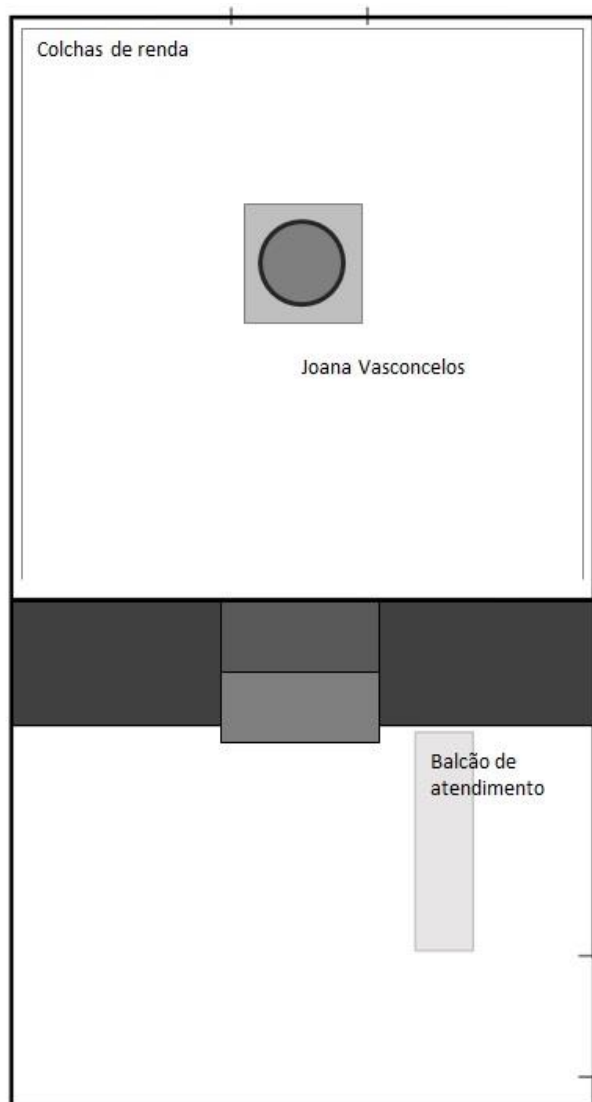


Figura 5. Esquema da disposição da sala da exposição 'Perspetiva: Colecionador II' na Casa da Cultura (São Miguel de Acha)

<sup>40</sup> Coincidentemente todas as artesãs eram familiares de Paulo Lopo: a sua mãe, Conceição Coelho Lopo, e quatro tias paternas, Amélia Lopo Salgueiro, Mariana Lopo Pires, Amélia Ruivo Lopo e Ana Lopo Nunes.

### 2.2.3. Exposição ‘Migrations’

A exposição ‘Migrations’, a última exposição do ciclo dedicado a exibir a coleção Paulo Lopo, inaugurou em Estrasburgo (França) a 24 de novembro de 2016. O mote para a exposição partiu de uma visita de representantes do município de Estrasburgo a Idanha-a-Velha, onde a exposição “Perspetiva: Colecionador II” estava patente. Esta visita aconteceu no contexto de uma reunião do Clube de Estrasburgo<sup>41</sup>, no qual a localidade de Idanha-a-Nova tinha assumido a presidência da Comissão da Cultura. A visita levou a um convite à exposição de obras da coleção Paulo Lopo, aquando do Mercado de Natal de Estrasburgo<sup>42</sup> em que Idanha-a-Nova seria a cidade convidada.

Porque a tela de Carlos Farinha deixou uma impressão duradora nos representantes de Estrasburgo e o convite a expor parte da coleção de Paulo Lopo derivou especialmente da vontade de mostrar a tela *Migrations* na cidade francesa, a obra de Carlos Farinha foi o ponto de partida para a exposição. Tendo em conta que as migrações eram tema (e nome) da tela, o tema (e nome) da exposição foi precisamente ‘Migrations’. Com este tema escolhido, foi necessário criar uma narrativa com peças da coleção Paulo Lopo que refletissem sobre um tema tão atual como as emigrações / imigrações. Para pensar sobre a migração, a escolha das obras para a exposição recaiu sobre peças cujos autores tivessem saído do país, fosse para estudar, trabalhar ou viver noutros contextos, e cuja experiência fora do seu país natal tivesse afetado a sua produção artística.

Estes artistas saíram de Portugal em busca de uma forma de criação nova, mais experimentalista e capaz de quebrar tabus. Esta migração, de Portugal para o estrangeiro e do estrangeiro de volta a Portugal, teve um impacto real na criação artísticas destas pessoas – impacto esse que levaria à criação atual, contemporânea, sustentada tanto pelos artistas como pelas instituições.

Folha de sala da exposição ‘Migrations’ (anexo 6)

---

<sup>41</sup> Idanha-a-Nova tornou-se, em 2015, membro do Clube de Estrasburgo, grupo formado por 66 localidades europeias de 29 países, que debatem e promovem o Projeto Europeu, com especial foco nas áreas da cultura, educação, desenvolvimento social e economia verde.

<sup>42</sup> Para mais detalhes sobre o Mercado de Natal de Estrasburgo aconselha-se a consulta do site oficial do evento. Versão em francês disponível em < <http://noel.strasbourg.eu/> > e versão em inglês disponível em < <http://noel.strasbourg.eu/en/accueil> >

A exposição apresentou obras de Carlos Farinha, Mário Cesariny, Lourdes Castro, Manuel Cargaleiro, Júlio Pomar, Nadir Afonso, José de Guimarães, Joaquim Martins Correia, Helena Vieira da Silva e Gracinda Candeias, num total de dez peças, e decorreu na Igreja de São Pedro, o Velho. Esta igreja protestante já não serve ao culto, contudo continua a ser usada pela paróquia como centro de atividades culturais, como espetáculos ou exposições. No caso da exposição ‘Migrations’, o espaço foi distribuído da seguinte forma:

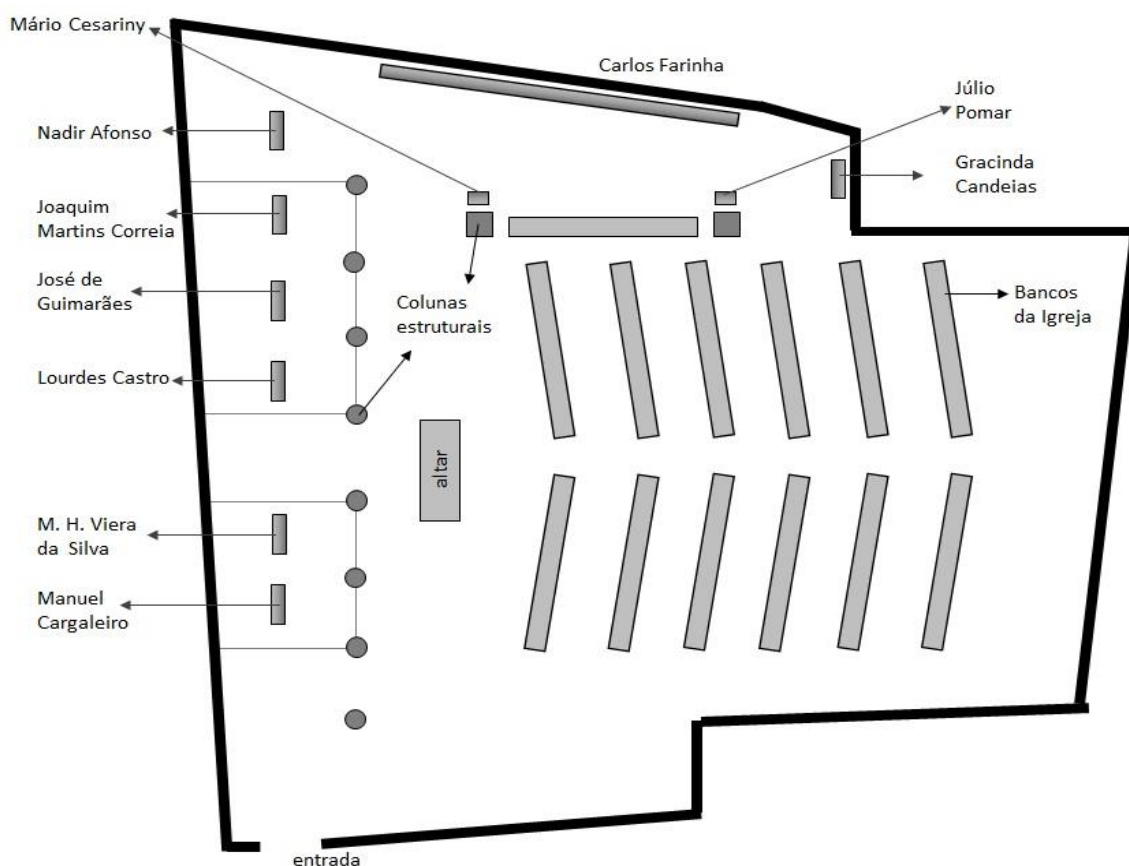


Figura 6. Esquema da disposição da sala da exposição ‘Migrations’ na Igreja de São Pedro, o Velho (Estrasburgo)

Tal como em Idanha-a-Velha, o ângulo da entrada levava o visitante a ver em primeiro lugar a grande tela de Carlos Farinha (anexo 7, figura 1). No caso deste artista, as migrações estão muito presentes na sua vida, já que Farinha nasceu em Santarém, mas viveu a sua infância e juventude em França. Em 1985 retornou a Portugal, a Maxiais, mas passado pouco tempo já estudava em Lisboa. A vivência de migrante marcou-o e o seu

interesse pelo que se passa no mundo levaram-no à produção da obra em destaque na exposição.

A sala era um espaço amplo, mas muito preenchido de materiais e objetos da igreja. Apesar da obra *Migrations* chamar o visitante, era necessário passar por outras peças antes de chegar à tela de Carlos Farinha. O percurso começava com a obra de Manuel Cargaleiro, que se encontrava do lado esquerdo da entrada. Logo de seguida encontrava-se a aguarela de Maria Helena Viera da Silva (anexo 7, figura 2). Os dois artistas conheceram-se em 1954, em Paris. Maria Helena já vivia em Paris desde os seus vinte anos, quando foi estudar para a Académie de la Grande Chaumière, onde conheceu o seu futuro marido, Arpad Szenes. Trinta anos depois, em 1958, Cargaleiro tem acesso a uma bolsa da Gulbenkian<sup>43</sup> que lhe permite estudar na Faïencerie de Gien, e em 1959 fica a viver em França (atualmente o artista divide o seu tempo entre França, Itália e Portugal). Para ambos os artistas, a mudança para França foi essencial para a sua carreira artística. Vieira da Silva desiste dos seus estudos em escultura e dedica-se à pintura depois de se apaixonar pela luz impressionista de Pierre Bonnard. A influência de Arpad, pintor vanguardista, leva Maria Helena a dedicar-se à abstração. Mesmo assim, a artista não deixou de fazer figuração, especialmente em representações da sua vida quotidiana e retratos íntimos, nomeadamente no período que passou no Brasil, durante a II Guerra Mundial. Para Cargaleiro, França foi a descoberta da arte não figurativa. O artista “mantém o racionalismo e a sobriedade da arte francesa na sua abstração” (folha de sala, anexo 6), porém faz uso de uma cor mais vibrante e luminosa.

Lourdes Castro (anexo 7, figura 3) sai de Portugal para Munique e, passado pouco tempo, Paris. Depois de ter sido levada a desistir da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, porque as suas obras eram demasiado inovadoras, em Paris o seu trabalho abre-se a uma arte mais experimentalista e contemporânea. O seu percurso ficou marcado por “estudos performativos que questionam de que modo pode o espaço cénico (tridimensional) ser transformado para um suporte bidimensional, como a tela ou o papel” (folha de sala, anexo 6).

José de Guimarães durante a sua juventude conciliou os seus estudos em Engenharia com aulas de Gravura e Pintura, porém, para a sua carreira artística, destaca especialmente a aprendizagem não formal nas suas viagens pela Europa. Em Paris descobre Picasso e

---

<sup>43</sup> Para o aprofundamento do tema das migrações artísticas, sugere-se a leitura do texto de Fernando Rosa Dias, *A arte portuguesa e os ciclos de migração artística para Paris* (2013), disponível no repositório da Universidade de Lisboa em < <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9192/2/FernandoRosaDias.pdf> >

nos grandes museus a arte moderna, deixando-se impressionar especialmente pela arte *pop*. No seu trabalho como engenheiro militar em Luanda descobre a arte africana e nas suas viagens pelo México descobre a expressão artística ligada ao culto dos mortos. Toda essa aprendizagem está refletida na obra do artista, desde a influência *naïf*, ao uso da cor *pop*, à esquematização da tela como na arte tribal e às temáticas macabras e/ou sexuais.

O uso da cor de Guimarães é o que conduz o visitante até à obra de Joaquim Martins Correia (anexo 7, figura 4). O escultor também teve acesso a uma bolsa, do Estado português, que lhe permitiu viajar por Itália e Espanha. Os aspetos que mais marcam a obra do artista foram beber ao que encontrou pela Europa, como, por exemplo, a policromatização das suas estátuas, o seu traço bem definido e a figuração estilizada. A descoberta de obras de Pablo Picasso, Arturo Martini e Marino Marini foi essencial para o avanço criativo da carreira artística de Martins Correia.

Nadir Afonso estuda Arquitetura no Porto, mas em 1946 muda-se para Paris para estudar Pintura na École des Beaux-Arts. Embora tenha trabalhado como arquiteto - carreira na qual se destaca o seu trabalho com Le Corbusier e com Óscar Niemeyer - Nadir Afonso sempre juntou a sua paixão pela cidade com a pintura. Viveu em Paris e em São Paulo e viajou por todo o mundo, algo que se torna claro nos seus retratos abstratos de cidades. Nadir usa a influência da arte cinética, em que a “pintura é movimento, pura impressão visual” (folha de sala, anexo 6), e a desconstrução da cidade em figuras geométricas e elementares, marcaram a carreira deste artista (anexo 7, figura 5).

Depois de ver as peças de Manuel Cargaleiro, Maria Helena Viera da Silva, Lourdes Castro, José de Guimarães, Joaquim Martins Correia e Nadir Afonso, o visitante dirigiria-se para a tela de Carlos Farinha. Frente à obra *Migrations*, em duas colunas largas, podia encontrar-se uma obra de Mário Cesariny, numa coluna, e, na outra, a peça de Júlio Pomar (anexo 7, figuras 6 e 7).

Para Cesariny, que no início da sua carreira ingressou pelo neorrealismo, foram, em 1947, os estudos em Paris, na Académie de la Grande Chaumière, e ter travado conhecimento com André Breton que mudaram a sua arte para uma via surrealista. Quando volta a Portugal, já inspirado pela arte surrealista que encontrara em França, cria o *Grupo Surrealista de Lisboa* (1947) e, depois da cisão desse grupo, funda *Os Surrealistas* (1949).

Apesar da carreira de Júlio Pomar já estar estabelecida e este já ser bastante reconhecido em Portugal, em 1963, o artista vai viver para Paris. Nessa altura já com um percurso de vinte anos, Júlio Pomar percebe que precisa de ter contacto com novas formas de criação, novos artistas e modos de pensar. Na década de 60, num aparente abstracionismo, Pomar cria figuras com pinceladas soltas e rápidas e, mais tarde, experimenta com *assemblages*. Em 1978, ainda em França, ilustra o conto de *Rosa Azul*, de Jorge Luís Borges, que iniciaria a *fase dos Tigres*.

Por fim, a exposição apresentava uma tela de Gracinda Candeias (anexo 7, figura 8). Dos dez artistas presentes na exposição, Candeias foi a única que não nasceu em Portugal. A artista nasceu em Luanda, e, aos dezoito anos, veio estudar para Portugal. Mesmo assim, as memórias de Angola e as inúmeras viagens que fez a África estão refletidas na obra da artista, seja na espacialidade, nas cores ou nos temas das suas pinturas.

Através da escolha destes artistas, dentro do conjunto da coleção Paulo Lopo, e através do texto da folha de sala (anexo 6) que acompanhava a exposição, tentou mostrar-se que as experiências no estrangeiro foram essenciais para estes artistas portugueses. Não foi só a mudança de contexto que mudou a arte destes artistas, mas também a possibilidade de estabelecer um diálogo, quer direto, quer indireto, com outros artistas, com outras ideias, com outras formas de criação artística. Foi ter-se aberto à influência de outros artistas, que levou à evolução da arte. A exposição ‘Migrations’ inaugurou numa altura em que as migrações do Médio Oriente / África eram largamente discutidas nos *media*. Este momento fez com que o tema da exposição fosse muito interessante de discutir, num país marcado pela tensão entre a abertura e o fecho das fronteiras e num momento que, embora de celebração, punha a cidade de Estrasburgo em risco de atentado terrorista, o que podia levar a um cauteloso fechamento a tudo o que fosse *estrangeiro*. Mesmo tendo isso em consideração, a cidade abriu-se a um público internacional e convidou um outro país – Portugal – a participar neste evento. Foi esse mesmo sentido de celebração das diferenças e de diálogo internacional que a exposição quis refletir.

A exposição esteve patente até ao fim do ano de 2016 e encerrou o ciclo ‘Perspetiva: Colecionador’, que expôs as obras de arte portuguesa da coleção de Paulo Lopo. Nesta última exposição foram apresentadas obras que já tinham sido expostas publicamente nas exposições anteriores deste ciclo, o que serviu para mostrar como é possível criar

diferentes narrativas dentre do mesmo conjunto de objetos<sup>44</sup>. Esta foi uma parte especialmente interessante do processo curatorial: descobrir as ligações entre as obras de arte e, depois, perceber que a história da coleção não se esgota aí. As obras foram colecionadas apenas com um critério geral – arte do pós-guerra – porém dão já uma noção panorâmica da arte moderna portuguesa a chegar à contemporaneidade. A coleção também pode contar uma história da migração de artistas que estudaram e conheceram novas formas de arte fora do seu país e que, no regresso, levaram a avanços na história da arte portuguesa. E, mesmo assim, outras histórias possíveis ficaram por contar, que poderiam dar novas exposições, com a mesma coleção.

It would be a mistake to presume for our visitors only one truth about a picture. The obligation on those of us who hold art in trust for the public is to try to allow our public access to different truths about our pictures - about *their* pictures - to allow the artists to speak in as many different ways and reach as many different audiences as possible, and to explore the richness of potential meanings implicit in great works of art-meanings both historical and contemporary.

MacGregor, 2006: 31 - 32<sup>45</sup>

Segundo Susan Stewart, expor a coleção publicamente é um fim: pode ser um dos objetivos principais da coleção e é o momento em que a coleção está terminada, completa<sup>46</sup>. Mesmo que este momento seja ficcional para o colecionador, que poderá continuar a juntar elementos à sua coleção, quando está em exposição uma coleção está estanque. Para Stewart, o interessante na exposição de uma coleção é como esta elimina o contexto original de cada objeto individualmente (a história que o objeto tinha antes de fazer parte daquele conjunto), para apresentar *a coleção* (cf. Stewart, 1994: 204). Mesmo que a coleção ainda não tenha encontrado a sua coesão intrínseca, quando é apresentada

---

<sup>44</sup> A coleção, em si, teria mais histórias para contar, seja com as obras que estiveram expostas durante o ciclo 'Perspetiva: Colecionador', seja com obras que não chegaram a ser expostas.

<sup>45</sup> Este texto também está disponível online em <<https://www.jmu.edu/gened/library/Pentecost.pdf>>

<sup>46</sup> "Any collection promises totality. The appearance of that totality is made possible by the face-to-face experience of display, the state of all-at-oneness under which the collection might be apprehended by an observer. This display marks, of course, the defeat of time, the triumph over the particularity of contexts in which the individual objects were first collected. In the arrested life of the display, the collected objects are held together by the dual processes of temporal diremption and the imposition of a frame. The displayed collection finds its unity in memory and narrative." (Stewart, 1994: 204)

ao público, a coleção é una. O seu elemento de união é o próprio colecionador, as suas motivações, o seu critério e gosto, aquilo que o define enquanto *coleccionador* é a estrutura da *coleção*. Desta forma, mesmo que a coleção de Paulo Lopo não fosse conexa, ao expô-la dar-se-ia um contexto (expositivo) comum a todos os objetos que os ligaria: o colecionador. Contudo, e discordando de Susan Stewart, considera-se que a exposição da coleção não apaga o que cada peça significava e o que a fazia destacar-se dos restantes objetos mundanos antes de esta ter entrado para a coleção. O colecionador não é o único elemento unificador da coleção de Paulo Lopo, porque o contexto original das obras não desapareceu e estas continuam a ter um valor estético, histórico, artístico, a funcionar por si mesmo ou em articulação com a restante coleção. Na verdade, essa articulação só foi possível porque cada obra tem um contexto prévio à coleção, o que ainda a faz funcionar (e *significar* algo) no mundo da arte.

Quando uma coleção se torna pública, o colecionador deixa de ser o centro e a própria coleção toma a posição de destaque. O público visita um museu ou exposição de um colecionador privado e fica a conhecer o seu nome, qual o seu gosto, as suas escolhas e, muitas vezes, as suas razões para colecionar e a linha condutora daquele conjunto de peças. Todavia, dentro do espaço de exposição, enquanto olha as obras, o público foca-se nas peças e na relação que está a criar com aquilo que observa; nesse momento de ligação aos objetos, quem observa não está a pensar no colecionador. O nome do colecionador está sempre presente, mas dentro do museu, na exposição, o público perde-se nos objetos, são eles que contam a história. Ou seja, o foco volta a estar nos objetos e na história que eles contam. No contexto da exposição, a narrativa da coleção é descrita pelo curador e não pelo colecionador. É o contexto original que dá coesão a esta coleção, o que foi demonstrado na exposição da coleção Paulo Lopo, através do trabalho curatorial que mostrou a coleção e as suas diferentes histórias nas exposições ‘Perspetiva: Colecionador’.

## Conclusão

Num trabalho que se propôs perceber o que é e como se expõe uma coleção privada, ou seja, uma coleção construída de forma individual e, muitas vezes, com um forte cariz pessoal e íntimo, a primeira ideia a que se chegou foi que as coleções são compostas de objetos. Em princípio todos os objetos são criados com um valor, um valor justificado pelo dinheiro ou outros bens a que equivalem (valor de troca) e/ou pelo uso que se pode fazer deles (valor de funcionalidade). E, mesmo assim, é perceptível que há objetos que não têm uso ou um valor de troca equivalente. Essa falta de valor é sintoma de uma de duas opções: aquele objeto é lixo ou aquele objeto já não é definido pelo seu valor de troca ou função, porque transcendeu esses mesmos valores. Neste segundo caso, quer dizer que o objeto ultrapassou o seu valor mundano e se aproxima de uma valorização enquanto objeto *sagrado* (um objeto que se separa do quotidiano, um objeto que passou por uma sacração). Ou seja, o objeto vale não por servir ou não a sua função, vale não pelo dinheiro pelo qual pode ser trocado, mas sim pela sua qualidade de *reverência*, enquanto presença material do sagrado e venerável no mundo ordinário dos humanos.

Exemplos mais flagrantes deste valor de reverência são aqueles objetos aos quais é aferido um valor social: estes objetos são considerados como sendo sagrados por um grupo de pessoas, toda a sociedade, toda uma nação, *etc.*, e por isso são protegidos e mantidos por esse grupo como um todo (p. ex. Estado). O valor sagrado atribuído de forma social não invalida que haja objetos que possam ser valorizados somente por uma pessoa ou um pequeno grupo de pessoas. A esta valorização chamou-se valor afetivo e é aquilo que leva alguém a guardar e preservar objetos de forma privada e pessoal.

Um objeto de coleção é um objeto que, numa primeira instância, é valorizado pelo colecionador e depois disso é encaixado (ou inicia) um conjunto de objetos que se relacionam entre si. Um objeto apenas por si até pode não ter uma narrativa muito complexa mas, quando encaixado numa categoria, a sua história pode adensar-se. Ao fazer parte de um conjunto, a narrativa do objeto torna-se mais complexa do que era a princípio, porque é completada, e adiciona mais alguma coisa, também, à narrativa dos outros objetos do conjunto. Por si só esse objeto poderia já ter uma história, certamente, mas dentro de um grupo maior de objetos da mesma categoria a sua narrativa torna-se mais profunda e complexa - tem uma narrativa expandida. Assim, parte do que torna um objeto especial é a sua narrativa original, mas também a parte da sua narrativa que faz

sentido em conjunto com outros objetos, cada um com a sua narrativa independente tão ou mais complexa. A coleção, enquanto conjunto, vale mais que o simples valor somado dos objetos que a compõem.

Uma coleção começa com a vontade de ter um determinado *objeto*. Podem dar-se muitas justificações para o que leva a esta vontade – quais são as motivações para colecionar – mas é o desejo de posse de um certo objeto que dá início à coleção. No princípio, o colecionador até pode não dar conta que começou uma coleção, contudo a necessidade de ter, guardar e preservar um objeto é aquilo que move a vontade de colecionar. Por este motivo, se começa por abordar a noção de objeto; querendo fazer ver como, dentro da fisicalidade do mundo, são os objetos, aquilo a que se chama objetos, que permitem ao ser humano relacionar-se exteriormente consigo mesmo e com os outros.

Todos os humanos vivem através de uma série de conceitos e do pensamento, mas a ação que se desenrola sobre o mundo acontece na sua forma física. É habitual distinguir entre o mundo mental – e privado – e o mundo *real*, aquele em que nos cruzamos com outros seres humanos e em que interagimos com objetos. Esta dicotomia tem sido posta em causa, nomeadamente atendendo que o pensamento privado é tão real como os objetos. Contudo, o indivíduo continua a fazer distinção entre aquilo que imagina e aquilo que toca, porque o pensamento não tem forma física.

Uma coleção é apenas uma outra forma de interagir com o mundo físico. Porém, colecionar talvez seja uma forma particularmente interessante de agir sobre o mundo real porque é uma maneira especialmente clara de transformar o pensamento - que não existe no mundo físico - em objeto. Daí que muitos autores argumentem que a coleção é uma forma de organizar o mundo: em primeiro lugar, transformando pensamento em materialidade e, em segundo lugar, hierarquizando o confuso e abundante mundo dos objetos. Ao escolher um objeto para fazer parte da sua coleção, em detrimento de outro, o colecionador está a sinalizar que o objeto escolhido é mais importante que todos os outros objetos que não fazem parte da sua coleção. Assim se chega a outra questão definidora do colecionismo. Para além da vontade de ter, guardar e preservar um objeto, que inicia a coleção, esta é continuada pelo processo de seleção - a *escolha* do que pertence ou não ao conjunto de objetos que se quer guardar e preservar.

No entanto, o colecionador não guarda e tem posse dos seus objetos somente, também faz usufruto deles, fruição essa que é normalmente exclusiva. Para muitos colecionadores ser o único a poder *privar* com determinado objeto é um motivo de prazer: o colecionador

tem acesso irrestrito à sua coleção, e a sua coleção é só sua. Para outros, seja por uma procura de aprovação do seu estatuto ou por um desejo de partilha, parte do seu impulso colecionista leva-os a apresentar a sua coleção publicamente. Ainda assim, expor uma coleção particular é um jogo entre privado e público. E esse jogo é vivido, muitas vezes, pelo colecionador em tensão, pois ceder o controlo sobre os seus objetos a outra entidade, como um museu ou um centro de exposições, é sempre uma resolução que deixa o colecionador em dúvida. A decisão de expor a sua coleção é um ato de confiança e um ato de cedência de poder sobre a coleção, não só com a instituição que acolhe a coleção, como com o seu público.

Desta forma, o que distingue uma coleção é o desejo de guardar determinados objetos, desejo esse que funciona segundo um *critério de seleção*. A coleção cria uma narrativa para si, seja ela de acordo com os desejos conscientes do colecionador ou de acordo com critérios *ocultos* (que existem, mas não estão explícitos), e funciona de acordo com uma estrutura interna com tendência para a autorreferência (ou seja, cada objeto é representante de todo o conjunto e, por isso, também de cada um dos outros objetos individualmente). Outra qualidade que a coleção parece ter é a sua propensão para a exposição, seja ela em contexto privado ou público.

Alguns colecionadores são muito restritos no acesso que permitem a outros à sua coleção. Mesmo assim, as motivações para expor uma coleção ao público são amplas. Uma expressão de vaidade ou um desejo de pertença a uma certa elite cultural pode justificar a exposição de uma coleção, exposição essa em que há uma validação do ato colecionista e da importância da coleção, uma validação que vem de fora do círculo íntimo do colecionador. Esta forma de aprovação também pode tomar a forma de uma valorização social, intelectual e/ou comercial dos objetos. A valorização da coleção pode ser um fim em si para a exposição, já que os objetos da coleção – e a coleção como todo – *valem mais* depois da sua exposição pública. Mas também um desejo altruísta de partilha de uma coleção particular, que é uma fonte *privada* de conhecimento e/ou cultura, parece mover alguns colecionadores.

Em Portugal são muitos os exemplos desta vontade de expor a coleção, desde Calouste Gulbenkian até José Berardo. A ideia de expor publicamente uma coleção privada não é nova. Ainda assim, expor uma coleção ainda em construção, cujo colecionador é pouco conhecido do mundo dos colecionadores de arte em Portugal, apresenta-se como um

desafio. Para responder a esse repto se apresentou a coleção Paulo Lopo, através do ciclo de exposições ‘Perspetiva: Colecionador’.

Para Paulo Lopo, o desejo de mostrar a sua coleção já existia há alguns anos – o colecionador já tinha estabelecido contactos com a Câmara Municipal de Idanha-a-Nova nesse sentido e o município já tinha mostrado interesse em receber a coleção. A exposição da coleção aconteceu, no entanto, só no enquadramento da presente investigação porque só neste momento a CMIAN conseguiu prover os recursos necessários a este projeto. Os recursos necessários a um projeto desta envergadura eram, especialmente, humanos e essa necessidade foi suprida por meio de um estágio curricular, que permitiu fazer a investigação da coleção necessária à sua exibição. Tendo também em conta que Paulo Lopo tem as suas raízes e parte da sua família reside no município, a escolha da região de Idanha-a-Nova foi natural, apesar de o colecionador residir na área da grande Lisboa no momento em que o projeto foi apresentado.

De acordo com o panorama do colecionismo português, Paulo Lopo é um colecionador típico: empresário, começou a colecionar entre o fim dos anos 80 e meados dos anos 90 e, embora colecione arte portuguesa, diversifica a sua coleção através de obras de referência internacional, como forma de valorizar a coleção como todo, mas também pelo prestígio de ter na coleção nomes como Andy Warhol, Lucio Fontana ou Joan Miró. Paulo Lopo gosta de adquirir obras, maioritariamente, de nomes já estabelecidos, porém conta com alguns nomes emergentes – como Carlos Farinha ou Manuela Pimentel –, artistas esses que seduzem pelo valor estético e não necessariamente pela cotação de mercado. A coleção não é estática, está ainda em construção, não só pela aquisição de novas peças, como pela exclusão de obras que deixam de fazer sentido na narrativa da coleção. O critério de seleção de Paulo Lopo baseia-se na escolha de peças do pós-guerra, contudo, esse critério é também guiado pelo gosto estético do colecionador e pela evolução da história de arte. Daí que o colecionador se guie mais pela diversidade de nomes do que pela aquisição de várias obras do mesmo artista. Em termos de investigação, Paulo Lopo tem noções de história de arte, especialmente moderna, e adquire livros especializados dessa área. Todavia, no estudo de obras ou artistas específicos, Paulo Lopo segue o conselho de especialistas, nomeadamente galeristas, em articulação com o seu gosto pessoal.

Nas suas respostas ao inquérito que lhe foi proposto, Paulo Lopo apontou como maior motivação para apresentar a sua coleção ao público um desejo de partilha, mas em

conversas informais revelou que também a valorização intelectual e económica da coleção (e a consequente validação social que adviria de tal exibição) lhe eram interessantes.

As três exposições do ciclo - ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’, ‘Perspetiva: Colecionador II: Coleção Paulo Lopo’ e a exposição ‘Migrations’- demonstraram a versatilidade de narrativas que uma coleção pode levar ao público, narrativas essas que já são distintas daquela que a coleção tem no seu espaço doméstico.

O maior desafio de apresentar esta coleção privada não foi o antecipado. Com mais do que uma voz no discurso da exposição – a do curador e a do colecionador, mas também a da entidade de acolhimento, personificada por Paulo Longo – era expectável que a maior dificuldade fosse articular todas essas perspetivas, sem que a *voz da coleção* ficasse por ouvir. E, na realidade, ao longo do desenvolvimento do projeto, uma certa pressão inicial da voz do colecionador foi superada, mostrando possibilidades próprias da coleção exploradas pelo exercício curatorial e pela capacidade para ouvir a coleção. Quanto à entidade de acolhimento, deu todo o apoio necessário sem se imiscuir nas decisões conceptuais da exposição, fazendo só alguns (e necessários) reparos logísticos. Apesar da sua voz não se ter sobreposto, ao longo de todo o desenvolvimento do projeto ‘Perspetiva: Colecionador’, Paulo Longo foi um guia, mostrando-se sempre disposto a orientar, sugerir e motivar.

Assim, o que mais desafiou a tarefa da curadoria foi a própria coleção. A relação destes objetos com o seu colecionador já estava estabelecida. Porém, para o curador – um elemento estranho à coleção – a narrativa que a coleção criou em conjunto com o seu colecionador não lhe é óbvia. Não necessariamente porque a narrativa tenha sido ocultada propositadamente ao curador, mas porque esta está tão presente e é de tal forma intrínseca ao colecionador, que este não sente necessidade de a exteriorizar. Para além disso, o olhar do curador é um olhar ainda não *tendencioso* – não tem preferências, não tem histórias e memórias que o liguem àqueles objetos – e que, por isso, pode olhar para a coleção como uma novidade. A articulação dos objetos com o colecionador não funciona para o curador como exclusivo nem determinante elemento de coesão (a menos que a exposição seja sobre a personagem *coleccionador* e não dedicada à coleção em si). Por isso, o exercício de curadoria será criar uma ligação própria das obras da coleção umas às outras.

Criar uma nova articulação e narrativa para as obras, que fizesse sentido para o curador enquanto mediador entre a coleção e o público, nas exposições ‘Perspetiva:

Colecionador', foi o maior desafio. Ou seja, a coleção tinha que fazer sentido não para o colecionador, mas para o *público*. Desta forma, a investigação das peças que compunham a coleção teve que se basear não no significado que Paulo Lopo lhes atribuía, mas sim naquilo que poderia transformá-la numa narrativa *pública*: eram esteticamente apelativas, eram relevantes para a história da arte portuguesa, representavam um estilo ou eram sinónimo de uma época histórica. E, depois, seria preciso interligar as obras de forma a que esses significados fossem visíveis para os visitantes das exposições. Foi necessário conhecer as obras, vê-las, investigá-las e pensar nelas para que um novo significado surgisse. E quanto mais tempo o curador passa com as obras, melhor as conhece. Essa situação tornou-se óbvia ao longo das três exposições do ciclo. As obras que foram expostas em mais do que uma das exposições (as peças de Lourdes Castro e José de Guimarães estiveram presentes nas três exposições) foram investigadas mais profundamente, o que se espera se tenha traduzido na forma de as expor. E espera-se que não só a organização das peças no espaço expositivo, mas também os textos (das folhas de sala e textos de parede), as visitas guiadas e as atividades tenham sido guias úteis para o visitante conhecer a coleção através de diversas narrativas de exposição.

Neste ciclo, as primeiras duas exposições talvez tenham tido uma narrativa mais linear, porque se optou por uma ordem cronológica, aliada a uma ideia conceptual (ligada às características formais, estilos e temas das obras), mas mesmo assim, temporal. Manteve-se alguma noção de domesticidade, que mostrou a faceta da coleção ainda em construção – há alguns saltos conceptuais ou lacunas em exemplos de arte portuguesa da época moderna e contemporânea que só podem ser compreendidos tendo em conta o gosto do colecionador (ou uma possível indisponibilidade do mercado). Na terceira exposição, explorou-se a coleção em si mesma e não tanto como conjunto de objetos selecionados por alguém. A história da terceira exposição tinha uma linha condutora – as migrações – como pano de fundo e estudou mais as obras cada uma por si e depois em conexão umas com as outras, não tendo em conta que já tinham sido pré-selecionadas por um colecionador. Este foi uma personagem que ficou de fora da narrativa da terceira exposição, contrariamente ao que aconteceu nas duas primeiras, em que o seu nome estava presente no título da exposição (e não só na descrição) e em que o seu trabalho de seleção, o seu critério, foi uma ferramenta essencial. Na terceira exposição a sua escolha restringiu a seleção das obras, claro, mas esse seu processo de escolha não foi o ponto central da narrativa apresentada.

Daí que se ponha a questão se *serão a coleção e colecionador indissociáveis*, à qual se pode agora responder. A coleção e colecionador partilham uma identidade, no entanto, a coleção tem oportunidade de ser tornar autónoma quando é exposta publicamente. Apresentar a coleção publicamente é abri-la a outras interpretações e ligações que o colecionador não controla e nas quais a figura do colecionador perde destaque, pois este fica em segundo plano face à coleção como entidade em si. Este fenómeno é quase contranatura se se tiver em conta que a coleção é uma forma do colecionador se *coleccionar a si mesmo*. Isto é, a coleção é uma forma que o colecionador usa para se identificar a si próprio, é um preceito que usa para construir a sua personalidade, e pode ser uma forma de sentir controlo sobre o mundo. Tendo isto em conta, ceder uma coleção à interpretação alheia é um ato de confiança, que faz com que o colecionador tenha quase que ceder uma parte de si. Com a exposição pública há uma apropriação da narrativa da coleção por elementos exteriores, como o curador ou o público, e a coleção *liberta-se* do colecionador. A identidade da coleção continuará a basear-se no colecionador, mas não será mais a mesma, já não é partilhada entre os dois. O colecionador cede uma parte de si e a coleção ganha uma nova dimensão, *pública*. Numa exposição, e nas mãos de um curador, a coleção ganha outra história e, aos olhos do público, muitas outras mais.

## Referências Bibliográficas

- Amado, M., 2013. Traço descontínuo: Coleção Norlinda e José Lima - Uma seleção. Em: M. Amado, ed. *Traço descontínuo: Coleção Norlinda e José Lima - Uma seleção*. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, pp. 23 - 66.
- Appadurai, A., 1986. Introduction: Commodities and the politics of value. In: *Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3 - 63.
- Baekeland, F., 1994. Psychological aspects of art. Em: S. M. Pearce , ed. *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Taylor & Francis, pp. 205 - 219.
- Bal, M., 1994. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. Em: R. Cardinal & J. Elsner, edits. *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, pp. 97 - 115.
- Bastos, J. d. N., 2014. Guerra Junqueiro: a unidade de uma coleção. Dois museus. *ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património*, 2(Colecionadores e Coleções de obras de Arte), pp. 168 - 177.
- Baudrillard, J., 1997. The System of Collecting. Em: R. Cardinal & J. Elsner, edits. *Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, pp. 7 - 24.
- Baudrillard, J., 2014. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Becker, H. S., 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Belk, R. W., 1994. Collectors and collecting. Em: S. M. Pearce, ed. *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Francis & Taylor, pp. 317 - 326.
- Belk, R. W. et al., 1988. Collectors and Collecting. *Advances in Consumer Research*, Volume 15, pp. 548 - 553.
- Benjamin, W., 1978. Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting. Em: *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, pp. 59 - 67.
- Benjamin, W., 1992. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. Em: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 71 - 113.
- Borges, A. M., 2014. Colecionadores, coleções e casas-museu: identidade e salvaguarda da memória. *ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património*, 2(Colecionadores e Coleções de obras de Arte), pp. 158 - 167.
- Brito, M. d. & Henriques da Silva, R., 1994. *Coleção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Electa.

- Cardinal, R. & Elsner, J. edits., 1994. *The cultures of collecting*. Londres: Reaktion Books.
- Carneiro, J. M. M., 2014. Ricardo Espírito Santo Silva (1900-1955): as coleções de arte de um mecenas. *ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património*, 2(Colecionadores e Coleções de obras de Arte), pp. 108 - 117.
- Cuno, J., 2006. *Whose Muse? : art museums and the public trust*. 4ª ed. s.l.:Princeton University Press.
- Danto, A. C., 1989. Art / Artifact. Em: S. Vogel, ed. *ART / Artifact : African Art in Antropology Collections*. Nova Iorque: The Center for African Art & Prestel Verlag, pp. 206 - 208.
- Danto, A. C., 1989. Artifact and Art. Em: S. Vogel, ed. *ART / Artifact : African Art in Antropology Collections*. Nova Iorque: The Center for African Art & Prestel Verlag, pp. 18 - 32.
- Danto, A. C., 1992. *Beyond the Brillo Box: The visual arts in post-historical perspective*. Berkeley: University of California Press.
- Dias, F. R., 2015. A investigação em arte. Entre a aura e a poesis. Em: *Investigação em artes: a oscilação dos métodos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras, pp. 35 - 59.
- Dias, F. R., 2015. Tempos da investigação em arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia. Em: *Investigação em artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, pp. 44 - 59.
- Dias, J. C., 2014. Calouste S. Gulbenkian: o colecionador que preferiu Portugal \ 1942-1955. *ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património*, 2(Colecionadores e Coleções de obras de Arte), pp. 98 - 107.
- d'Orey, C., ed., 2007. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro.
- Duarte, A., 2010. O MACE: da colecção privada à fruição pública. Em: A. Semedo & E. N. Nascimento, edits. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património, pp. 29 - 40.
- Duarte, A., 2013. Colecionar arte contemporânea: A coleção Norolinda e José Lima em Contexto. Em: M. Amado, ed. *Traço descontínuo : Coleção Norlinda e José Lima - uma seleção*. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, pp. 69 - 114.

- Duarte, A., 2016. *Da Coleção ao Museu. O Colecionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Dudley, S., ed., 2010. *Museum Materialities: Objects, Engagements and Interpretations*. Nova Iorque: Routledge.
- Gonçalves, R. M., 1972. *Exposições de arte portuguesa dos séculos XIX e XX em colecções particulares II: Artistas figurativos. Pintura e Desenho em 5 Coleções*. s.l.:s.n.
- Gosden, C. & Marshall, Y., 1999. The cultural biography of objects. *World Archeology*, Volume 31, pp. 169 - 178.
- Grilo, F., 2014. Colecionismo e mercado de arte nacional e internacional no início do século XX. A Coleção José Relvas. *ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património*, 2(Colecionadores e Coleções de obras de Arte), pp. 150 - 157.
- Guedes, F., 1969. *Exposições de arte portuguesa dos séculos XIX e XX em colecções particulares I: Pintores Figurativos em 5 Coleções*. s.l.:s.n.
- Hargreaves, M., 2012. *Colecionismo de arte moderna e contemporânea em Portugal – 17+1 perspectivas, uma reflexão em construção (vol. 1)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Heidegger, M., 2002. A Origem da Obra de Arte. Em: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5 - 94.
- Kopytoff, I., 1986. The Cultural Biography of Things. Em: A. Appadurai, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64 - 91.
- MacDougall, D., 2006. *The corporeal image: Film, Ethnography and the Senses*. Nova Jérícia: Princeton University Press.
- MacDougall, D., 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Nova Jérícia: Princeton University Press.
- Macedo, L. L. d., 2012. Colecionadores de arte contemporânea. Motivações e tendências. Em: L. U. Afonso & A. Fernandes, edits. *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal. Estrutura, história, tendências*. Lisboa: Scribe, pp. 198 - 206.
- Macedo, L. L. d., 2013. *Colecionadores de Arte - Tendências e Motivações*, Lisboa: s.n.
- MacGregor, N., 2006. A Pentecost in Trafalgar Square. Em: J. Cuno, ed. *Whose Muse? : art museums and the public trust*. 4ª ed. s.l.:Princeton University Press, pp. 27 - 48.
- Malaroux, A., 2017. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.

- Matos, M. A. P. d., 2002. *Roteiro da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. [Lisboa]: IPM, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.
- Matos, M. A. P. d., 2003. *Henri Burnay: de banqueiro a colecionador*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.
- McEvelley, T., 1989. Art / Artifact : What Makes Something Art?. Em: S. Vogel, ed. *ART / Artifact : African Art in Anthropology Collections*. Nova Iorque: The Center for African Art & Prestel Verlag, pp. 200 - 203.
- Medori, P. B., 2007. Conta a corrente. *L + Arte*, Junho, Volume N° 37, pp. 44 - 56.
- Melo, A., 1999. *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Melo, A., 2001. *Arte*. Coimbra: Quimera.
- Melo, A., 2012. *Sistema de Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta.
- Pearce, S. M., 1994. *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Taylor & Francis.
- Pearce, S. M., 1994. Museum objects. Em: S. M. Pearce, ed. *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Taylor & Francis, pp. 9 - 11.
- Pearce, S. M., 1998. *Museums, objects and collections: A cultural study*. Londres: Leicester University Press.
- Pearce, S. M., 1999. *On Collecting: An Investigation Into Collecting In The European Tradition*. Londres: Taylor & Francis.
- Perdigão, J. d. A., 1979. *Calouste Gulbenkian: colecionador*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira Almeida, J., 2008. As Fundações e a Arte. *Artes & leilões : revista bimestral de artes plásticas e leilões*, Outubro, Volume 11, pp. 7 - 45.
- Pereira, J. C., 2016. *O Valor da Arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Pinto de Matos, M. A., 2000. Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. Recuerdo de un coleccionista. *GOYA: Revista de Arte*, 279(Coleccionismo de Arte en Europa), pp. 347 - 358.
- Pomian, K., 1984. Colecção. Em: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 51- 86.
- Pomian, K., 1994. The collection: between the visible and the invisible. Em: S. M. Pearce, ed. *Interpreting Objects and Collections*. Nova Iorque: Routledge, pp. 160 - 174.
- Pomian, K., 2001. Collection : une typologie historique. *Romantisme*, 112(La collection), pp. 9-22.

- Rheims, M., 1963. *La vie étrange des objets*. Paris: le monde en 10/18.
- Ribeiro, J. A., 2014. A coleção de arte do médico António Anastácio Gonçalves. *ARTIS: Revista de História de Arte e Ciências do Património*, 2(Colecionadores e Coleções de obras de Arte), pp. 178 - 185.
- s. a., 1979. *Pintura Portuguesa: da coleção de Anastácio Gonçalves*. Lisboa: s.n.
- s. a., 2015. *Eu e os Outros. Coleção de Alberto Caetano*. [Online] Available at: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/1753> [Acedido em 03 09 2017].
- s. a., s.d. *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. [Online] Available at: [http://viginti.datajuris.pt/pdfs/codigos/dirautconx\\_t.pdf](http://viginti.datajuris.pt/pdfs/codigos/dirautconx_t.pdf) [Acedido em 12 10 2017].
- Sampaio, L., 2000. Calouste Sarkis Gulbenkian. *GOYA: Revista de Arte*, 279(Coleccionismo de Arte en Europa), pp. 373 - 379.
- Santos, M. d. L. L. d., Melo, A. & Martinho, T. D., 2001. *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Sear, M. & Wehner, K., 2010. Engaging the material world: Object knowledge and Australian Journeys. Em: S. Dudley, ed. *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. Nova Iorque : Routledge, pp. 143 - 161.
- Silva, M. A. d., 1985. *Coleccção Manuel de Brito*. Oeiras: Centro de Arte Manuel de Brito.
- Stewart, S., 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham e Londres: Duke Universtiy Press.
- Stewart, S., 1994. Death and Life, in that order, in the works of Charles Willson Peale. Em: R. Cardinal & J. Elsner, edits. *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books, pp. 204 - 223.
- Stourton, J., 2007. *Great collectors of our time : art collecting since 1945*. Londres: Scala.
- Vogel, S., 1989. Introduction. Em: S. Vogel, ed. *ART / Artifact : African Art in Antropology Collections*. Nova Iorque: The Center for African Art & Prestel Verlag, pp. 11 - 17.
- Warburton, N., 2007. *O Que É a Arte?*. Lisboa: Bizâncio.
- 47

---

<sup>47</sup> Bibliografia específica das exposições disponível em anexo.

## **Anexos**

### **Índice de Anexos**

1. Lista de Obras da Coleção Paulo Lopo .....	1
2. Folha de sala da exposição ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’...4	
3. Fotografias da exposição ‘A Arte Moderna em Portugal na Coleção Paulo Lopo’.....8	
4. Folha de sala da exposição ‘Perspetiva: Colecionador II’ .....	14
5. Fotografias da exposição ‘Perspetiva: Colecionador II’ .....	25
6. Texto da folha de sala da exposição ‘Migrations’ .....	33
7. Fotografias da exposição ‘Migrations’ .....	37
8. Bibliografia específica das exposições .....	41
9. Inquérito ao colecionador .....	42
10. Biografia do colecionador.....	44