

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Juliana Jacyntho Lima Ferreira Caldeira Meira

Catando imagens do lixo:
Uma ecologia de gestos e restos

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2025

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Juliana Jacyntho Lima Ferreira Caldeira Meira

Catando imagens do lixo:
Uma ecologia de gestos e restos

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação e Semiótica (Área de Concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais. Linha de pesquisa: Processos de Criação na Comunicação e na Cultura), sob a orientação do Professor Doutor Norval Baitello Junior.

São Paulo

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP
Roberta Amaral Sertório Gravina, CRB-8/9167

M451c Meira, Juliana Jacyntho Lima Ferreira Caldeira
 Catando imagens do lixo: uma ecologia de gestos e restos / Juliana
 Jacyntho Lima Ferreira Caldeira Meira ; orientada por Norval Baitello
 Junior. – São Paulo, 2025.
 145 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025.

1. Catar 2. Gesto 3. Lixo 4. Coisa caída 5. Chão 6. Memória 7. Alteridade
I. Baitello Junior, Norval II. Título

CDD 306.36
CDU 316.42

Banca examinadora

Prof. Dr. Norval Baitello Junior – Orientador
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof. Dr. Fábio Cypriano
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof.^a Dr.^a Fabiana Bruno
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Número do processo: 88887.001859/2024-00

This study was financed by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Process number: 88887.001859/2024-00

Dedico esse trabalho a todos aqueles que catam, em especial à minha bisa materna-materna, Maria da Penha, mulher braba, de fé inabalável, professora rigorosa, viajante curiosa, amante das plantas e que, mesmo quase vinte anos depois de ter encantado, segue soprando poesia no meu ouvido e me convidando a catar imagens pelo chão.

Agradecimentos

A Eduardo, meu companheiro de vida e de sonhos, por me apoiar a cada desafio, por vibrar comigo a cada conquista, por compreender, pacientemente, a minha necessidade de recolhimento nos últimos meses, deixando o lazer familiar temporariamente de lado, para que pudesse finalizar essa dissertação.

À minha mãe Cláudia, pesquisadora apaixonada e dedicada, que me ensinou a voar, inclusive sobre dimensões inconscientes, e me incentivou a seguir o seu exemplo de independência e autenticidade, primeira inspiração de mulher forte e determinada.

Aos meus avós, Maria Ignez e Jorge (ele *in memoriam*), por terem me dado tudo, mas sobretudo o chão para poder descer e cravar os pés sempre quando preciso.

À minha madrinha Heloisa, pelo uso da criatividade e irreverência como armas de sobrevivência, e por dividir comigo a memória de uma avó sereia.

Ao meu pai Carlos, por fazer parte da minha história, a seu modo, e me legar a casa da jabuticabeira, a madrinha, a sereia e um avô fotógrafo, com quem ele, circularmente, também não conviveu.

Ao meu orientador, Professor Norval Baitello, pela escrita inspiradora que me atraiu até o Programa; pelas aulas compartilhadas com a paixão daqueles que fazem do ofício de ensinar verdadeira ferramenta de modificação de mundos; por me lembrar que pesquisa é alegria; que devemos lutar o bom combate da palavra, do gesto e do argumento contra essas forças nem tão ocultas assim que nos querem “úteis”. Somos corpos-vivos a sonhar, não corpos-máquina. Saio profundamente modificada dessa experiência de pesquisa, e por isso agradeço.

À Professora Fabiana Bruno, minha orientadora nas artes (de criar, de notar, de catar) desde 2017, por tanto que é até difícil enumerar, mas sobretudo por sua escuta atenta, por ensinar com maestria as teorias da Antropologia Visual que me auxiliam a embaralhar o que está dado e posto, mas sobretudo por, generosamente, ser um farol, apontando com sua luz caminhos no meu fazer artístico e acadêmico que, mesmo me parecendo inicialmente sombrios, eu venho conseguindo atravessar apenas porque sei da existência da sua mão estendida. À ela devo, ainda, agradecimentos por: i) me apresentar o documentário “Os Catadores e eu”, exibido na Sala de Cinema do Laboratório de Grafia

e Imagem em Antropologia – Lagrima/Unicamp em maio de 2020, mesmo mês em que, em plena pandemia do *Coronavirus Disease 2019* (Covid-19), lançava com o seu apoio o meu primeiro fotolivro, “Onde jaz meu céu estrelado”, estória do meu primeiro território de catação, fruto de sua orientação generosa; ii) acolher a mim e às coisas na Residência Artística do Acho – Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias (2020-2022), também com orientação do Professor Oscar G. Martinez (a quem também agradeço), ocasião em que pude iniciar a pesquisa sobre o animismo das coisas catadas no desenvolvimento do projeto artístico “as coisas restarão para apagar as luzes do mundo”, embrião dessa dissertação de Mestrado.

À Glaucia, minha psicanalista, pela autonomia conquistada, que me ajuda a domar a mente inquieta na lida dessa tríade improvável que é criar, pesquisar e advogar.

À Josie, minha diretora, pela confiança depositada, permitindo organizar as horas do meu dia com responsabilidade, para frequentar as aulas do Programa, mesmo quando a agenda colidia com a jornada a que me propus no trabalho corporativo. Aos amigos *da firma* pelo companheirismo e escuta atenta sobre minha pesquisa quando tudo ainda era fio solto: Luís, Felipe, Bahia, Carlene, regando a camaradagem e os espaços do filosofar, mesmo durante o horário classificado como meramente comercial.

Às amigas de estudo e “rolezinho das artes”: Elaine, Val, Heloisa, Fernanda e Thelma, pelas trocas estimulantes, afetuosas e catárticas que reverberaram também aqui.

Ao Professor Fabio Cypriano, que, ao aceitar participar da banca de qualificação com sua leitura atenta, trouxe provocações e contribuições muito valiosas para o trabalho final.

À Cida Bueno, da secretaria do Programa, pela ajuda com todas as dúvidas.

Aos colegas do COS pelo apoio e inspiração quando tudo ainda parecia tão intangível: Diogo, Aninha, Nísia, Ícaro, Juliana, Heron, Isa, Luís, Gabriela, Bia, Marisa.

Por fim e, circularmente, também no topo: i) à Varda (*in memoriam*), por sintetizar na obra “Os catadores e eu” a poesia da miudeza, o gesto de catar e as pautas feministas que escovam o patriarcado a contrapelo; ii) à Estefania, por ser uma inspiração não só como artista mas sobretudo como mulher que se posiciona no mundo a favor da preservação da memória, do meio ambiente, das existências mínimas, deixadas de lado em nosso modelo de organização econômico-social, tão excludente;

iii) a Estevão, por ser um visionário e mostrar ao mundo que não há hora nem lugar certos para fazer um sonho acontecer. Basta desejar, catar e agir.

Às coisas, elas que restarão para apagar as luzes do mundo depois que todos nós não estivermos mais por aqui e tivermos assumido a forma de partículas de memória.

Todas as coisas cujos valores podem ser
 disputados no cuspe à distância
 servem para a poesia
 [...]

As coisas que não levam a nada
 têm grande importância
 Cada coisa ordinária é um elemento de estima
 [...]

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:
 caco de vidro, grampos,
 retratos de formatura,
 servem demais para poesia
 As coisas que não pretendem, como
 por exemplo: pedras que cheiram
 água, homens
 que atravessam períodos de árvore,
 se prestam para poesia
 Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
 e que você não pode vender no mercado
 como, por exemplo, o coração verde
 dos pássaros,
 serve para poesia
 [...]

Tudo aquilo que a nossa
 civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
 serve para poesia
 [...]

Pessoas desimportantes
 dão para poesia
 qualquer pessoa ou escada
 [...]

O que é bom para o lixo é bom para poesia
 (...)

As coisas jogadas fora
 têm grande importância
 – como um homem jogado fora
As coisas sem importância são bens de poesia.

Manoel de Barros, fragmento da obra *Matéria de Poesia* (1974).

Resumo

Esta pesquisa tem como proposta analisar o gesto de catar imagens do lixo e a sua relação com a alteridade. Foi escolhido como objeto de estudo o documentário *Os catadores e eu* (2000), da cineasta belgo-francesa Agnès Varda, em diálogo com duas iniciativas brasileiras centradas no gesto de catar coisas pelo chão: o Acho – Arquivo Coleção e Histórias Ordinárias –, em Campinas, SP, instituição que acolhe fotografias vernaculares catadas, disponibilizando-as a artistas e pesquisadores, e o Castelinho de Pedra, do artista Estevão Silva, localizado em Paraisópolis, SP. O estudo se divide em “capítulos-sacola”, inspirado pela “teoria da bolsa de ficção” de Ursula K. Le Guin, sendo cada capítulo uma “assembleia” de autores, como define Anna Tsing. Sob este formato, partimos do conceito de lixo como coisa caída (“*Abfall*”) com Aleida Assman, para entender o que se cata e sua relação com a memória, apoiado em Assman e Georges Didi-Huberman; com a cultura material e o conceito de “*meshwork*” de Tim Ingold; e com o conceito de imagem na Era da Iconofagia, de Norval Baitello. O encontro do que se cata com quem cata possibilita uma dança cósmica, como sugere Ailton Krenak, um encontro contaminante através da articulação deste corpo-vivo que se dobra ao chão e ao passado, o que vamos buscar entender a partir: i) das figuras do *flâneur*, do trapeiro e do colecionador, descritas por Walter Benjamin; ii) da Teoria da Mídia do comunicólogo Harry Pross; iii) das formas côncavas propostas por Ursula K. Le Guin em diálogo com a definição de gesto de Vilém Flusser. Esse gesto de catar articulado pelo corpo-vivo engaja o humano com seu entorno, questiona a História para desenhar cenários futuros através de suas histórias, como verificamos nas proposições de: i) Dietmar Kamper, através de Norval Baitello e Jacques Lacan, através de Jean Laplanche, para desaprender o imaginário; ii) Ariella Azoulay, para desaprender o imperialismo; iii) Gabriela Barzaghi de Laurentiis, para desaprender o falocentrismo; iv) Vilém Flusser, para catar o “passado recalcado”; v) Leda Maria Martins, com sua poética espiralar contra o modelo linear; e vi) Donna J. Haraway para ficar com o problema e fazer parentescos estranhos com o que se cata. O gesto de catar imagens do lixo aproxima o humano da alteridade e se apresenta como um aceno ecológico para repensar o nosso estar no mundo: nem apocalíptico, nem apoteótico, mas seguindo o fluxo de energia de todas as coisas da vida.

Palavras-chave: Catar; Gesto; Lixo; Coisa caída; Chão; Memória; alteridade.

Abstract

The purpose of this research is to analyze the gesture of gleaning through garbage and its relationship with otherness. The documentary *Gleaners and I* (2000), by Belgian-French filmmaker Agnès Varda, was chosen as the object of study, in dialogue with two Brazilian initiatives centered on the gesture of gleaning things from the ground: Acho – Arquivo Coleção e Histórias Ordinárias –, in Campinas, SP, that collects vernacular photographs and makes them available to artists and researchers, and Castelinho de Pedra, by artist Estevão Silva, located in Paraisópolis, SP. The study is divided into “bag-chapters,” inspired by Ursula K. Le Guin’s Carrier Bag Theory of Fiction, with each chapter being an “assembly” of authors, as Anna Tsing defines it. Under this format, we start with the concept of garbage as “Abfall” with Aleida Assman, in order to understand what is gleaned and its relationship with memory, based on Assman and Georges Didi-Huberman; with material culture and the concept of “meshwork” by Tim Ingold; and with the concept of image in the age of Iconophagy, by Norval Baitello. The encounter between what is gleaned and who gleans enables a cosmic dance, as Ailton Krenak suggests, a contaminating encounter through the articulation of this living body that bends to the ground and to the past, which we will seek to understand based on: i) the figures of the flâneur, the *chiffonnier* and the collector, described by Walter Benjamin; ii) the Media Theory of communicologist Harry Pross; iii) of the concave forms proposed by Ursula K. Le Guin in dialog with the definition of gesture by Vilém Flusser. This gesture of gleaning articulated by the living body engages humans with their surroundings, questions History in order to design future scenarios through their stories, as we can see in the propositions of: i) Dietmar Kamper, through Norval Baitello and Jacques Lacan, through Jean Laplanche, in order to unlearn the imaginary; ii) Ariella Azoulay, for unlearning imperialism; iii) Gabriela Barzaghi de Laurentiis, for unlearning phallogocentrism; iv) Vilém Flusser, for collecting the “repressed past”; v) Leda Maria Martins, with her spiral poetics against the linear model; and vi) Donna J. Haraway, to staying with the trouble and making kin with what is gleaned. The gesture of gleaning images from garbage brings the human closer to otherness and presents itself as an ecological nod to rethink our being in the world: neither apocalyptic nor apothotic but following the flow of energy of all things in life.

Keywords: Gleaning; Gesture; Garbage; Fallen things; Ground; Memory; otherness.

Lista de ilustrações

Figuras 1 e 2 – Batatas-coração adotadas por Agnès Varda.....	20
Figuras 3 e 4 – Varda filmando o movimento das estradas percorridas.....	21
Figura 5 – Telefone celular, uma flor diferente no jardim de Estevão.....	23
Figuras 6 e 7 – Fotografias catadas e doadas ao Acho.....	24
Figura 8 – Coisas chumbadas nas paredes do Castelinho.....	26
Figuras 9 e 10 – Relógios parados, em movimento.....	28
Figuras 11 e 12 – CCC chama Hervé99 pelo nome.....	31
Figuras 13 e 14 – CCC chama Agnès Varda pelo nome.....	33
Figuras 15 e 16 – As “bonecas-alguém” de Bodan Litnianski.....	37
Figuras 17 e 18 – Batatas adotadas pela cineasta dão broto.....	39
Figuras 19 e 20 – Coisas catadas pelo artista Louis Pons.....	43
Figura 21 – Assemblagens de Pons: <i>Sporting Club/Electronic Baby</i> (1983/1985).....	45
Figuras 22 e 23 – Acho: catadas, doadas, arquivadas.....	48
Figuras 24 e 25 – Fotografias entregues no Acho por catadores.....	48
Figura 26 – Exposição de artistas residentes no Acho (2022).....	49
Figuras 27 e 28 – Varda e Pons.....	53
Figuras 29 e 30 – Hervé 99 e Bodan.....	54
Figuras 31 e 32 – O Jardim de Coquillages em 2000 e 2022.....	55
Figuras 33 e 34 – Estevão e Estefania.....	56
Figuras 35 e 36 – Papéis de viagem: o catar como atividade mental.....	60
Figura 37 – Metamorfose da imagem no ateliê de Estefania.....	64
Figuras 38 e 39 – Coisas-sonho no Castelinho de Estevão.....	66
Figura 40 – Detalhe da obra <i>O Juízo Final</i> , de Rogier van der Weyden (1445-1450). 71	
Figuras 41 e 42 – Mulheres e homens no gesto de catar.....	74
Figuras 43 e 44 – Homens carregam bolsas e sacolas para catar.....	75
Figuras 45 e 46 – Mãos ao chão: o corpo-côncavo.....	78
Figuras 47 e 48 – Varda brinca de catar os caminhões.....	79
Figuras 49 e 50 – Mãos: as de Varda, as das bonecas-gente de Bodan.....	80
Figuras 51 e 52 – Mãos: representadas nas luvas de borracha e na pintura.....	82
Figuras 53 e 54 – Varda troca as espigas de trigo por sua câmera.....	83
Figura 55 – A “câmera-espelho” com efeitos narcisistas de Varda.....	85
Figuras 56 e 57 – Varda reflete sobre a proximidade da morte.....	87

Figuras 58 e 59 – Catando um relógio sem ponteiros.....	92
Figura 60 – “As Catadoras fugindo da tormenta”, de Hédouin (1857).....	94
Figuras 61 e 62 – O verbete <i>Glaner</i> (respigar) no dicionário Larousse.....	96
Figuras 63 e 64 – “As Catadoras”, de Jean François Millet (1857).....	97
Figuras 65 e 66 – Jean e Nadine Laplanche.....	100
Figuras 67 e 68 – Fabulações e infiltrações.....	107
Figura 69 – Painel no Museu Histórico de Campos dos Goytacazes.....	115
Figuras 70 e 71 – Achados do sítio arqueológico do Caju.....	122

Sumário

Introdução.....	14
1 Entre corações, memórias, flores e estórias (Ou, o que se cata? O que se oferece a catar?).....	19
1.1 O movimento inicial.....	22
1.2 Lixo não, Coisa Caída pelo Chão (CCC).....	25
1.3 CCC é coisa livre no mundo [Diálogo das bonecas com a pipa-no-vento].	31
1.4 O terreno comum imaginado por CCC e por quem cata.....	38
1.5 CCC contaminante [Diálogo das bobinas com a recordação].....	41
1.6 CCC contaminada [Diálogo dos álbuns de família com a imaginação].....	47
1.7 O futuro da coisa caída pelo chão.....	50
2 CCC, ilha no mar de névoas dos sentidos de quem cata (Ou, simplesmente: quem cata?).....	53
2.1 O olhar do <i>flâneur</i> , a poesia do trapeiro, o tato do colecionador.....	59
2.2 Do útero aos céus.....	67
2.3 Notas sobre o gesto de catar [Nota 1ª: mais recipientes, menos espadas]...	75
2.4 Mãos ao chão [Nota 2ª: as mãos que erguem CCC articulam liberdade]....	80
2.5 Cata-se com o olhar? [Nota 3ª: a câmera, um pote de estrelas da noite; a tela lisa, uma sacola furada].....	83
3 Parando os relógios para contar as estórias de nossa aldeia (Ou, para que se cata?).....	91
3.1 Para desaprender o imaginário.....	94
3.2 Para desfilar a História linear e o tempo de Chronos.....	102
3.3 Para narrativizar estórias circulares, num tempo dialético.....	106
3.4 Puxando um fio: para desaprender o “falocentrismo”.....	110
3.5 Puxando outro fio: para desaprender o imperialismo.....	114
3.6 Seguindo os fios puxados e fazendo parentescos com CCC.....	122
3.7 Afinal, para que se cata? Manifesto CCC, fios soltos... ..	128
Considerações finais.....	130
Referências bibliográficas.....	136

Introdução

O desejo de pesquisar o gesto de catar imagens do lixo surgiu a partir do contato, cerca de 5 anos atrás, com o Arquivo Coleção e Histórias Ordinárias (Acho)¹, em Campinas, no Estado de São Paulo, SP, instituição fundada pela artista visual Estefania Gavina em parceria com a Professora Fabiana Bruno, e que tem por propósito acolher fotografias vernaculares², recolhidas pela comunidade de catadores de lixo reciclável daquela Cidade, para, posteriormente, disponibilizá-las a artistas e pesquisadores da imagem possibilitando a essas fotografias uma pós-vida. A curiosidade por compreender as nuances do gesto de catar cresceu, fomentando o desejo já existente, ao assistir ao documentário *Os catadores e eu (Les glaneurs et la glaneuse)*, da cineasta belgo-francesa Agnès Varda (2000), exibido na Sala de Cinema do Laboratório de Grafia e Imagem em Antropologia (Lagrima), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em maio de 2020.

Nele, Varda acompanha pessoas em várias partes de seu país que cultivam o hábito de catar: seja num primeiro recorte, em que retrata trabalhadores desempregados que catam restos para subsistência; seja num segundo recorte³, em que registra ela própria como catadora de imagens, com sua câmera em punho, e artistas visuais que recolhem coisas pelo chão das cidades que ela visita, de Norte a Sul do País, como matéria-prima para a criação artística, demonstrando que o gesto de catar também ocorre por motivações culturais, como parte de um processo criativo que movimenta o corpo, a memória e alimenta a imaginação de quem cata.

¹ O seu *site* institucional está disponível em: <https://achoimagens.org> (acesso em: 23 abr. 2025).

² Assim entendidas aquelas fotografias amadoras, dos álbuns de família.

³ Vale esclarecer que, num país que, em pleno século XXI, ainda ostenta a péssima marca de 2,5 milhões de seres humanos em situação de insegurança alimentar – de acordo com o Relatório das Nações Unidas sobre o Estado da Insegurança Alimentar Mundial (Sofi 2024), 1,2% da população nacional ainda passa fome no Brasil –, nossa pesquisa sobre o gesto de catar não tem a pretensão de glamurizar ou romantizar a precariedade da nossa sociedade (Insegurança alimentar severa cai..., 2024). Como explicita Varda, em 1h10min17 do documentário: “[...] gosto de filmar a putrefação, os restos, detritos, bolor e desperdício, mas não esqueço que há quem vá ao mercado depois que ele termina [...]” (Os catadores e eu, 2000).

Vivemos num ambiente ultradigitalizado, apertando botões e fazendo o gesto de rolar o dedo⁴ sobre telas lisinhas, sem, contudo, refletir profundamente a respeito das consequências de tamanha alienação. Diferentemente do corpo sentado, sedado diante das telas hipnotizadoras, o corpo que cata se movimenta e se desloca, física e psiquicamente, possibilitando olhar para o ambiente e para o outro com generosidade e humildade, posturas que vem, a cada dia, sendo mais e mais ignoradas na Contemporaneidade.

Nessa era em que nos encontramos, nomeada de Antropoceno, em que a espécie humana ocupa o centro das atenções e debates, contraditoriamente seguimos distanciando-nos mais e mais da comunicação com o outro, da nossa capacidade de criar vínculos com o entorno, a ponto de nos isolarmos em bolhas de intolerância e polarização, impedindo a fruição da vida em sua plenitude.

Escolhemos problematizar o que se cata a partir do documentário *Os catadores e eu*, da diretora Agnès Varda (2000)⁵ como corpo de trabalho, em diálogo com duas ações no Brasil: o Acho e o Castelinho de Pedra, obra arquitetônica e museu reconhecido internacionalmente, criado pelas mãos do artista Estevão Silva, localizado em Paraisópolis, São Paulo, SP. Enxergamos nesses “núcleos de catação e criação” práticas no lidar com as coisas e com o entorno que nos oferecem importantes chaves para refletir sobre a alteridade – sobre o estar no mundo numa relação horizontal de troca e não de dominação, a partir do gesto de catar coisas descartadas pela sociedade de consumo.

É a partir desse contexto que aprofundamos, nos capítulos a seguir, a investigação a respeito do problema sobre o qual nos debruçamos em nossa dissertação: o gesto de catar pode contribuir para a alteridade, exercendo influência na forma como nós indivíduos nos colocamos no mundo e nos relacionamos com todas as coisas (naturais e artificiais) do entorno, a fim de vislumbrar cenários futuros mais sustentáveis adiante?

⁴ O anglicismo para definir esse ato é o “*scrolling*”.

⁵ Do título original *Les glaneurs et la glaneuse*, dirigido e produzido por Agnès Varda, ao longo de nossa pesquisa assistimos ao filme por repetidas vezes, tomando nota e analisando as cenas que queríamos aprofundar nesta dissertação. Contudo, quando iniciamos a pesquisa, em janeiro de 2023, o documentário estava disponível para acesso tanto no *streaming*, através do canal *Mubi* (disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/the-gleaners-i>, acesso em: 26 set. 2023), quanto na plataforma *Youtube* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CbKpL2sjT68>, cujo acesso foi válido até meados de 2024). Na data de depósito desta dissertação, o filme não mais constava como disponível na grade do canal *Mubi*. A partir de 2024, o *link* do *Youtube* também foi retirado do ar, devido a uma disputa de direitos autorais, apresentando este aviso: “Vídeo indisponível. Este vídeo não está mais disponível devido a uma reivindicação de direitos autorais de MK2 Films”. Na presente data, o filme encontra-se disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1333916976681688>, acesso em: 23 abr. 2025.

Antes de adentrar no objetivo de cada capítulo, cumpre prestar um esclarecimento metodológico:

- I Escolhemos pensar “uma forma” para que nosso trabalho escrito contivesse aspectos que remetessem a características relevantes da pesquisa: a alteridade (o pensar em conjunto, com o outro) e o próprio gesto em si de catar. Nessa esteira, dividimos a nossa narrativa em três capítulos, que, inspirados na “teoria da bolsa” da escritora Ursula K. Le Guin (2021), chamamos de “capítulos-sacola”;
- II Para dentro deles, “coletamos” argumentos, conceitos e teorias de pensadores da Cultura em diferentes campos do saber⁶, notadamente da Comunicação e da Antropologia, da Psicologia, das Letras, para “pensar-com”⁷, expressão cunhada pela antropóloga Donna Haraway (2014, 2023);
- III Escolhemos também não limitar o referencial teórico a apenas um autor ou conceito. Essa escolha que, numa primeira leitura, pode sugerir uma confusão (estado de coisas embaralhadas que também é bem-vindo) justifica-se para enfatizar o caráter dialético presente no gesto de catar e para conferir a cada capítulo-sacola a forma de uma “assembleia”, conceito cunhado pela antropóloga Anna Tsing (2022), utilizado como referência nesse estudo, e que prioriza o encontro, a soma e não a contribuição individual;
- IV Os colchetes simbolizam um espaço intervalar – *o entre*, como veremos com Tim Ingold (2012). Foram utilizados com esse sentido nos subtítulos dos capítulos para sinalizar ora um respiro (notas, pensamentos do meio... como no segundo capítulo), ora um encontro (coisas em diálogo, como no primeiro capítulo);

⁶ Seguindo os passos do mestre, Professor Norval, trazemos para a dissertação, no campo da Comunicação, referências de outros campos do saber, pois “[...] o desenvolvimento da ciência é feito também das resistências. Houve no primeiro momento uma resistência maior a temas como, por exemplo, comunicação do corpo, essa resistência vem sendo vencida pelos fatos. *Já há muitos trabalhos sendo feitos no mundo todo, sobretudo em alguns centros da Europa e da Ásia, com esse enfoque mais antropológico e ecológico dentro não só da comunicação, mas das ciências da cultura de um modo geral. As ciências da comunicação não são somente ciências sociais, são também ciências da cultura, pois lidamos com o imaginário, com a segunda natureza do homem*, segundo a expressão do Edgar Morin, ou segunda realidade, segundo o tcheco Ivan Bystřina. Então sempre há resistência, assim como houve resistência à própria Teoria da Relatividade, ao princípio da indeterminação, às descobertas de Darwin” (Baitello; Serva; Guimarães, 2022, grifo nosso).

⁷ Na linha do proposto por Donna Haraway, a partir de Isabelle Stengers, pensar-com é uma maneira de retransmitir, sabendo que “[...] aquilo que tomamos nos foi antes oferecido envolve um tipo específico de pensar ‘entre’. Isso não requer fidelidade, muito menos submissão, mas um tipo particular de lealdade, em resposta à confiança da mão estendida” (Stengers, 2011, p. 134 *apud* Haraway, 2023, p. 65).

- V As figuras estão dispostas seguindo as normas técnicas, mas preferencialmente em duplas, como pranchas. Acreditamos que as figuras não só dialogam entre si como, mostradas em sequência, podem trazer ao leitor a noção de movimento presente no gesto de catar, tal como observamos nas práticas analisadas;
- VI Optamos por citar em parênteses a data de nascimento dos autores a cada abertura de capítulo, por entendermos relevante a contextualização do seu pensamento e posicionamento no momento histórico em que vive ou viveu, e reforçar a mensagem de que, ao falar sobre o catar, falamos também de tempo passado;
- VII No segundo capítulo, especificamente, a nota de rodapé assume, simbolicamente, a forma de “subsolo do texto”, para abrigar reflexões da obra de James Hillman (2017) que trata do mundo dos sonhos e das trevas. As notas de rodapé também foram utilizadas para anotar informações sobre o cenário político-econômico, relacionados ao descarte de resíduos no Brasil, ou mesmo inquietações surgidas ao longo da pesquisa para futuros desdobramentos.

Nesse espírito, o capítulo primeiro vai investigar que imagem é essa que nasce no lixo, ou seja, o que se cata (ou o que se oferece a catar) no documentário *Os catadores e eu*, no Acho, no Castelinho, questionando se o que chamamos de lixo na sociedade industrializada pode ser compreendido, na verdade, como outra coisa, inspirados pela dança cósmica que nos conta Ailton Krenak (2020). Para tanto, nossa análise se apoia sobre: i) o conceito de lixo a partir do pensamento da antropóloga alemã Aleida Assmann (2011), com quem buscamos, também, analisar a relação do que se cata com a memória, em diálogo com Georges Didi-Huberman (2018); ii) a diferenciação entre objeto e coisa, a partir do antropólogo britânico Tim Ingold (2012), que também nos ensina a pensar as relações entre as coisas através do conceito de “*meshwork*” (malha), que buscaremos costurar aqui com a ideia de “assembleia” de Anna Lowenhaupt Tsing (2022); e iii) o conceito de imagem na Era da Iconofagia, de Norval Baitello (2014).

Seguimos nossa investigação sobre o gesto de catar como forma de engajamento entre o que se cata, quem cata e o entorno, dedicando o segundo capítulo a analisar o outro vértice desse encontro: Varda, seus entrevistados, Estevão, Estefania, enfim, quem cata, o que buscamos compreender a partir: i) das figuras do *flâneur*, do trapeiro e do colecionador, descritas por Walter Benjamin (2019a, 2019b); ii) da Teoria da Mídia do comunicólogo Harry Pross (1980), com ênfase no conceito de corpo como mídia primária, na sua análise sobre as experiências pré-predicativas e a conquista da vertical

para pensar a influência do simbolismo da postura ereta em nosso estar no mundo e suas implicações em nosso imaginário; iii) de Ursula Kroeber Le Guin (2021) e sua “teoria da bolsa de ficção” em diálogo com a definição de gesto a partir do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2014), para refletir sobre o gesto de catar.

No terceiro capítulo, seguindo os passos de Varda nas cenas finais do documentário, buscaremos entender para que se cata e como o gesto de catar pode, afinal, modificar mundos e desenhar cenários futuros, com base nos ensinamentos de: i) Dietmar Kamper (1994, 2002), através de Norval Baitello e Jacques Lacan, através de Jean Laplanche (2001), para desaprender o imaginário; ii) Ariella Azoulay (2024), para desaprender o imperialismo; iii) Gabriela Barzaghi de Laurentiis (2017), para desaprender o falogocentrismo; iv) Vilém Flusser (1972), para catar o “passado recalçado”, a partir do artigo intitulado *A consumidora consumida*; v) Leda Maria Martins (2021), com sua poética espiralar contra o modelo de pensamento linear; e vi) Donna J. Haraway (2023) para ficar com o problema e fazer parentescos estranhos ao que se cata.

Encerraremos nossa narrativa nas Considerações Finais, buscando alinhar alguns dos fios que coletamos (não todos, outros permanecerão, naturalmente, fios soltos), a fim de demonstrar, a partir de nossos achados, que o gesto de catar imagens do lixo aproxima o humano da alteridade e se apresenta como um aceno ecológico para repensar o nosso estar no mundo: nem apocalíptico, nem apoteótico, mas seguindo o fluxo de todas as coisas da vida (pessoas aí incluídas).

1 Entre corações, memórias, flores e estórias

(Ou, ~~o que se cata?~~ O que se oferece a catar?)

Iniciamos nossa investigação para problematizar o que se cata a partir, respectivamente, das práticas de catação e diálogo com as coisas, verificados no documentário *Os catadores e eu*, no Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias, e no Castelinho de Pedra, localizado em Paraisópolis, São Paulo, SP.

Urge que revejamos a postura arbitrária assumida ao longo dos últimos séculos, época em que o meio ambiente em que vivemos e tudo o que se encontra sobre ele segue sendo subjugado ao capricho do herói humano e seu projeto torto de dominar o mundo. Seguindo essa inquietação, escolhemos os objetos de pesquisa aqui estudados, pois compreendemos que eles abordam as coisas catadas por uma perspectiva diferente da visão que predomina em nossa sociedade desde a Revolução Industrial: um modelo mental de estar no mundo que estimula o humano a olhar para o entorno e para as coisas apenas sob o viés do utilitarismo. As coisas nos olham e não somos nós que estamos sempre a olhar para as coisas do mundo.

Como meninos mimados, brincamos de Deus com as coisas. Tratamos as coisas como objeto de nosso suposto reinado: a elas conferimos uma funcionalidade específica e, também, um *ciclo de vida útil*, marcado pelo “progresso” que rapidamente se ocupa de rotular objetos antigos, usados, gastos, e descartados pelo homem como “lixo”. Ignoramos não só o passado que esta coisa traz em si e as energias que carrega, desde que nasceu, seja do chão (coisas naturais), seja da mão (coisas culturais); como também o seu potencial de futuro perene pós-descarte, vez que seguem sendo “cápsulas do tempo”, vetor de mensagens ocultas, depositadas por quem com elas se deu sobre sua materialidade e ali se misturam com os múltiplos elementos que povoam o espaço entre o céu e o chão, oportunizando afetações entre a coisa e quem a cata.

A vida não é útil. Nem a nossa, tampouco a das coisas. Ailton Krenak (2020, p. 108-111) nos relembra que “[...] a vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária [...]”.

O tratamento dado às coisas catadas pela cineasta Agnès Varda e pelas pessoas por ela entrevistadas no filme em questão sugere um movimento, essa dança cósmica entre pessoas e coisas que se afetam mutuamente, e que elegemos problematizar aqui, neste capítulo, começando pelo mais importante em nossa narrativa: a coisa em si. A coisa catada do chão (Figuras 1 e 2).

Figuras 1 e 2 – Batatas-coração adotadas por Agnès Varda⁸



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Afinal, o que se cata no documentário *Os catadores e eu*? Que outros caminhos alternativos, ecológicos, podemos eleger, a partir do documentário e das práticas de catação locais escolhidas para análise, no trato com as coisas do entorno, para além do viés do utilitarismo? Como podemos, através dos exemplos trazidos pelo filme e pelas outras práticas de catação e interação com as coisas, que escolhemos analisar aqui no Brasil, pensar formas mais afetuosas⁹ e, logo, mais sustentáveis sobre como interagir com

⁸ As batatas em formato de coração, jogadas fora, cujo tamanho foge do padrão comercial, e adotadas pela cineasta Agnès Varda, diretora do premiado filme lançado em 2000, nos provocam a refletir: que coisa é essa que repousa ao chão e que ela cata?

⁹ Afeto é a base biológica das emoções e dos sentimentos. Harry Pross (1923-2010) elegeu o corpo como mídia primária, atestando que toda comunicação começa e termina no corpo. Gabriela de Laurentiis (nascida em 1984), em seu estudo sobre a obra de Louise Bourgeois e os modos feministas de criar, ressalta que “[...] as experiências com a alteridade do mundo e consigo mesmo são, assim, inseparáveis da pele. É nela que se inscrevem diretamente as marcas da vida, do tempo, das dores, das alegrias, das lutas, das transformações. A pele é indissociável da subjetividade, e é por meio dela que as formas subjetivas ganham contornos. [...] É por meio da pele que o corpo se relaciona diretamente com o mundo, sendo afetado por ele ao mesmo tempo que o afeta. Os fluxos da vida inscrevem-se na pele, fazendo com que ela crie movimentos de expansão para a transformação.” (Laurentiis, 2017, p. 47). Voltaremos à relação do corpo com o entorno na análise do gesto de catar no segundo capítulo deste estudo.

o meio ambiente no presente; com o passado e nossas memórias; e com os caminhos futuros adiante que estamos desenhando desde já?

Na tentativa de esboçar possíveis ideias que dialoguem com tais indagações (sem a pretensão de fechar questão, respondendo-as em definitivo), para pensar-com coletamos aqui neste primeiro “capítulo-sacola” alguns conceitos desenvolvidos por pessoas pensadoras da Comunicação e da Antropologia, com destaque para: i) o conceito de lixo e seu imbricamento com os conceitos de cultura, memória, esquecimento e recordação a partir do pensamento da antropóloga alemã Aleida Assmann (nascida em 1947), em diálogo com Georges Didi-Huberman (nascido em 1953); ii) a diferenciação entre objeto e coisa, a partir do antropólogo britânico Tim Ingold (nascido em 1948), que também nos ensina a pensar as relações entre as coisas através do conceito de “*meshwork*” (malha), que buscaremos costurar aqui com a ideia de “assembleia” de Anna Lowenhaupt Tsing (nascida em 1952); e iii) o conceito de imagem na Era da Iconofagia, de Norval Baitello (nascido em 1949). Tudo em movimento e não necessariamente nessa ordem.

Figuras 3 e 4 – Varda filmando o movimento das estradas percorridas



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

1.1 O movimento inicial

Se vamos abordar a coisa em movimento, vale aqui ressaltar as muitas pistas que Varda nos oferece em seu documentário a respeito da importância do movimento para a coisa que se cata. Viajando pelo país – e filmando as estradas e o movimento da própria câmera em movimento por essas estradas, arrastando-se de um ponto ao outro, Varda reforça a ideia de deslocamento e a importância deste na sua narrativa (Figuras 3 e 4).

Nessas viagens, e derivando como uma *flâneuse* benjaminiana, ela interage com um sem-número de pessoas ao redor de toda França, como veremos no capítulo seguinte. Por aqui focaremos no movimento das coisas que, repousando pelo chão, chamam os catadores pelo nome como se sussurrassem, à moda das garrafas de Lewis Carroll (2022)¹⁰: “cata-me!”.

¹⁰ No romance *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, a protagonista Alice, desejando diminuir de tamanho e “encolher como um telescópio” para possibilitar que seu corpo atravessasse uma pequena passagem, encontrou uma pequena garrafa sobre uma mesa com uma etiqueta com as palavras “BEBA-ME” (Carroll, 2022, p. 10). Curioso notar que a condição caracterizada por episódios de distorções na imagem corporal, visão, audição, tato e percepção de espaço e tempo é classificada como uma patologia, a “Síndrome de Alice no País das Maravilhas” (SAPM), assim nomeada a partir do “[...] fato de que grande parte das pessoas que sofrem desta síndrome apresentam alterações na percepção de tamanho, tanto do próprio corpo quanto de objetos e de outras pessoas” (Instituto de Psiquiatria do Paraná, [20--]). Vê-se que nem Alice escapou da categorização patológica por desafiar o senso comum e o posto como padrão de comportamento predominantemente orientado pela razão, pela lógica, pelo pensamento linear. Assim como Bispo do Rosário, Fernando Diniz, Aby Warburg e tantas outras mentes criativas e sensíveis à chamada “segunda realidade”. Ivan Bystřina (1990, p. 5-6), em palestra no Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (Cisc), ensina que “[...] já no início da cultura humana podemos constatar a existência das atividades imaginativo/criativa, fantásticas, narrativas, poética, irônica, grotescas e absurdas. Num determinado período da história humana, [...] os homens se viram desafiados pela pressão da sobrevivência física e também da sobrevivência psíquica. Para responder a esses desafios não era apenas necessário que se afastassem da realidade imediata [...]. Era também preciso inventar, [...] uma segunda realidade. Essa segunda realidade se apresenta intimamente ligada a todos os homens desde o início da história humana. Existe no cérebro e é realizada no mundo circundante, coexistindo à primeira realidade. Ela se constrói a partir daquele material da primeira realidade que sofre reestruturações modificadoras. Assim, a cultura surgiu para operar como significante no plano da segunda realidade. [...] Desde então, podemos afirmar que fazem parte da vida humana o mito, o canto popular, o rito, a arte, a utopia e a ideologia.”

Figura 5 – Telefone celular, uma flor diferente no jardim de Estevão



Fonte: fotografia realizada pela autora desta dissertação, no Castelinho de Pedra, Paraisópolis, São Paulo, SP, em dezembro de 2024.

As coisas movimentam-se por todo o Globo. A cineasta se encanta com batatas descartadas. Acompanha catadores que recolhem objetos pelas calçadas de Norte a Sul do País. Olhos distraídos enxergariam batatas. Mas são corações e trazem uma mensagem a Varda. Bonecas encantam um senhor já de idade avançada, ele as resgata do lixo pois, afinal, acredita que também são “gente”. Coisas variadas despidas de sua funcionalidade primeira como grades, móveis, bule e barbeador repousam na sarjeta de uma rua nos arredores da capital francesa e chamam um artista pelo nome, suplicando para que as catasse porque elas pertenciam não àquele lugar, mas a seu ateliê.

Atravessando o oceano, na Cidade de São Paulo, na comunidade de Paraisópolis, flores e cores travestidas de louças recuperadas, cacos de azulejos descontinuados, vidros de perfume vazios, relógios parados, aparelhos celulares obsoletos (Figura 5) e bijuterias antigas seguem sussurrando nos ouvidos de um jardineiro para que as recolha e as “plante” na terra fértil de cimento e arame de seu jardim suspenso. É o “Gaudí brasileiro”¹¹, o artista Estevão Silva Conceição (nascido em 1958) quem as escuta.

¹¹ Desde 2001, quando foi convidado para visitar Barcelona e ver o trabalho do catalão Antoni Gaudí (1852-1926), Estevão se apresenta artisticamente como o “Gaudí brasileiro”, sendo este o título de sua página na rede social Instagram, disponível em: <https://www.instagram.com/gaudi.brasileiro>, acesso em: 19 abr. 2025.

2 horas de distância dali, estórias abandonadas pelo caminho da vida, disfarçadas de fotografias e álbuns de família velhos e rasgados, falam aos ouvidos de catadores na Cidade de Campinas, SP, que as transportam para o Acho, espaço criado pela artista argentina naturalizada brasileira, Estefania Gavina, onde lixo é alçado à categoria de arquivo e passa a dialogar com uma multiplicidade de outros interlocutores, dentre artistas e pesquisadores para, juntos, contarem outras estórias (Figuras 6 e 7).

Figuras 6 e 7 – Fotografias catadas e doadas ao Acho



Fonte: acervo do Acho ([20--]).

As coisas se movem. As coisas desejam. As coisas escolhem lugar e chamam Varda, Estevão e Estefania pelo nome. Todos eles escutam o chamado das coisas e parecem enxergar outros tempos na suposta pilha de lixo que fitam no presente: tempos passados nas partículas vivas de poeira; tempos futuros num mundo de sobrevidas que convidam a fabulações à frente. Todos os tempos condensados nesse gesto de catar imagens do chão, objeto de nossa presente inquietação nesse pesquisar.

Mas afinal, que imagem é essa que repousa no lixo? E que lixo é esse que se move? Que lixo é esse que deseja? Que lixo é este que escolhe lugar e se comunica, tirando o humano do canto para bailar esta dança cósmica, mobilizando emoções?

1.2 Lixo não, Coisa Caída pelo Chão (CCC)

De acordo com a definição do Professor Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2020, p. 1.280, grifos nossos), *lixo* é tudo “aquilo que se varre da casa, do jardim, da rua, e *se joga fora*; entulho. Tudo o que não presta e *se joga fora*. Coisa ou coisas inúteis, velhas, sem valor”.

A palavra lixo deriva do latim, “*lix*”, que significa cinzas e como nos explica a Professora Leonor Assad (2016, p. 1)¹², está vinculado às cinzas dos fogões, antes da Revolução Industrial, período em que “[...] a maioria dos resíduos domésticos era composta por restos de alimentos e por cinzas do fogão e da lareira. Enquanto o material orgânico era dado aos animais ou usado como esterco, as cinzas eram descartadas e constituíam o lixo”. Vê-se, portanto, que nomear aquilo que é descartado pela sociedade de consumo de “lixo” é uma construção cultural. A própria noção de lixo merece, portanto, ser revisitada como ponto de partida dessa pesquisa, pois, como ressalta Assad (2016), a noção do que é lixo vai depender do que o gerador do lixo considera como inútil, indesejável ou descartável.

Inútil é tudo aquilo que é desnecessário. Ocorre que os conceitos de “utilidade” e “necessidade” variam de um indivíduo para o outro, de um ambiente para o outro, de uma época da vida para outra. Um casaco de lã pesado pode ser necessário no inverno europeu para esquentar o corpo humano, mas pode ser um item desnecessário no calor de 40 graus Celsius do verão carioca, por exemplo. Assim como uma chupeta pode me ser útil aos 5 meses de idade, mas não mais (ou pelo menos assim se espera) aos 47 anos. Esse é o perigo de se tomar um conceito que comporta nuances (escalas de cinza entre o branco e preto) como sendo “absolutos”. Definitivamente, nosso objeto de pesquisa não aborda *o que se cata* como algo desnecessário e sem valor, muito pelo contrário.

¹² Maria Leonor Ribeiro Casimiro Lopes Assad é doutora em Ciências do Solo, professora titular aposentada da Universidade Federal de São Carlos, onde atuou nos Programas de Pós-Graduação em Agricultura e Ambiente (PPGAA) e em Agroecologia e Desenvolvimento Rural (PPGADR). Na *Revista Ciência e Cultura*, publicada pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, lembra que lixo é um produto da cultura humana, e que: “No Brasil, a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS) estabelece que resíduo é todo o material, substância, objeto ou bem que já foi descartado, mas que ainda comporta alguma possibilidade de uso, por meio da reciclagem, do reaproveitamento ou de processamento industrial” (Assad, 2016, p. 1).

A fim de melhor delinear o conceito de lixo para os fins deste estudo, propomos vasculhar as latas do que aprendemos a chamar no português de *descartável*, *inútil* e *sem valor*, revirando-as do avesso e investigando traços comuns na etimologia do vocábulo “lixo” também noutras línguas, como o alemão e o francês.

No estudo intitulado *Lixo, Vanitas e Morte. Considerações de um observador de resíduos*, o filósofo e pioneiro em iniciativas de coleta seletiva no Brasil (Fanzeres, 2015), Emilio Maciel Eigenheer (2002, p. 96-97) aponta que a palavra lixo, na língua alemã, é denominada *Abfall*, e traz o sentido de coisa caída para baixo, enquanto no francês, a palavra *déchet*, deriva do latim *decadere*, formando o verbo latino *cadere*, que também é a base do português cair. Temos então a acepção da palavra lixo como coisa caída. Coisa caída para baixo. Coisa caída pelo chão – ou somente CCC, para facilitar a referência ao longo do estudo e desta dissertação.

Curioso notar que a abreviação de Coisa Caída pelo Chão (CCC) corresponde à cor cinza claro, no código de cor hexadecimal (#CCCCCC..., [20--]). Interessante associar que a “coisa caída pelo chão” tenha a cor cinza claro – uma nuance entre o preto e o branco; uma cor que pode tanto remeter, simbolicamente, a um estado de ambiguidade, de confusão de conceitos (comumente chamado de “zona cinzenta”), quanto ao “pensamento do meio”, dialético, relativizado, não linear, e que dialoga com nossa proposta na presente pesquisa – daí que doravante, nesta dissertação, a sigla estará realçada por sua cor hexadecimal.

Figura 8 – Coisas chumbadas nas paredes do Castelinho



Fonte: fotografia realizada pela autora desta dissertação, no Castelinho de Pedra, Paraisópolis, São Paulo, SP, em dezembro de 2024.

Contraditoriamente, foi para deixar as paredes menos cinzas que Estevão começou a pregar coisas diversas nas paredes do seu Castelinho de Pedra, espaço onde os objetos colhidos pela mão ágil e feroz da obsolescência programada¹³, tem lugar e acolhida. Carrinhos de brinquedo, pratos, celulares antigos, cacos de azulejo, todos esses “objetos” marcados para morrer num dia normal da sociedade ultraindustrializada, prontos para serem trocados por outros mais novos, seja porque “pararam de funcionar” ou porque “seu *dono* não os quis mais”, tem seu porto seguro nas paredes do Castelinho de Pedra de Paraisópolis (Figura 8), quinta maior favela do Brasil e segunda de São Paulo, situada na Zona Sul da Cidade¹⁴. Uma obra de arte arquitetônica, e que também foi moradia de Estevão, sua mulher Edilene e família¹⁵.

O olhar de Estevão enxerga nas coisas caídas pelo chão um mundo de possibilidades naquilo que a sociedade de consumo reputa como inútil ou desnecessário, ou como apenas uma montanha de passado sem futuro. Pilhas de coisas sem função, mercadorias industrializadas despidas de utilidade, situadas no fim do seu ciclo de vida, conforme prega o modelo linear de produção¹⁶.

O atual modelo linear de produção de bens de consumo, predominantemente marcado pela extração, processamento e descarte de materiais, gera demanda excessiva por novos recursos naturais e devolve muito resíduo, representando um impacto relevante para o meio ambiente. Práticas baseadas na economia circular (assim entendida como o modelo de produção que envolve reutilização, reparo, reforma e reciclagem de materiais e produtos existentes pelo maior tempo possível), é uma alternativa ao modelo linear, pois prevê o retorno saudável dos materiais para o ciclo econômico ou para a natureza¹⁷.

¹³ A obsolescência programada é a prática de lançar produtos no mercado que tenham uma durabilidade mais curta, antecipando propositalmente o fim do seu ciclo de funcionamento, com o objetivo de estimular a compra de outro produto, mais novo ou atualizado. Sobre o tema, há um projeto de lei em tramitação na Câmara de Deputados (Brasil, 2024).

¹⁴ Paraisópolis é a segunda maior favela do Estado de São Paulo. Estima-se que mais de 100 mil pessoas morem na favela, que completou 100 anos em 2021 (União de Núcleos, Associações dos Moradores de Heliópolis e Região, 2025; Dicionário de Favelas Marielle Franco, 2025).

¹⁵ Na data de conclusão desta pesquisa, a família reside num imóvel vizinho.

¹⁶ Poderíamos aí pensar num idadismo das coisas?

¹⁷ De acordo com o Plano de Transformação Ecológica do Governo Federal brasileiro (Brasil, 2025).

O Castelinho, para além de seu caráter artístico, também se apresenta como um bom exemplo de iniciativa dessa economia circular. Em visita ao local, em dezembro de 2024¹⁸, Estevão nos conta que começou a comprando bijuterias, louças e relógios parados em bazares que vendiam as peças de segunda mão, quebradas ou descartadas por não funcionarem mais. Na categorização da sociedade de consumo, orientada pelo modelo linear de produção, essas coisas seriam categorizadas como lixo. Mas aos olhos sensíveis e escuta atenta de Estevão, como escreveu Manoel de Barros (na epígrafe desta dissertação), esse lixo serve à poesia.

Os relógios parados são tema recorrente nas obras de Estevão (Figuras 9 e 10) e nos fazem refletir sobre a possibilidade desses relógios, mesmo parados, estarem também em franco movimento: movimento de Estevão, que os cata pelos bazares da Cidade e os reúne em suas obras e assemblagens; movimento das coisas, que atijam o olhar de quem visita o Castelinho; movimento das obras de arte que Estevão oferece em seu ateliê e em galerias e que, deslocando-se pelo mundo, provocam-nos a pensar sobre como a gulosa sociedade contemporânea, rainha do descarte, lida com os excessos de seu consumo que ela mesma convencionou chamar de “lixo”.

Figuras 9 e 10 – Relógios parados, em movimento



Fontes: vaso com objetos e pedestal, comercializado pela *novos para nós*, disponível em: <https://loja.novosparanos.com.br/products/vaso-com-objetos-e-pedestal-grande>, acesso em: 19 abr. 2025; assemblagem fotografado pela autora desta dissertação, no Castelinho de Pedra, Paraisópolis, São Paulo, SP, em dezembro de 2024.

¹⁸ Em dezembro de 2024, o artista cobrava uma entrada simbólica no valor de 30 reais, que ajudava na manutenção do espaço e para a aquisição tanto de novas coisas em bazares quanto de sacos de cimento que Estevão segue acrescentando à estrutura de seu Castelinho.

Como pontua Assmann (2011, p. 412): “Fazem parte do lixo aqueles objetos que foram excluídos do ciclo de utilidade depois de terem sido completamente utilizados, destruídos ou substituídos por objetos mais novos”. Ou seja, poderíamos afirmar, *contrario sensu*, que os objetos descartados, mas que seguem tendo utilidade para a poesia, como nas obras de Estevão, não fariam, então, parte do lixo? É o que almejamos investigar nesse estudo.

Assmann, alemã nascida na Cidade de Bielefeld em 1947 (em pleno traumático período pós-Segunda Guerra Mundial), parte exatamente da palavra lixo em sua língua nativa, *Abfall*, para pensar a relação do lixo e a exclusão deste do chamado “ciclo de vida útil das coisas”. Ela nos chama a atenção para conotações metafísicas no vocábulo *Abfall*, que pode ser pensado como “decaimento”:

[...] o decaimento já existia no Paraíso: o decaimento do estado primitivo da Criação, da unidade com Deus. *Abfall* denota tanto lei e hierarquia quanto separação e culpa original – pode-se considerar essa palavra quase como um sinônimo de pecado. No uso diário dessa palavra referimo-nos naturalmente a um ou outro decaimento: tanto àquelas coisas que caem da mesa ou da mão, e que ficam esquecidas no chão, quanto àquilo que, de maneira bastante genérica, perdeu seu valor de uso e caiu na inutilidade. Com a perda do valor de uso, tanto a função quanto o significado de um objeto também se perdem. *Decaídos são, portanto, aqueles objetos aos quais a sociedade não presta mais atenção e pelos quais não se interessa mais. O que sobra é a sua pura materialidade.* Certamente a arte, que sempre se aliou à inutilidade, segue uma outra economia que não a do mercado e por isso pode dedicar sua atenção também para o lixo. À medida que os artistas integram o lixo em suas obras e instalações – ou seja, aquilo que foi excluído da economia –, eles alcançam um fim duplo: constroem uma outra economia e obrigam o espectador a transpor as barreiras externas de seu mundo simbólico de sentidos e a tomar consciência do sistema chamado “cultura” com seus mecanismos de desvalorização e segregação. Tal arte não opera de forma mimética, mas sim estrutural: ela não desmancha nem reajusta nada, mas sim torna visível aquilo que é por excelência invisível, ou seja, as estruturas básicas de valor de degradação. (artistas que tematizam o lixo e lidam com ele primariamente sob o aspecto da memória cultural, mais precisamente a *contramemória* (*Geegengedächtnis*) (Assmann, 2011, p. 412, grifos nossos).

Na esteira do raciocínio proposto por Assmann, temos que o “lixo” que tratamos de catar aqui não é lixo, mas tudo aquilo que a sociedade, embriagada pelo progresso industrial rejeitou, é *coisa caída pelo chão* do esquecimento da sociedade que as usou, gastou, e, por acreditar que não mais tinha utilidade, abandonou-as, violentamente,

ao *jogá-las fora*¹⁹, formando aí um reino de coisas carregadas de memória, de passado, coisas decaídas, rejeitadas, abandonadas, descartadas, como o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) convencionou chamar de terceiro reino, o “Reino do Lixo” (Flusser, 1972), como veremos adiante.

Assmann (2011, p. 26, grifos nossos) problematiza a redução das coisas ao ciclo de vida útil a partir do filósofo polonês Krzysztof Pomian, registrando que

[...] o último estágio na vida de alguma coisa não precisa ser necessariamente o lixo, pois este marca tão somente uma fase de desfuncionalização ou inutilização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade. *Após essa neutralização o objeto pode ganhar um novo significado*, ou seja, adquire novamente o status de um *símbolo carregado de significado*. Nesse sentido os resíduos discretos se transformam em um semióforo, ou seja, em um símbolo visível de algo invisível e impalpável, como o passado ou a identidade de uma pessoa.

O Castelinho e suas paredes cravejadas de coisas impressionam o visitante não só pela beleza e singularidade, ou pela criatividade e engenhosidade de Estevão, mas porque, possivelmente, atuam como esse “semióforo”, na definição de Assmann (2011), transportando quem ali está para uma outra dimensão, um tempo distante, um convite a viajar com a coisa ali, viva, desfuncionalizada.

Interagir com as coisas pelo viés da funcionalização empobrece a experiência de mundo, vez que nos furtamos de sentir, tatear, enxergar e escutar esses múltiplos novos significados que a coisa – não um mero objeto funcional, mas a coisa enquanto símbolo carregado de significado, que carrega resíduos de um tempo de outrora – potencialmente comunica e nos arrebatava.

¹⁹ “*Jogar fora*” é uma expressão por si só violenta, que não só denota a submissão da coisa à vontade humana, como nos faz pensar no desprezo do homem com o entorno. Não existe dentro e fora se pensarmos no meio ambiente como um só lugar. O que é o fora? Também nos parece violento o gesto de “jogar” (arremessar?) a coisa nesse dito “fora” (para longe de mim). Na Filosofia, essa é uma preocupação no campo da Estética do cotidiano. Como citada por Laura Haubert, no curso *A Beleza do Cotidiano – introdução à filosofia de Yuriko Saito*, ministrado *on-line* pela Escola Monomoki, em julho de 2024 (informação verbal); a filósofa Yuriko Saito (nascida em 1953), em sua obra intitulada *Everyday Aesthetics*, chama a atenção para uma prática de seus antepassados em terem o cuidado de preencher um saco de lixo com outros conteúdos, evitando uma experiência visual desagradável a quem se deparasse com o descarte. De acordo com a autora do *blog Peach no Japão*, Piti Koshimura (2019), “[...] reconhecer que as coisas entendem tais recados e podem retribuir essa atenção para além do mero desempenho de suas funcionalidades é algo que pode ser explicado por um dos aspectos essenciais do xintoísmo, filosofia (também classificada como religião) que rege muitas particularidades do modo de viver e pensar japonês. Segundo o xintoísmo, a todos seres, animados ou inanimados, podemos atribuir uma alma, um espírito. Isso configura a característica animista dessa filosofia – animismo vem do latim *animus*: alma, vida”.

Para compreender um pouco mais sobre esse poder de comunicação das coisas despidas de sua funcionalidade, seguimos descendo um pouco mais ao chão onde as coisas caíram – mas passam bem, vivíssimas, em fluxo.

1.3 CCC é coisa livre no mundo

[Diálogo das bonecas com a pipa-no-vento]

Poderíamos argumentar, a partir de Assmann (2011) e Pomian (citado pela primeira), que “coisa caída pelo chão e catada” seria *neutralizada* ao ser catada, vez que é retirada desse ciclo dito útil, nocivo, e que prega o seu apagamento a partir da sua inutilização e descarte. Contudo, e aqui trazemos um aspecto importante para nossa argumentação: não é a mão ou o olho do homem que dão vida às coisas catadas, antes caídas pelo chão, elas próprias carregam em si uma energia cósmica, uma vida em fluxo, que apontam para o caráter anímico de CCC.

Essa premissa – a de que as CCC carregam uma vida em fluxo que precede o contato de quem as cata com elas próprias – se confirma nas interações que verificamos no documentário aqui estudado.

Figuras 11 e 12 – CCC chama Hervé99 pelo nome



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Um bom exemplo é o testemunho do *biffin* (trapeiro) e artista visual, Hervé, conhecido como VR 99, que Varda visita na Cidade de Sannois, na região periférica da capital francesa. No documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição e grifos nossos), assim relata o catador trapeiro e artista:

Faço imagens com material reaproveitado (material de recuperação), madeira, embalagens, ardósia e até coisas de papelão. *O que gosto na recuperação desses objetos é que eles têm um passado e já tiveram uma vida e continuam a ter vida, é só dar-lhes uma segunda oportunidade.* Só temos de andar pela rua, ver os amontoados e *servir-nos como num supermercado.* São como presentes deixados na rua, é como se fosse Natal. Quando eu era pequeno, o meu avô também catava coisas. Estavam por todos os lados. Sempre gostei de depósitos e de coisas recuperadas. *Tudo o que é descartado pela sociedade.* [...] É a minha pequena caverna, efetivamente. Um lugar onde recupero/aproveito objetos de modo diferente, numa acumulação necessária [...]. Pessoalmente procuro o nada, ou melhor, o menos, o menos possível [...]. Guardo coisas porque sei que vou precisar delas. *O encontro dá-se na rua. O objeto me chama porque tem seu lugar aqui.*

O depoimento de Hervé pode parecer paradoxal numa primeira leitura: embora atribua excessivo poder ao humano (quando sugere que nós damos uma “[...] segunda oportunidade de vida à coisa quando nos servimos delas na rua como num supermercado [...]”), seu diálogo com Varda insere na narrativa um importante tópico para reflexão ao afirmar que o objeto o chama porque tem o seu lugar no ateliê (Figuras 11 e 12).

Na montagem do documentário, esse depoimento é seguido, não por acaso, de uma cena em que Varda pega a estrada novamente e diz que “[...] o encontro às vezes se dá no caminho [...]”, para explicar o fato de ter avistado um antiquário, onde havia um quadro que mesclava duas das representações pictóricas de catadoras que ela mostra ao espectador no início do filme, e comenta que o quadro mistura o gesto humilde das catadoras de Millet com a pose orgulhosa da catadora de Breton (Figuras 13 e 14). Ao que ela narra: “Juro que não é truque de cinema. Encontramos mesmo essas respigadoras por acaso. O quadro chamou-nos porque tinha o seu lugar no filme”.

Figuras 13 e 14 – CCC chama Agnès Varda pelo nome



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

As coisas pelo chão nos chamam pelo nome e estabelecem com quem as cata um diálogo. Equivocadamente, nomeamos este capítulo de “o que se cata”. Pensamos mais adequado ajustar a redação para “o que se oferece a catar”, considerando aí o forte aspecto relacional entre a CCC e quem escuta o seu chamado, rejeitando-se assim uma leitura de que se cata a coisa à sua revelia. O catar, longe de ser uma expressão do desejo unilateral humano sobre a coisa, aproxima-se de uma dança, uma conversa, um ato consensual.

Como afirmávamos há pouco, não é a mão ou o olho do homem que dá vida às coisas catadas, antes caídas pelo chão, elas próprias carregam em si uma energia cósmica, uma vida em fluxo. É o que propõe o antropólogo britânico Tim Ingold (nascido em 1948), em seu artigo intitulado *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*, publicado em 2012.

Ingold (2012) contesta a forte influência sobre a cultura material ocidental pela visão tradicional aristotélica (modelo hilemórfico) que, equivocadamente separa forma (*morphé*) e matéria (*hyle*) e trata a matéria como se fosse passiva e inerte, para propor uma nova ontologia sobre as coisas, considerando o ambiente vivo em que elas estão inseridas e as trocas de energias aí implicadas.

Apoiando-se na análise de Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre reflexões contidas no caderno do pintor Paul Klee sobre a arte e o gesto de “dar forma”, esse autor afirma que num mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma,

substância e atributos, mas *entre* materiais “[...] avivados pelas forças do cosmo, misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas [...]” (Ingold, 2012, p. 26).

O conceito de *vida* é um dos pilares da teoria de Ingold (2012, p. 27), assim entendido como essa “[...] capacidade geradora que existe dentro de um campo englobante de relações, onde as formas surgem e se mantêm [...]”, característica, segundo ele, anulada pelos teóricos da agência²⁰, ao reduzirem as coisas à sua funcionalidade, tratando-as como meros objetos submissos às finalidades a eles atribuídas pelo humano, rechaçando, assim, o comportamento humano em relação às coisas baseado tão somente em seu valor de uso.

Para Ingold (2012), as coisas existem no mundo num fluxo vivo de materiais, e não como materialidade estática. Propõe o autor que sigamos os materiais, sigamos estes fluxos, onde quer que nos levem para ler a criatividade “para frente”, formando uma rede, uma malha de fios vitais (“*meshwork*”), linhas entrelaçadas, de crescimento e movimento, restabelecendo-se, assim, uma compreensão mais dinâmica e vital do mundo.

Baseando sua argumentação no pensamento filosófico de Martin Heidegger, Ingold (2012, p. 28-29, grifos nossos) propõe que essa malha de fios vitais compreende também as relações do homem com as coisas do entorno, diferenciando, claramente, “coisa” de “objeto”:

[...] a árvore não é um objeto, mas um *agregado de fios vitais* é isso que entendo por coisa. [...] em *A Coisa*, Heidegger, (1971), o objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. [...] A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na *coisificação da coisa em um mundo que se mundifica* [...]. Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um “*parlamento de fios*” (Ingold, 2007b, p. 5). Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma

²⁰ Ingold (2012, p. 26) critica diretamente o teórico da Cultura Material, David Miller, como na seguinte passagem: “Em poucas palavras, meu objetivo é restaurar a vida num mundo que tem sido efetivamente morto nas palavras de teóricos para quem – nos termos de um de seus porta-vozes mais proeminentes – o caminho para a compreensão e para a empatia está ‘naquilo que as pessoas fazem com os objetos’ (Miller, 1998, p. 19)”. Vemos relação do agenciamento com o “valor de uso”, conceito cunhado por Karl Marx (1818-1883) e explorado por Walter Benjamin (2019a, p. 355), ao escrever sobre o colecionador, quando registra que “[...] o tipo positivo oposto ao colecionador que, ao mesmo tempo, representa seu aperfeiçoamento à medida que realiza a libertação das coisas da servidão de serem úteis, deve ser apresentado segundo esta formulação de Marx: ‘A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é utilizado por nós’.”

entidade fechada para o exterior, que se situa contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se forma temporariamente em torno delas.

Esse emaranhado de coisas chamadas à vida nos autoriza a afirmar que as CCC que sussurram e chamam Hervé e Varda pelo nome são coisas em movimento, coisas em fluxo, fluxo este que pressupõe considerar as energias existentes *entre o céu e o chão* onde essas coisas em movimento constante se situam:

Uma pedra que rola, diz o provérbio, não junta musgo. Mas no próprio processo de juntar musgo, a pedra em repouso torna-se uma coisa; por outro lado, a pedra que rola – como um seixo na correnteza de um rio – torna-se uma coisa no ato mesmo de rolar. Assim como a árvore que responde através de seus movimentos às correntes de vento é uma árvore-no-ar, a pedra que rola levada pela corrente do rio é uma pedra-na-água. [...]. O que vale para coisas como árvores, pedras e nuvens, que normalmente crescem e se formam com pouca ou nenhuma intervenção humana, também se aplica a estruturas mais ostensivamente artificiais. [...] Habitar o mundo é se juntar ao processo de formação. O mundo permite a habitabilidade porque a separação da interface entre o céu e o chão dá lugar à mútua permeabilidade e conectividade. O que chamamos vagamente de chão não é uma superfície coerente, mas uma zona na qual o ar e a umidade do céu se combinam com substâncias cuja fonte está na terra, na formação contínua das coisas vivas. [...] na descarga irreprimível de substância através das superfícies porosas de formas emergentes, encontramos a essência da vida. As coisas estão vivas porque elas vazam. Circulação de materiais – É através de sua imersão nessas circulações que as coisas são trazidas à vida (Ingold, 2012, p. 29-32, grifos nossos).

O autor defende que enfocar as coisas em sua qualidade de objeto (*objectness*) retira as coisas dos fluxos que as trazem à vida. Ele ilustra esse pensamento com o exemplo de uma pipa apoiada sobre uma mesa, sem vida – um mero objeto. Essa mesma pipa empinada no vento, ao ar livre, é transformada em coisa:

Não era mais um objeto – se é que jamais o foi – mas uma coisa. Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu voo. Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa. Poder-se-ia dizer o mesmo de um pássaro-no-ar, ou de um peixe-na-água. O pássaro é o seu voar; o peixe, o seu nadar. O pássaro pode voar graças às correntes e vórtices que ele introduz no ar, e o peixe pode nadar velozmente devido aos turbilhonamentos que ele causa com o movimento de suas nadadeiras e cauda. Cortados dessas correntes, eles estariam mortos (Ingold, 2012, p. 33, grifos nossos).

Trazendo essa dinâmica para nossa argumentação, temos, paradoxalmente, que se faz preciso existir o descarte do dito “lixo” para que haja CCC no mundo.

Se a pipa-no-ar existe no seu voo, CCC existe na sua queda como mero descarte. É a queda que transforma lixo em coisa caída pelo chão. Uma vez no chão, a coisa encontra-se em fluxo com as energias e fios da vida que permeiam os intervalos infinitos entre céu e terra.

São essas as forças que Hervé e Varda possivelmente escutaram chamar seus nomes, pois, como assevera Ingold (2012, p. 34), “[...] as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque elas têm agência. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto”.

Ou seja, se o descarte marca o fim do ciclo de vida *dita* útil que a sociedade impõe aos objetos é também ele que marca o início desse novo capítulo de vida das coisas, marcada pela sua libertação da mera funcionalidade para inaugurar uma vida de autonomia e liberdade em fluxo com as energias vitais, como CCC, coisa caída pelo chão.

A coisa atrelada à funcionalidade de objeto limita seu horizonte de coisa. O descarte, ao mesmo tempo em que sugere a arbitrariedade do homem que “abandona o objeto gasto e usado” também liberta a coisa e a libera para, agora livre da pecha de objeto funcional, ser coisa livre nesse chão permeável de possibilidades e de energias em fluxo, ocupando um lugar na ordem dos acontecimentos, dos arrebatamentos, dos encontros furtivos com o movimento das forças da vida:

Deixados ao léu, os materiais fogem do controle. Potes se quebram, corpos desintegram. Esforço e vigilância são necessários para manter as coisas intactas, sejam elas pots ou pessoas. *A sociedade moderna tem aversão ao caos, mas existe uma recusa da vida em ser contida. [...] Onde quer que olhemos, os materiais ativos da vida estão vencendo a mão morta da materialidade que tenta tolhê-los* (Ingold, 2012, p. 36, grifos nossos).

CCC é, decerto, material que fugiu do controle. Material que fugiu do rótulo de lixo, que transbordou, vazou e venceu a mão morta da materialidade, da funcionalidade, desafiando o destino para o qual ela foi criada e pensada inicialmente pela mão humana.

Há algo de subversivo nessa coisa que nasceu para ser útil e terminar como lixo, mas que a este fim se recusa, como se questionasse, simbolicamente o próprio conceito de eternidade e finitude, assim como sugerem as bonecas catadas por outro entrevistado por Varda, Bodan Litnianski (1913-2005), cujo testemunho de forte apelo animista no documentário atesta: “Eu gosto muito de bonecas. É o meu sistema. A boneca é alguém” (Figuras 15 e 16).

Figuras 15 e 16 – As “bonecas-alguém” de Bodan Litnianski



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Se Bodan escutou as bonecas-alguém o chamando, como Varda escutou o quadro e Hervé escuta as coisas que cata é porque, possivelmente, juntaram-se a e seguiram as forças e fluxos dos materiais das coisas que cataram ou, nas palavras de Ingold (2012), leram as coisas criativamente “para frente” com enfoque na improvisação, sendo entendido o “improvisar” aqui como o ato de “juntar-se ao mundo, misturar-se com ele”, como linhas de devir, uma relação entre a coisa e quem a cata não de significação arbitrária de um sobre o outro, mas de criação de um espaço *entre* um e outro:

Ler as coisas “para frente” implica num enfoque não na abdução, mas na improvisação. *Improvisar aqui é juntar-se ao mundo misturar-se com ele. Linhas de devir – não conecta.* Citando Deleuze e Guattari, *um devir não é nem um nem dois, nem a relação entre os dois; é o entre, a [...] linha de fuga [...] que corre perpendicular a ambos.* Seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente (Ingold, 2012, p. 38, grifos nossos).

A esta improvisação, a esse juntar-se ao mundo e misturar-se com ele, Ingold (2012) atribui a imagem de um emaranhado de fios, pessoas e coisas com seus fios soltos, seguindo em frente. Comparativamente, esse teórico atribui a tal emaranhado de fios as imagens de um micélio, de um rizoma, de um radicante²¹, de uma estrela, de uma teia,

²¹ Sobre as expressões botânicas rizoma e radicante, vale citar a reflexão da Professora da Universidade de São Paulo (USP) e Artista Visual Giselle Beiguelman, em *post* publicado em 17 fev. 2024, em seu perfil na rede social *Threads* (disponível em: <https://www.threads.net/@gbeiguelman/post/C3dI3WRLncf>, acesso em: 3 mar. 2025): “Pensamento do dia: Não quero ser rizoma. Quero ser radicante. Sempre me inquietou a forma com a filosofia contemporânea transformou definições botânicas em conceitos. Rizoma tornou-se sinônimo do pensamento de Deleuze e Guattari. Com a internet, virou-se metáfora da *Web 1.0*. Menos célebre, a noção de radicante de Nicolas Bourriaud para definir a positividade de uma certa arte globalizada é encantadora. Ele se refere a plantas que criam suas raízes enquanto se deslocam. Como as heras.”

em contraposição à imagem de um objeto autocontido em sua funcionalidade. Coisas caídas pelo chão com seus fios soltos, que encontram pelo caminho quem as cata e seus fios soltos, prestes a enrolarem-se e se contaminarem mutuamente, no que promete ser um “acontecimento”.

1.4 O terreno comum imaginado por CCC e por quem cata

A imagem do micélio sugerida por Ingold (2012) para descrever o caráter fluido do processo vital de troca de energias das coisas que se situam entre o céu e o chão nos remete ao conceito de assembleias, a partir da obra intitulada *O cogumelo no fim do mundo*, da antropóloga Anna Tsing (2022), para pensar o encontro de CCC e quem cata como essa reunião de formas de vida, forma de contaminação mútua, existências em convergência, fazendo surgir outras novas formas de vida: “Pensar a partir de assembleias nos convoca a perguntar: como os encontros às vezes se tornam ‘acontecimentos’, isto é, maiores do que a soma de suas partes?” (Tsing, 2022, p. 68). E avança, definindo este encontro – que aqui transpomos para o encontro entre o que se oferece a catar e quem cata – por “acontecimento”:

Como um encontro se transforma em “acontecimento”, isto é, algo maior do que a soma de suas partes? Contaminação é uma possível resposta. Somos contaminados por nossos encontros; eles transformam o que somos na medida em que abrimos espaço para os outros. Ao mesmo tempo em que a contaminação transforma projetos de criação de mundos, outros mundos compartilhados – e novas direções – podem surgir (Tsing, 2022, p. 73).

Lembremos que curiosa ou coincidentemente, Ingold (2012) também relata que a coisa é um “acontecer”, ou melhor, *um lugar* onde vários aconteceres se entrelaçam. Ele diz que observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas sim ser convidado para a reunião, reunião esta que simbolicamente representa um “terreno comum imaginado”, nas palavras de Tsing (2022, p. 205).

Figuras 17 e 18 – Batatas adotadas pela cineasta dão broto



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

É nesse “terreno comum imaginado” descrito por Tsing (2022) em que Varda dialoga com as batatas descartadas por agricultores franceses, por não atenderem ao padrão da indústria e não terem valor comercial, imagem com que abrimos este capítulo: as batatas catadas por Varda do chão, enquanto filmava o documentário. Levadas por ela para sua casa, as batatas em formato de coração deram brotos (Figuras 17 e 18), num exemplo claro dessa dança cósmica da vida descrita por Krenak (2020); dessa força vital das coisas da vida que se emaranham como fios, formando um micélio, como descrito por Ingold (2012); algo muito maior que a batata em si e a própria Varda, meras partes dessa soma, vez que se contaminam mutuamente nesse que é mais que um encontro, um acontecimento, como descrito por Tsing (2022): quem cata é contaminado por CCC e pelas energias em fluxo que carrega, ativando a recordação de tempos passados. CCC é contaminada pelas energias em fluxo de quem cata e sua imaginação, fabulando histórias de um porvir. Tudo aqui: no presente do catar.

Em entrevista concedida a Manouchka Kelly Labouba, da Academia de História Visual de Hollywood, em 9 nov. 2017, Varda relata que:

Algo muito estranho aconteceu no segundo dia de filmagem [de *Os catadores e eu*]. Começamos a seguir um rastro de batatas²², porque eles jogavam fora todas as batatas deformadas. Esse é outro assunto que me interessa: vivemos em uma sociedade estruturada, portanto, até mesmo nossas batatas devem seguir uma estrutura. Eles vendem batatas com 2 a 3 polegadas de comprimento. Se forem maiores ou menores, eles as descartam. Então, eu estava seguindo uma trilha de batatas e um dia vi um rapaz juntando essas

²² Seguir as batatas, seguir os materiais, como propõe Ingold (2012).

batatas descartadas. Deparei-me com algumas em formato de coração. Pensei imediatamente: “Há uma mensagem aqui. *A mensagem é que esse vegetal modesto, mas descartado, simboliza pessoas que merecem nosso amor. Precisamos aprender a compreendê-las*”. Comecei a guardar todas as batatas em formato de coração em minha casa. Eu as colocava em copos e potes. Pode-se dizer que eu as observava envelhecer, mas é claro que elas começaram a murchar e a ficar feias. Obviamente, não podíamos comê-las, então eu as colocava em caixas no porão. Algumas delas criaram raízes com pequenos brotos. Havia uma beleza extraordinária nisso, pensar que esses vegetais inúteis, que estavam no fim de suas vidas, ainda viviam e ainda produziam vida. [...]. Se tudo isso puder ser compartilhado, então sinto que fiz meu trabalho, e isso é bom no sentido mais verdadeiro da palavra. De certa forma, eu me tornei parte daqueles que filmei e daqueles que foram tocados pelas filmagens. Se pudermos reservar um tempo para refletir sobre a vida, *sonhar um pouco, criar um pouco*, acho que provavelmente seremos um pouco mais felizes (Academy Museum of Motion Pictures Los Angeles, 2023, p. 185-186, grifos nossos).

Varda elege catar batatas em formato de coração, puras imagens de amor, para além da materialidade de batata, oferecendo aí um bom exemplo das energias vivas em fluxo descritas por Ingold (2012) e da contaminação descrita por Tsing (2022).

Note-se que não é apenas a imaginação humana que contamina a coisa caída pelo chão nem a faz existir (como arbitrariamente supõe-se no agenciamento), mas, sim todas as energias em fluxo: para que a batata tomasse a forma de coração, e se comunicasse com Varda do chão onde repousava, foi preciso que múltiplos fios de energia se movimentassem, seja retorcendo a raiz, fazendo chuva ou sol, conferindo acidez à terra, umidade ao solo ou à mão que a colheu e a rejeitou, arremessando-a ao chão novamente até que as mãos e a câmera de Varda as elegessem como coisa catada.

Ou seja, antes de Varda a avistar e catar, múltiplos vetores de vida já agiam em confluência, conferindo à nossa batata podre estatuto de outra coisa para além de sua materialidade de batata, até que chegassem nessa imagem de um coração, carregada da simbologia do amor.

Esse episódio nos autoriza a afirmar a inexistência do ciclo de vida das coisas tal como arbitrariamente somos ensinados a acreditar que existe na sociedade de consumo. Na contramão de um ciclo de vida *dita* útil, temos um espaço de existência compartilhado pela CCC com os fios de vida, com essa malha de fios de energia vital, onde verificamos não um ciclo com início, meio e fim, mas uma vida circular que compreende as múltiplas camadas de vida das CCC: i) seu paradoxal nascimento, com o descarte; ii) a subversão da própria existência de objeto funcional descartado como lixo para *abfall*, coisa caída

pelo chão; iii) CCC como uma coisa livre, em conjunção com as energias cósmicas existentes entre o céu e a terra, onde também se inserem as energias contaminantes do encontro (o acontecimento) da coisa caída pelo chão com quem as cata, o desejo do seu olhar, sua imaginação, o calor de seus dedos, conferindo nova forma de vida à coisa catada na categoria de Imagem que, como veremos adiante, tem vida e pós-vida que não cessam.

1.5 CCC contaminante

[Diálogo das bobinas com a recordação]

O título de nosso estudo informa que catamos imagens do lixo. Catamos imagens das coisas caídas pelo chão. Elas não estão no fim do ciclo de suas vidas, elas estão vivas. É como parte dessa malha de fios de coisas vivas, coisas em fluxo, que nos encontramos: pessoas, coisas e imagens. Como aponta Etienne Samain (2012, p. 31),

[...] as imagens deviam pertencer à ordem das coisas vivas, ao mesmo título de que os problemas de beleza, os caranguejos do mar, as orquídeas e os seres humanos. [...] Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um fenômeno, isto é, “algo que vem à luz [*phaneim*]”, “algo que advém”, um “acontecimento” (um “advento”, como melhor se dizia outrora), entender-se-ia que ela é, ainda, uma epifania, uma “aparição” (*epiphaneim*), uma “revelação” no sentido até fotográfico do termo.

Se enxergamos coração e não batata podre certamente é porque somos seres dotados de capacidade de imaginar, de tecer associações entre materiais e representações simbólicas, nesse juntar-se ao mundo que, no dizer de Ingold (2012), arriscamos, é também sobre imaginar. Ao catar, resgatando o que o autor propõe ao convidar à leitura das coisas para frente, estamos improvisando, misturando-nos com as coisas imprevisivelmente esquecidas, rejeitadas, recalçadas, caídas pelo chão do mundo.

Baitello (2014, p. 63-64, grifos nossos), na obra *A Era da Iconofagia*, nos ensina que é justamente nesse tatear imprevisível do mundo que moram as imagens:

Imagens em sentido mais amplo podem ser configurações de distinta natureza, em diferentes linguagens: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas ou visuais. Portanto, nesse sentido, já a maioria delas é invisível e pode apenas ser percebida por seus vestígios ou pelos outros

sentidos que não a visão. [...] *Os procedimentos dessas configurações invisíveis são imprevisíveis pois elas (as imagens) se alimentam das camadas, da história e das histórias soterradas do homem, se enraízam nas profundezas invisíveis do esquecimento.* E, uma vez que cada pessoa vive as histórias próprias e alheias de maneira distinta, as sombras que acompanham as imagens podem apenas ser intuídas e penetradas como campos de probabilidades, um *espaço comunicativo de improvável determinação.*

É nesse espaço intervalar de improvável determinação que nos damos com as imagens das coisas catadas pelo chão. Ao chão, CCC se encontra, materialidade em ebulição com as forças da natureza, carregada de um passado enquanto coisa descartada e rejeitada, um vasto e rico repertório de memórias e esquecimentos com potencial de ativar a recordação de quem cata. Quem cata CCC, por sua vez, traz consigo suas próprias camadas de história soterradas nas profundezas invisíveis do esquecimento.

Se é necessário que a coisa seja rejeitada e descartada para que seja livre, na categoria de coisa caída; também é necessário que esqueçamos o vivido para poder recordar já que, nas palavras de Assmann (2011, p. 34), “[...] esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. Um é possibilitador do outro”. Dá-se o *match*²³. Quem cata é contaminado pelo tempo de outrora que CCC carrega sobre si, nas partículas invisíveis (ou não) de poeira, vetores de imagens de outros tempos. As imagens têm vontade própria e há muito declararam sua independência do mundo e das coisas e fundaram o seu mundo próprio como ressalta Baitello (2014, p. 64).

A ideia da coisa decaída e sua relação com o passado e a memória também encontra apoio em Georges Didi-Huberman (2016, p. 71), quando afirma que “[...] as coisas que sobreviveram a si mesmas tornaram-se receptáculos inesgotáveis de recordações [...]”. Em estudo sobre a representação das figuras mitológicas das Ninfas na História da Arte e de sua relevância para os estudos de Aby Warburg sobre a memória, Didi-Huberman (2016, p. 141, grifos nossos) destaca que

[...] o panejamento caído [das vestes das Ninfas] fala-nos efetivamente do abandono e do declínio, essa maneira particular que as coisas amadas têm em pender para o chão. Fuga das Musas, queda da Ninfa ou declínio da aura: tudo se unifica. Ora, jamais queda, a fuga ou o declínio engendram a pura ausência: *a ausência é sempre impura. Impura – ou seja, rica – pelas suas assombrações psicológicas e rastros materiais, pelos seus fantasmas e vestígios que, um dia*

²³ “Dar *Match*. Momento em que, em um aplicativo de encontros, duas pessoas se percebem compatíveis para um possível relacionamento casual” (Ribeiro, [20--]).

ou outro, na esquina de uma rua ou numa clareira, nos aparecerão sob alguma forma de panejamento, de vinco, de dobra.

Lápis de cor, latas, para-brisa, bobinas empilhadas num amontoado de lixo? Não. Louis Pons aí enxerga indicações, traços, um mundo de possibilidades de encontro de si com o entorno (Figuras 19 e 20) ou, para Didi-Huberman (2016), rastros materiais, pelos fantasmas e vestígios de uma ausência impura, na presença contaminante da coisa caída.

Figuras 19 e 20 – Coisas catadas pelo artista Louis Pons



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Pons, artista visual e um dos entrevistados por Varda no documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição e grifos nossos), que o apresenta anunciando que “[...] ele pinta com os objetos e compõe com o acaso [...]”, declara o seguinte:

Todas essas coisas por aí são o meu dicionário de coisas inúteis. Para alguns, é um monte de lixo. Para mim, é um monte de possibilidade. São indicações, são traços, que encontro na rua e que eu respigo é que se tornam pinturas. O propósito da arte é esse encontro do mundo interior com o exterior. Aqui temos lápis de cor, latas, bobinas. Faço frases com as coisas.

Vemos no depoimento de Pons um olhar dialético que permite enxergar o potencial contaminante de CCC como indicação, traços, “um monte de possibilidades” no que a grande maioria das pessoas só enxergaria um monte de inutilidades. Podemos argumentar que essas indicações, traços, da coisa catada dialogam com as imagens que habitam a interioridade de Pons, exercendo o que Baitello (2014, p. 65) nomeia como “[...] movimento interiorizante de associação com as profundezas das imagens endógenas [...]”. Em *A Era da Iconofagia*, ensina-nos que as imagens, primeiramente,

[...] nascem então no espaço e nas cavernas do sonho e no igualmente denso e obscuro sonho diurno, no devaneio, na caverna da força da imaginação, que oferece um oásis de escuridão em meio à luz do dia. Depois elas nascem no mundo da palavra que conta da origem do mundo, das coisas e da vida, que conta de seus heróis e de seus feitos. Muito mais tarde é que elas começam a nascer no interior das cavernas, nas quais – como no interior da escuridão do cérebro pensante – estão resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz – como da razão. E como elas nasceram no interior, seu movimento natural deveria representar um vetor de recordação, de interiorização, em vez de uma permanente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo para os olhos nus. Por esse motivo, as categorias de “imagens endógenas e imagens exógenas”, propostas por Hans Belting (2001), são tão interessantes e operativas. Elas possibilitam a verificação do vetor de uma imagem e seu efeito sobre a comunicação social. E [...] possibilitam um diagnóstico do *potencial dialógico das imagens como força imaginativa quando seus vetores dominantes conduzem à interiorização*, ou como força desvinculadora, dissociativa e autorreferente quando seus vetores são de mera exterioridade, remetendo apenas a mais imagens exógenas e cerceando o *movimento interiorizante de associação com as profundezas das imagens endógenas*. Assim, a verificação dos vetores exteriorizantes ou interiorizantes de uma imagem será o parâmetro a ser observado para a compreensão de sua natureza e de seu potencial dialógico (Baitello, 2014, p. 65, grifos nossos).

CCC contaminante porta um tempo passado, esquecido, que dialoga intimamente com a memória de quem a cata. CCC contaminante é portadora de imagens de tempos idos, de imagens de um suposto fim de coisa abandonada e rejeitada na sarjeta, que atuam como vetores dominantes que conduzem à interiorização, nas palavras de Baitello (2014), ativando o potencial dialógico dessas imagens como força imaginativa. Tem-se, então, que o que se cata é CCC, num primeiro plano, mas ela é vetor de uma imagem do passado, ou, como afirma Didi-Huberman (2016, p. 46, grifos nossos), receptáculos inesgotáveis de recordações, “[...] se oferecendo a ver como uma heroína impessoal da aura²⁴ benjaminiana [...]”, de modo que

[...] – essa *lonjura do tempo que emociona o acontecimento de nossos olhares* –, ela move-se constantemente entre o ar e a pedra, o eflúvio e a paralisia: fugitiva como um vento, mas pálida e tenaz como um fóssil. Heroína desmultiplicável da inquietante estranheza, ela presenteia-nos com “semelhanças recuadas” [*arrière-ressemblances*] onde todos os tempos, subitamente, se põem a dançar conjuntamente. E onde todas as encarnações possíveis se vêm misturar como num sonho.

²⁴ Sobre o conceito de vestígio e aura em Walter Benjamin (2018, p. 199): “Vestígio e aura. O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita”. Ainda sobre o conceito de aura em Walter Benjamin, ler o artigo de Ciquini e Baitello (2016).

Vivendo no campo, Louis Pons adquiriu o hábito, durante suas caminhadas, de catar as pequenas coisas que chamavam sua atenção aqui e ali e os dispunha sobre os móveis de seu ateliê onde trabalhava. Para-brisas de veículos, grades, gaiolas, pedaços de madeira. Seus achados se acumulam sem nenhuma aparente intenção específica, mas ele as coleta por enxergar nessas coisas esquecidas “vidas silenciosas” (Isère, 2013). Tal silêncio da coisa caída ao chão, relatado por Pons, aproxima-se da ideia de ausência impura visto anteriormente com Didi-Huberman (2016). Silenciosa, porém impura, vez que esse silêncio é perturbado pelos ruídos das assombrações psicológicas e vestígios que, em suas dobras, CCC carrega.

Escutando esse silêncio impuro das coisas por ele catadas, Pons passa então a criar um jogo de associações entre passado, presente e futuro, movimentando as coisas ao colocá-las em caixas, à sua maneira, desafiando a forma como normalmente vemos o mundo. Esta arte singular, através de suas caixas, seus relicários, suas colagens, suas “assembleias de coisas”²⁵ (Figura 21), incansavelmente perseguem uma poética própria, revelando também o caráter anímico das coisas catadas: “Os objetos falam uns com os outros, minha voz não deve cobri-los”, revelou o artista (Louis Pons, 2011).

Figura 21 – Assemblagens de Pons: *Sporting Club/Electronic Baby* (1983/1985)



Fonte: Olgan (2023), sobre a exposição póstuma de Pons no Museu Cantini, intitulada *Eu terei a pele das coisas – J'aurai la peau des choses*.

²⁵ Como também articulado por Estevão em suas assemblagens. Curioso pensar que o termo francês *assemblage*: i) é traduzido no português por montagem ou *assembleia*, aproximando-se do conceito de assembleia de Tsing (2022); ii) refere-se à técnica da assemblagem, que consiste na justaposição ou colagem de objetos variados que, ao serem combinados, criam diferentes formas e significados. O termo foi usado pela primeira vez pelo francês Jean Dubuffet (1901-1985) (Itaú Cultural, 2015).

Conforme comunicado à imprensa de uma de suas exposições em 1999²⁶, “Pons é um contador de histórias mudo que movimenta objetos, recompondo a realidade de forma distorcida em suas memórias”. Aquilo que a cultura do descarte esnoba (o que “passou”), a arte prestigia (o que “restou”): a memória daquilo que passou é um resto de tempo passado, segue viva e pulsante no presente, animando a quem cata a entrar em contato com essa energia, num gesto de respeito por aquela coisa catada do chão e suas camadas simbólicas do outrora.

Nesse chão não há lixo, mas sim CCC, que, sobre ele, pisca²⁷. E nesse intervalo do piscar é, também, lampejo de memória em conexão com os restos de passado que CCC porta e que ativa a recordação de quem a cata, com vistas a sanar o esquecimento para além do que armazenamos na memória funcional (a nossa, pessoal), ou que se encontra à disposição para consulta em arquivos de museus e instituições (a memória de armazenamento), criando-se assim, uma “terceira coisa”. Nas palavras de Assmann (2011, p. 438-439, grifos nossos),

[...] ao lado da memória funcional mantida no presente e da memória de armazenamento colocada potencialmente ao dispor, ainda há *uma terceira coisa*, a saber: *o campo do “esquecer protegido”*, no qual os conceitos de recordar e esquecer ficam nivelados ao ponto da indistinção. Trata-se *aí de vestígios, restos, elementos remanescentes, sedimentos de um tempo passado, que, embora ainda presentes, tornam-se (por um momento) insignificantes, invisíveis*. O que existe no estado de latência momentaneamente inacessível (por via espiritual ou física) pode ser redescoberto numa época posterior, reinterpretado e imaginativamente reavivado por ela. Não é somente pelo condicionamento, como no caso da memória de armazenamento, mas também pelo *constante descarte do que se torna inútil e abandonado que se gera nos espaços de recordação o caráter de “profundidade”, que não somente possibilita renascimentos e reanimações inesperados, mas já alimentou, no passado, concepções de um “inconsciente cultural”*. Essa estrutura em camadas ajuda a compreender a importância que a sucata cultural e o lixo têm para a ciência histórica da arte.

²⁶ Trata-se do *press release* da exposição de 1999, redigida pelo Centro de Arte Contemporânea da Cidade de Malakoff, enquanto tradução livre deste trecho: “*Pons est un conteur muet qui déplace des objets recomposant la réalité à la manière déformée de souvenirs*” (Leguay, 1999).

²⁷ “O paço pisca ao *flâneur*”, registra Benjamin (2018, p. 168).

1.6 CCC contaminada

[Diálogo dos álbuns de família com a imaginação]

Temos, assim, que o “lixo” que tratamos de catar aqui na companhia de Varda, Pons, Estevão, Estefania, Assmann, Didi-Huberman, Ingold, e Baitello não é lixo.

CCC contaminante contamina quem cata com seu arquivo infundável de imagens, composto desses vestígios, restos, elementos remanescentes, sedimentos de um tempo passado. Um refúgio seguro para o esquecido e o rejeitado. Uma verdadeira cápsula do tempo que transporta quem com elas se dá, num só golpe, para trás (pela recordação do passado) mas também para frente. Quem cata CCC também a contamina quando imagina novas histórias, a partir de CCC catada, lendo a criatividade à frente como ensina Ingold (2012), desdobrando CCC noutras imagens e dando origem, assim à CCC contaminada.

CCC contaminada não mais seria coisa caída catada do chão do esquecimento, como CCC contaminante, mas sim do chão sem fundo da criatividade e da imaginação, um lugar onde todas essas coisas e suas histórias vivas seguem em ebulição fecunda, à frente, para, mais uma vez, bailar a prometida dança cósmica e afetuosa de uma vida que merece ser bem mais empolgante do que simplesmente “útil”.

O documentário de Varda, materializado como película fílmica e que percorreu todo o Globo, dialogando com um sem-número de pessoas; as assemblagens feitas por Estevão em seu ateliê, localizado no próprio Castelinho, com as mesmas CCC que cata e adorna as paredes da edificação e que circulam, adquiridas pelos visitantes e entusiastas de sua arte; são bons exemplos de aplicação prática dessa dança cósmica, contaminando a coisa caída e catada pelo chão. O mesmo acontece no Acho.

Figuras 22 e 23 – Acho: catadas, doadas, arquivadas



Fonte: fotografias realizadas pela autora desta dissertação, no Acho, Campinas, SP, em 2021, por ocasião da Residência.

Originado por doações da comunidade e, em sua maioria, por uma cooperativa de catadores, mas também por pesquisadores e artistas residentes, o acervo é composto por fotografias encontradas nas latas de lixo da Cidade de Campinas, SP, em formatos variados, desde fotografias inteiras em bom estado de conservação, como fotografias picadas, rasgadas e manchadas, e que, entretanto, ainda assim, são acolhidas, organizadas em lotes e armazenadas no arquivo, para dialogar com artistas e pesquisadores montando, juntos, novas histórias (Figuras 22 e 23).

Figuras 24 e 25 – Fotografias entregues no Acho por catadores



Fonte: perfil do Acho no *Instagram*
(disponível em: https://www.instagram.com/acho_imagens, acesso em: 11 fev. 2025).

O Acho tem em seu acervo uma legião de fotografias encontradas pelos catadores em cestos e caçambas da Cidade, que eram tidas como “inclassificáveis” vez que não serviam nem para gerarem renda sendo vendidas como papel reciclado (Figuras 24 e 25). Somente a partir das interações com o Acho é que os próprios catadores também passaram a “[...] não olhar mais para as fotografias como descarte, mas como um bem de memória [...]” (Arquivo Coleções de Histórias Ordinárias, [20--]). Ao problematizar fotografias abandonadas, antes meros volumes de papel depositados em lixo, sem sequer terem valor de reciclagem, “[...] como arquivos mortos-vivos [...]”, o Acho faz refletir sobre a vida da coisa catada que insiste em continuar naquilo que parecia haver morrido.

Figura 26 – Exposição de artistas residentes no Acho (2022)



Fonte: fotografia realizada pela autora desta dissertação, no Acho, Campinas, SP, em ago. 2022.

As fotografias e álbuns velhos e rasgados, outros curiosamente em excelente estado, mas também atirados ao chão, eram, num primeiro estágio, não lixo, mas CCC de Campinas. Ao serem catadas pelos catadores e entregues no Acho, essas CCC subverteram-se em imagem, plataformas do sonhar, do imaginar, do bailar dessa dança cósmica ao som do passado (CCC contaminante), mas também de um futuro possível.

Disponibilizadas aos artistas residentes e associados ao Acho essas imagens, ativadas pela imaginação e em contato com essa energia em fluxo, passam à categoria de CCC contaminada, dando origem a novas narrativas e trabalhos artísticos que utilizam as imagens recuperadas como estofos de fabulação (Figura 25). Num ciclo infundável de

novas possibilidades de vida, CCC contaminada pela imaginação de quem com elas se dá subverte-se noutra coisa, outra imagem, outra estória.

O aspecto contaminante de CCC (seu passado) e seu perfil contaminado (pelas energias de quem sobre CCC fabula novas estórias (seu futuro) formam esse arquivo improvável que vemos no Acho. Um manifesto à limitada visão humana, treinada pela cultura predominante na sociedade de consumo, que insiste em enxergar o mundo a sua volta com lentes míopes, reduzindo-o a apenas um conjunto de objetos funcionais.

A esse manifesto, Assmann (2011) dá o nome de “contraimagem” da Cultura, um cosmo de conhecimento secreto, quando ilustra a sua reflexão entre “lixo”, recordação e fundamento para novas narrativas e estórias, a partir do romance intitulado *Ceremony*, de Leslie Marmon, cujo protagonista é um curandeiro de origem indígena que coleta itens do lixo, em contraposição à cultura do branco norte-americano:

A cultura da coleção do curandeiro índio é a *contraimagem exata da cultura do descart* dos brancos americanos. Ela os circunda como se fossem suas sombras à medida que o que é descartado é coletado, e o que é esquecido é lembrado. Os *utensílios amontoados no arquivo de lixo* do curandeiro *não são lixo* sem nenhuma relação com coisa alguma, mas sim *o fundamento concreto de narrativas e histórias*. [...] O que *parece lixo espalhado* e sem relação com nada, em primeira análise, torna-se um *cosmo de conhecimento secreto* quando é completado por narrativas e cerimônias. [...] deve-se construir uma *nova memória cultural que dê suporte material às histórias e narrativas: um arquivo feito a partir do lixo* (Assmann, 2011, p. 413-414, grifos nossos).

1.7 O futuro da coisa caída pelo chão

Vimos que o que Agnès Varda cata e filma em *Os catadores e eu* (com Boda, Hervé e Pons), o que Estevão cata e “chumba” nas paredes de seu Castelinho e aquilo que o Acho disponibiliza aos pesquisadores em Campinas não é lixo. É *abfall* – coisa caída pelo chão –, livre, assumindo a categoria de Imagem em diálogo com quem a cata, um encontro de contaminações, um acontecimento.

Alçada à categoria de imagem quando catada, CCC é tanto contaminante²⁸ (pelos restos de passado que porta) quanto contaminada (pelas energias em fluxo do ambiente, pela imaginação de quem cata), quando suas sobrevidas contam outras histórias. CCC nasce com o descarte do objeto funcional e diferentemente deste não morre²⁹, pelo contrário, tem uma pós-vida eterna³⁰ como imagem.

A imagem seria, pois, a pós-vida da coisa caída pelo chão, o que nos pediria um aprofundamento nos estudos do conceito de *Nachleben*³¹, de Aby Warburg, o que não nos caberia tecer aqui na seara desta dissertação, mas que registramos como nota para um desdobramento futuro da pesquisa.

Vale, contudo, registrar que, em nossa hipótese, CCC não morre para ressuscitar na forma de imagem, ela *se reinventa* em imagem, seja quando é catada e contamina quem cata com o passado que porta; seja quando contaminada pela imaginação de quem a cata, e a transforma noutra história. Ela não sobrevive³². Afirmar que CCC sobrevive seria assumir que a queda em si foi um atentado a sua vida, quando, na verdade, acreditamos que a queda, o descarte do objeto funcional como lixo, é o que faz nascer a coisa caída

²⁸ Nessa seara da contaminação mútua e dos devires em fluxo, seríamos nós então os decaídos pelo chão, catados pelas imagens na chamada “Era da Iconofagia”, conforme descreve Baitello (2014)?

²⁹ Afinal, como morrem as imagens? (Se é que elas de fato venham a morrer).

³⁰ O tempo de CCC é o do eterno presente, que consolida passado e presente na coisa catada e anuncia futuros adiante. Didi Huberman (2016, p. 104) discorre sobre o “eterno presente”: “O eterno presente não é o intemporal, o arquetípico ou a essência imutável das formas artísticas para além de qualquer história. É [...] a meada das sobrevivências na reformulação histórica de cada presente das formas. Não estamos na esfera ideal das noções universais, mas na muito concreta materialidade do imemorial: essa mesma que Walter Benjamin perscrutava nas ruas de Paris e no ‘que trabalha com mais paixão nas coisas’, que aí se arrastam de um lado para o outro. [...] Estamos na rua, de cabeça baixa, olhar vago e flutuante”.

³¹ Para Baitello e Serva (2022, p. 9, 70), *Nachleben*, palavra alemã criada por Warburg significa “pós vida”, uma vida após a vida: “Tal conceito ilustra uma concepção de ecologia das imagens que busca entender sobre a vida das imagens, de sua genealogia, potência, posteridade. Há certa polêmica na tradução da palavra alemã que evidencia uma compreensão equivocada do conceito. Nenhuma das traduções diferentes de pós-vida dá conta das dimensões da palavra. Didi-Huberman fala de imagem sobrevivente e Agambem fala de imagem póstuma. Sobrevivência pressupõe a vida após uma cesura ou uma crise ameaçadora, uma possibilidade de morte. Póstumo é o tempo após uma morte efetiva. No conceito warbuguiano não aparece a morte; o ‘pós’ é apenas depois da vida, sem morte. A preposição alemã *nach*, aqui funcionando como prefixo verbal nada mais é que ‘depois’ – o estado de coisas que se segue a um momento dado, o futuro de um momento dado. Tal perspectiva futura não está sinalizada nem em ‘sobrevivente’ (que, em alemão, seria outra palavra, o verbo *überleben*), nem em póstumo”.

³² Filiamo-nos, assim, ao pensamento defendido por Baitello e Serva (2022), quando criticam a tradução de *Nachleben* por Didi-Huberman como “sobrevivência”: “As sobrevivências circulam por todo lado: deslizam em cada recanto da história – como a da arte, por exemplo. Mas sobretudo agem nos ‘refugos da história’: nesses ‘farrapos’, ‘trapos’, ‘despojos’, nesses ‘retalhos’ de que Walter Benjamin, mais ainda do que Aby Warburg, fez o objeto da sua incessante investigação, investigação de historiador-trapeiro” (Didi-Huberman, 2016, p. 69).

pelo chão. Antes de cair ela era apenas um objeto atrelado a sua funcionalidade, preso na sua função de servir. A queda da coisa ao chão, o seu descarte como lixo, liberta a coisa. Ela nasce aí para seguir vivendo, circularmente e a cada nova catação, como imagem, novas vidas. E novas vidas. E novas vidas. E novas vidas, num eterno remix³³.

³³ Como numa existência espiralar sem fim...

2 CCC, ilha no mar de névoas dos sentidos de quem cata

(Ou, simplesmente: quem cata?)

Seguimos nossa investigação sobre o gesto de catar CCC como forma de engajamento entre o que se oferece a catar, quem cata e o entorno, promovendo alteridade e apontando para cenários mais sustentáveis adiante. Vimos no capítulo anterior que o que se oferece a catar na presente pesquisa não é lixo, mas *abfall* – Coisa Caída pelo Chão (CCC). Coisa livre, contaminante (pelos restos de passado que porta) e contaminada (pelas energias em fluxo, do ambiente e de quem a cata), mutuamente. Impõe-se necessário que nos dediquemos a analisar o outro vértice deste encontro contaminante: quem cata CCC?

Figuras 27 e 28 – Varda e Pons



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Em *Os catadores e eu* Varda opta por se apresentar no documentário sempre em movimento e deslocamento constantes, tanto de seu corpo quanto de sua câmera, percorrendo todo o território francês para registrar quem cata (Figura 27). Os testemunhos que nos possibilitaram abordar o animismo e a vontade das coisas abandonadas no primeiro capítulo foram por ela coletados de Norte a Sul do País, notadamente com:

- i) o artista Louis Pons (1927-2021), no Sul da França, em Marseille (Figura 28);

ii) o *biffin* (trapeiro) e artista visual, Hervé³⁴, conhecido como VR 99, na região periférica de Paris, em Sannois (Figura 29); e iii) o pedreiro e artista Bodan Litnianski (1913-2005) e seu Jardim de Conchas (*Jardin des Coquillages*) a 133 quilômetros de distância dali, mais precisamente em Viry-Nouveau (Figura 30).

Figuras 29 e 30 – Hervé 99 e Bodan



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

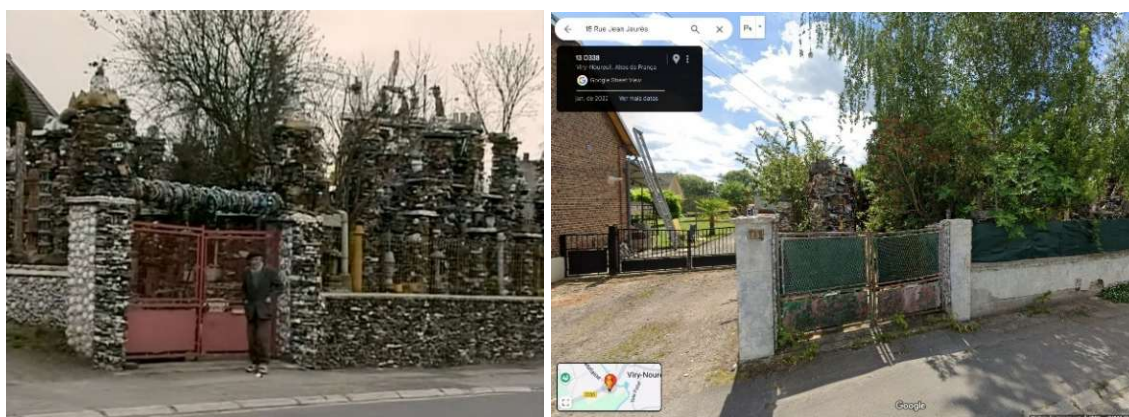
Agnès Varda (1928-2019) nasceu Arlette, em Ixelles, Bélgica, era filha de pai grego e mãe francesa, tendo migrado da Bélgica para a Cidade de Sète, no Sul da França com seus pais e irmãos, em 1940, fugindo da Segunda Guerra Mundial (*La Bio D'Agnès*, [20--]). Já em Paris, onde viveu na Rua Daguerre, de 1951 até o seu falecimento, aos 90 anos, em 2019, Varda iniciou sua trajetória artística. Em 1954, como forasteira, vindo da fotografia³⁵, sem treinamento em produção cinematográfica nem conexões na indústria, Varda, então com 25 anos começava a filmar uma vila de pescadores: *La Pointe Courte* (1955), seu primeiro filme e que, pelo estilo inovador e disruptivo, antecipa a *Nouvelle Vague*, movimento do cinema francês que contestava os métodos comerciais de fazer cinema então vigentes.

³⁴ Empreendemos todos os esforços, durante o período de desenvolvimento dessa pesquisa (2023-2025), no sentido de pesquisar o paradeiro ou histórico sobre Hervé através da *internet*, mas, aparentemente, nada consta. O artista declara em seu depoimento à cineasta, curiosa e coincidentemente, que ao catar coisas pelo chão, como trapeiro, almejava o “nada”.

³⁵ Que estudou na Escola de Vaugirard, atual Escola Louis-Lumière.

Como Varda se consagrou no cinema vindo de outro campo de atuação, Louis Pons também era considerado um artista *outsider* (Cougy, 2023)³⁶. Nascido em Marselha, Pons foi desenhista autodidata e desempenhou diversas atividades profissionais até se dedicar inteiramente à arte. Foi contador, barqueiro, trabalhador rural na colheita de uvas e pintor de casas (Louis Pons, 2011). Viveu em Marseille até 1949, quando teve de enfrentar um problema de visão que o fez migrar para o interior na região do campo (Provence), estabelecendo-se em Vence, depois em Sillans-la-Cascade, época em que passou a caminhar no campo e catar o que via pelo caminho para compor suas assemblagens, em 1959. A partir de 1973 estabeleceu-se entre Paris e Marseille, dedicando-se à prática artística.

Figuras 31 e 32 – O Jardim de Coquillages em 2000 e 2022



Fonte: Google Street View (2022).

Bodan nasceu na cidade de Ternopil que, até 1772, foi parte da Polônia, depois Áustria, depois, em 1991, Ucrânia. Bodan chegou a França em 1930 e estabeleceu-se na região de Aisne, onde trabalhou como sapateiro e pedreiro, só tendo se dedicado ao seu “*Jardin de Coquillages*” em Viry-Nouveau (Figura 31), a partir de sua aposentadoria, em 1975, jardim que ele restaurou, pacientemente, para acomodar as CCC que catava.

³⁶ Embora rejeitasse essa categorização em vida (*Artist Biography & Facts...*, [20--]), Pons é apontado como um dos expoentes da chamada *Outsider Art*, ou Arte Bruta (Louis Pons, [20--]).

Seu jardim já era célebre ponto de visitação na França antes mesmo do documentário de Varda, como ela relata: “Retornamos à estrada, para ir ao Palácio Ideal, de Bodan Litnianski, muito visitado e muito midiaticizado. Vindo da Rússia, este pedreiro aposentado construiu torres-tótem feitas de coisas achadas que trouxe no reboque de sua motocicleta”³⁷. Não suficientemente célebre, contudo, a ponto de merecer o tombamento do imóvel ou preservação da obra após o falecimento do catador e artista, 5 anos mais tarde. 17 anos depois de sua passagem, em pesquisa no *Google Street View* (2022), vê-se que o imóvel se encontra fechado e irreconhecível, sua fachada foi modificada cobrindo as peças que Bodan havia pregado no muro, tendo sido o Jardim coberto pela vegetação e pelo abandono (Figura 32).

Figuras 33 e 34 – Estevão e Estefania



Fontes: fotografia realizada pela autora desta dissertação, no Castelinho de Pedra, Paraisópolis, São Paulo, SP, em dezembro de 2024; e perfil do Acho no *Instagram* (disponível em: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17928285352917540>, acesso em: 19 abr. 2025).

³⁷ Depoimento de Bodan à Varda, aos 38 minutos do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Do lado de cá do atlântico, Estevão Silva da Conceição (Figura 33) nasceu em Santo Estevão, no Estado da Bahia (BA), e veio para São Paulo em 1977, quando decidiu, como muitos brasileiros, tentar a sorte na cidade grande como pedreiro, tal como relata Oscar D'Ambrosio (2007, p. 8): “[...] pegou um ônibus com um amigo e, após 34 horas de viagem, chegou à capital paulista [...]”. Inicialmente, viveu no alojamento de uma obra em Guarulhos, SP, levado para trabalhar por um primo. Trabalhou como vigia numa obra no Morumbi, foi montador na Casa das Moedas, no Rio de Janeiro. Trabalhou em Araraquara, SP, Embu das Artes, SP, e Campo Grande, no Mato Grosso do Sul (MS). Voltando ao Estado de São Paulo, seguiu trabalhando no ramo da construção civil nos municípios de Serra Negra, Bragança Paulista, Osasco e por fim voltou a Guarulhos. Da construção, passou a exercer o ofício de jardineiro.

Em 1985, estabeleceu-se de vez em Paraisópolis, quando adquiriu sua casa própria, após ter vivido mais de uma década nos alojamentos das construções em que trabalhava. Nascia ali o sonho que viraria realidade nas décadas seguintes: o Castelinho de Pedra, que começou a partir do desejo de ver crescer, ali no terreno comprado, um roseiral, adornando a fachada e embelezando a comunidade que, aos olhos de Estevão, era muito cinza.

Estefania Gavina (Figura 34) é argentina naturalizada brasileira, vive e trabalha em Campinas, SP, desde 2002. Artista e fundadora do espaço cultural Ateliê Casa, desde 2017 coordena o arquivo fotográfico do Acho – Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias –, em parceria com a Professora Fabiana Bruno e com os catadores de lixo reciclado. Em sua declaração de artista, Gavina ([2023]) se autodefine como uma “[...] arqueologista existencial, colecionadora compulsiva de restos e rastros esquecidos. Recolho e acumulo coisas descartadas orgânicas ou inorgânicas para lançar meu olhar afetivo buscando sua metamorfose”.

Coincidentemente ou não, os atores de nossa pesquisa sobre quem cata CCC trazem em suas biografias um traço comum: todos deixaram seus territórios de origem, tiveram a migração como marca em suas histórias de vida. Perfeitos *flâneurs*, na definição de Walter Benjamin (2018, p. 195): “Para o perfeito flâneur... é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte [...]”. O descolamento do lugar de origem sugere atuar como uma mola

propulsora dessa curiosidade genuína pelo entorno, pelo outro, por CCC, que é o que impulsiona quem cata a buscar o chão.

Chão, para os efeitos deste capítulo, é o chão físico onde repousa CCC, superfície temida, como adiante nos lembra Baitello (2014), e sobre o qual quem cata finca os pés e, contrariando o simbolismo positivo da postura ereta, articula o corpo na busca de algo mais³⁸: simbolicamente, um chão de dentro³⁹, o baú do passado, da memória, das recordações ativadas por CCC como vimos, em Assmann (2011), no primeiro capítulo.

Com os pés fincados nesse chão, como quem cata CCC, seguimos esboçando caminhos possíveis e pensando-com neste segundo “capítulo-sacola”, mais especificamente: i) com Walter Benjamin (1892-1940), aproximaremos quem cata do *flâneur*, do trapeiro e do colecionador, figuras que caminham, enxergam CCC e colocam em prática o seu instinto tátil, deslocando a coisa de seu lugar de origem; ii) analisaremos o corpo como mídia primária, conceito cunhado pelo comunicólogo Harry Pross (1923-2010), de quem também trazemos as experiências pré-predicativas e a conquista da vertical para pensar a influência do simbolismo da postura ereta em nosso estar no mundo e suas implicações em nosso imaginário; iii) Para pensar alternativas à postura ereta, vamos nos apoiar na escritora Ursula Kroeber Le Guin (1929-2018) e sua “teoria da bolsa de ficção” e na definição de gesto a partir do filósofo tcheco-brasileiro

³⁸ **O gesto de catar como volta para casa, o lugar de origem como primeiro chão:** seria este *algo mais* “o caminho de volta para “casa” (geograficamente, nosso primeiro lar, o primeiro chão, mas também, simbolicamente, o submundo das profundezas da alma)? “Podemos nos tornar terrenos através de Ge, trabalhando nosso destino, a justiça retributiva conectada a pecados ancestrais, as limitações da natureza visitadas congenitamente através do específico locus geográfico e histórico de nosso lar, lugar das ligações, primeiro chão. Há um terceiro modo de fazer terra, através de chthon, trabalhando as profundezas frias e mortas da psique, o mundo das trevas da noite, dos sonhos, dos fantasmas, e a incurável essência imutável do caráter refletida em nossos complexos ctônicos. Esse é o profundo primeiro chão, a Casa de Hades” (Hillman, 2017, p. 200).

³⁹ **Chão interno, matéria de alma.** Hillman (2017, p. 198-199) utiliza a expressão *chão interno* para referir-se ao trabalho em análise, na psicologia profunda, a partir do material do sonho, para o cultivo da alma: “[...] essa terra pode ser alcançada trabalhando-se o material do sonho, pois os sonhos ‘estimulam o trabalho’. Através desse trabalho, que está por trás de todas as amplificações e traduções, ganhamos um chão interno. Nossa coisa psíquica é formada mais firmemente, articulada e diferenciada por nossas ações com as imagens. Quanto mais trabalhamos com nosso material na análise, [...] somos mais capazes de conter as coisas e de deixá-las cozinhar a fogo lento, mais receptivos; ganhamos ambos vaso e chão. [...] Queremos não apenas almas velhas, boas almas, e grandes almas, mas almas trabalhadas, em cujo contato ganhamos um sentido do que realmente importa. É disso que estamos, cada um de nós em busca – esse sentido de matéria separado de coisas materiais e da visão materialista das coisas. Queremos que nossas vidas importem, nossos relacionamentos, como passamos os dias e que nossa morte não seja imaterial. O que buscamos é matéria de alma. Como é feita essa matéria psíquica? Como ganhamos chão e terra, senão pelo trabalho com nossa coisa psíquica, aqueles sonhos ‘imateriais’ que parecem tão pouco importantes, parecem importar tão pouco, que precisamos suar sobre eles, ará-los, martelá-los, desmanchá-los em pedaços – a fim de ganharmos sentido e peso.”

Vilém Flusser (1920-1991). Buscaremos colocar tais conceitos em diálogo aqui entre si e, eventualmente, com autores já trabalhados no primeiro capítulo, a exemplo de Tsing (2022), Baitello (2014), Assmann (2011) e Ingold (2012). Tudo ainda em movimento, não necessariamente nessa ordem, só que agora em direção ao chão. Desçamos com e como quem cata.

2.1 O olhar do *flâneur*, a poesia do trapeiro, o tato do colecionador

Num planeta povoado por mais de 8 bilhões de seres humanos e, considerando o volume abissal de resíduos gerados por nossa espécie – algo em torno de 3,8 bilhões de toneladas de lixo ao ano⁴⁰ – é de se concluir, de início, que nem todo mundo anda por aí prestando atenção às CCC como Varda, Pons, Bodan, Estevão e Estefania, enquanto seres caminhantes em suas respectivas jornadas. Isso porque talvez estejamos nós, todo o resto, distanciando-nos demasiadamente de nossa natureza humana. Caminhamos cada vez menos, sentados e sedados que estamos diante das telas, como nos lembra Baitello (2012, p. 72) em *O pensamento sentado*, que também nos recorda que “[...] a alma do humano é o seu movimento [...]. O caminhar cura a alma e resgata nosso profundo passado animal e proto-humano”. Fato é que poucos de nós temos caminhado por aí observando e Tateando o mundo com as mãos, com os olhos e os ouvidos atentos ao chamado de CCC nas esquinas dessa vida e, com isso, nossa alma adoece⁴¹.

⁴⁰ De acordo com o relatório *Global Waste Management Outlook 2024* (GWMO 2024), publicado durante a Assembleia das Nações Unidas para o Ambiente, em Nairóbi, capital do Quênia, em fevereiro de 2024, caso não implementemos imediatamente uma mudança de conscientização nos padrões atuais de produção, consumo e descarte de materiais, a geração de resíduos sólidos domiciliar no mundo deve crescer 80% entre 2020 e 2050, passando de 2,1 bilhões de toneladas ao ano para 3,8 bilhões. Só no Brasil, cerca de 80 milhões de toneladas de resíduos sólidos domiciliares são produzidos por ano, sendo que 40% destes (cerca de 29,7 milhões de toneladas), ainda seguem para destinos inadequados – lixões e aterros sanitários (Boehm, 2024).

⁴¹ Em *Hécate e o Lixo da Alma. Três Cabeças, Terceiro Reino do Lixo. Multidireções*. Hillman (2017, p. 70-71) registra que o lixo da alma é primordialmente salvo pela benção de Hécate, Deusa Ctônia: “Sim, os sonhos são feitos de restos que pertencem à Deusa que torna sagrados os lixos da vida, de forma que tudo conta, tudo importa. Oferecer o sonho aos ‘mistérios de Hécate e da noite’ (Rei Lear, ato 1, cena 1) significa devolver as regurgitações que ‘sobem’ nos sonhos, sem tentativas de salvá-los moralmente ou de encontrar seu uso no mundo diurno. O lixo da alma é primordialmente salvo pela benção de Hécate, e mesmo o lixo que fazemos de nós mesmos pode ser retornado a ela. A vida bagunçada é um modo de entrar em seu domínio e de tornar-se um ‘filho de Hécate’. Nossa parte é apenas a de reconhecer que há

Como Varda, quem cata está em movimento. Deriva o olhar, curioso, pela cidade, investigando cantos e esquinas: “Seu olho aberto, seu ouvido atento, procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver” (Benjamin, 2018, p. 206). Que coisa diferente seria esta? Um relógio sem ponteiros deitado na sarjeta, por exemplo, que, como vimos em Assmann, porta uma camada de passado que seduz o olhar do *Flâneur* e ativa a memória de quem o cata; panfletos, cartões-postais, pequenas coisas recolhidas pelos cantos que passamos quando caminhamos e exploramos novos lugares até então desconhecidos e que, uma vez catadas, ganham o valor de relíquias.

Figuras 35 e 36 – Papéis de viagem: o catar como atividade mental⁴²



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Confirmando o valor e a importância para nossa lembrança das pilhas de papel que Varda nos apresenta na tela (Figuras 35 e 36), formando uma espécie de “museu privado”, Assmann (2011, p. 421-422, grifos nossos), citando o artista russo Ilya Kabakow (1933-2023), nos ensina o seguinte:

um mito na confusão, de forma a jogar fora os resíduos do dia no lugar certo, ou seja, colocá-los no altar de Hécate. O lixo era colocado ritualmente de noite nas encruzilhadas, de forma que cada sonho pode começar em pelos menos três direções, além daquela de onde estamos vindo. Hécate [...] tem sido representada com três cabeças, mantém-nos escutando e olhando muitas direções ao mesmo tempo.”

⁴² Aos 31 minutos do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), Varda narra o seguinte: “Nesta respiga de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, respigar é uma atividade mental. Respigar fatos, respigar atos, respigar informação. Para mim, que tenho a memória fraca, são as coisas que recolho que resumem as viagens que faço”.

Na oscilação dúbia *entre jogar fora e preservar, entre lixo e museu (privado)*, existe um *conselheiro confiável que é a lembrança*. O valor de um objeto é, para Kabakow, “ditado por uma certa lembrança”. Sobre o valor e importância de uma montanha de papel empilhado, que pode compor-se de “contas pagas, entradas antigas de cinema ou passagens antigas, cópias enviadas de presente ou compradas, jornais e revistas lidos há muito tempo e anotações sobre acontecidos e não acontecidos, “quem informa é um sentimento simples, conhecido por todo aquele que já se ocupou com a inspeção e a ordenação de seus *papéis empilhados*. É o sentimento intenso com relação aos acontecimentos que estão ligados a cada um desses papéis. Cada papel nos dá uma alfinetada: ele nos lembra de um determinado momento de nossas vidas. Separar-se de todos esses pontos, de todas essas marcas e provas em papel significaria separar-se de suas lembranças. Nas nossas lembranças, na nossa memória tudo é importante e tem significado. Todos esses pontos de lembrança interligam-se entre si e constroem ligações e cadeias em nossa memória que, em última análise, compõem a nossa vida, a história de nossas vidas.

A pilha de papel auxilia quem cata a ativar a memória e lembrar experiências do passado. Ao caminhar e observar o lugar por onde cata, quem cata experimenta uma sensação que extrapola o campo da visão, ao recordar as experiências do outrora, desse tempo passado, possivelmente entrando num estado que se aproxima daquele que Benjamin (2018, p. 165-166, grifos nossos) descreve como “embriaguez anamnética”:

A rua conduz o *flâneur* a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem *para baixo*, [...] para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. [...] Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. [...]. Aquela *embriaguez anamnética*, em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido.

Como um arqueólogo, quem cata articula um movimento *para baixo*, que é de profundidade. Fisicamente, como veremos mais detidamente a seguir, quem cata arrasta *para baixo* todo gesto, corpo e olhar, em qualquer lugar em que esteja, sem a necessidade de deslocar-se para longe, sendo esta a máxima do *flâneur*: “Em nosso mundo uniformizado, é ao lugar em que estamos, e em profundidade, que precisamos ir; o mudar de país e a surpresa, o exotismo mais cativante, estão bem perto” (Benjamin, 2018, p. 196). Interessa-se pelo passado não só seu como do entorno, dando a pista de que quem cata está preocupado com a preservação dessa memória que o enfeitiça, honrando a história das coisas antigas, não necessariamente suas, mas do outro, da vida.

Poderíamos parar por aqui nossa investigação de relações entre o gesto de catar e a alteridade⁴³, mas há muito mais nesse chão.

Quem cata está em movimento, é seduzido por esse passado que não é o seu próprio, mas de todos (coisas e pessoas) porque é, antes de tudo, um ser imaginoso: imaginação regada por esse estado de embriaguez anamnética, provocado por seu vaguear pelo chão, nutrida sensorialmente pelas coisas do mundo que regam o seu olhar e o seu saber que advém não só de um passado, mas da experiência de vida. Experimentamos a vida pelo corpo. E é a experiência do corpo vivo de quem cata CCC no mundo que rega a sua imaginação.

Um exemplo dessa mente imaginosa é quando Varda, no documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), seguindo seu percurso na estrada, rumo à região da Borgonha, detém-se a observar os caminhões que entopem as estradas, numa clara representação da robustez da indústria logística que movimenta o País⁴⁴:

Partimos para Borgonha. Na estrada, vemos caminhões, muitos caminhões. Os belos caminhões que adorávamos quando éramos crianças. Quando os ultrapassamos, contemplamo-los. Aqui está um enorme que passa, levando automóveis. E aqui está outro. E agora é a nossa vez de ultrapassá-los. Com algum esforço conseguimos.

Vemos aqui também um apelo sutil da cineasta para que prestemos mais atenção às pequenas coisas, às cenas prosaicas do cotidiano, às memórias de infância⁴⁵, esgueirando-nos nas brechas “entre as maxilas da deusa indústria”.

⁴³ Na sua busca por entrevistar catadores nas plantações de uvas na região da Borgonha, Varda entrevista Jean Laplanche (1924-2012), viticultor, mas também, como exploraremos adiante, um respeitado psicanalista francês, dando a pista também, da existência de um forte fundo psíquico – e voltado à alteridade – em sua narrativa filmica, já que não acreditamos que tal encontro tenha sido uma coincidência, numa montagem precisa como a de Varda. Em recorte do diálogo entre os dois no documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), revela o seguinte: “Faço terapia prática, mas sou sobretudo um teórico ou melhor um filósofo da terapia”. Que teoria o caracteriza, pergunta Varda ao fundo da cena. No que Laplanche responde: “O que me caracteriza é tentar integrar na constituição humana a prioridade do Outro em relação ao Eu, isto é, uma filosofia anti-ego, que mostra que a origem do ser humano está no Outro”. Relacionamos esse depoimento ao conceito da intersubjetividade para Flusser (1982) – “sou porque o outro é”.

⁴⁴ De acordo com o Relatório intitulado *Tamanho do mercado de frete e logística da França e análise de participação – tendências e previsões de crescimento (2024-2029)* (Mordor Intelligence, 2023), o setor movimentou 164,8 bilhões de dólares estadunidenses em 2024.

⁴⁵ Assim como vemos nessa passagem, também, a crítica feminista de Varda aos brinquedos com simbologia fálica tão comuns em nossa Cultura, a exemplo dos caminhões gigantes e espadas de plástico, martelando na cabeça de meninos e meninas a forma fálica que, como veremos a seguir, é rechaçada por Le Guin (2021) por reforçar no imaginário a cultura do conflito, da desigualdade e das guerras.

A imaginação que faz Varda brincar de ultrapassar os caminhões enormes pela estrada, é a mesma imaginação que faz quem cata enxergar em CCC, aquela coisa que, para uns, é mero rejeito inútil, o seu assunto heroico, um mundo de possibilidades e de reflexões sobre a vida de relação, como faz o Trapeiro descrito por Charles Baudelaire e pelo mesmo Benjamin (2018, p. 71, grifos nossos):

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de O Vinho dos Trapeiros apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem que recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos inúteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça.

Como o Trapeiro, quem cata segue em deslocamento e movimento constantes, valoriza a coisa caída ao chão, enquanto todo o resto da sociedade nela enxerga apenas lixo, mero objeto no fim de sua vida útil. Isso acontece porque quem cata é imaginoso e enxerga em CCC matéria de poesia. Mas quem cata não se contenta em fitar e se embriagar, como o *Flâneur*; e nem apenas em recolher a poesia nas CCC nas quais tropeça, como o Trapeiro.

Como o Colecionador, quem cata deriva pelo território e lê nas entrelinhas do que lhe é dado como verdade absoluta, opta por catar CCC, descartada, do que mais um item novo, brilhante, liso, objeto funcional que dá seus primeiros passos na tal linha do ciclo de vida dita útil das coisas, posto na prateleira pela sociedade capitalista (a deusa indústria) à disposição para consumo humano. Acredita nas relações de contaminação entre seres animados e inanimados, como vimos em Ingold (2012) e no depoimento de Estefania Gavina ([2023]), quando declara ser uma “[...] colecionadora compulsiva de restos e rastros esquecidos [...] para sobre elas lançar seu olhar afetivo buscando sua metamorfose [...]” – recolhendo CCC do chão, trazendo-a consigo e deslocando-a de seu contexto de origem.

Ao recusar o aspecto linear do “ciclo de vida útil” das coisas, quem cata CCC recusa o contexto original da História que exclui CCC dos fluxos da vida atribuindo-lhe a categoria limitada de objeto funcional, assim como

[...] o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais. [...] o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre um objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomonista⁴⁶. [...]. Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um dos seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. [...]. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o objeto, mas também todo o passado dele (Benjamin, 2019a, p. 351, grifos nossos).

Figura 37 – Metamorfose da imagem no ateliê de Estefania



Fonte: fotografia realizada pela autora desta dissertação, no Acho e ateliê de Estefania, Campinas, SP, em maio de 2023.

Como nos confirma o depoimento de Estefania Gavina ([2023]), quem cata segue contaminando a coisa nessa metamorfose e sendo por ela contaminado (Figura 37), isso porque “[...] o grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo [...]”, mas também como alegorista,

⁴⁶ A “[...] arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos [...]” (Ferreira, 2020, p. 950).

as desliga de seu contexto. Como conclui Benjamin (2019a, p. 358), “[...] em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista⁴⁷, um colecionador [...]”.

Benjamin ressalta que Colecionadores são pessoas com instinto tátil. Não se contentam em apenas olhar, como o *Flâneur*. Assim como o Trapeiro, enxergam no descarte matéria de poesia, e recolhem CCC do chão. Este “[...] recolher do chão e trazer para si a coisa catada [...]” é que aproxima quem cata do colecionador, ou, nas palavras de Assmann (2011), na contraimagem de um arquivista. Assmann (2011, p. 413) nos lembra que Baudelaire estabelece uma analogia entre arquivo e lixo, associando o trapeiro (*chiffonier*) ao colecionador: “Esse tipo o fascina como sendo a contraimagem de um arquivista, que escolhe [ou seria pela coisa escolhido?], coleta, seleciona, ordena e protege seu inventário como um tesouro no reino do lixo”. Lixo não, CCC.

Quem cata CCC rechaça a funcionalidade arbitrária que a sociedade de consumo atribui aos objetos e ao fazê-lo, enaltece o passado que CCC porta – na contramão do sistema capitalista da sociedade de consumo que vê na coisa apenas um objeto e no seu passado apenas obsolescência.

O passado aqui é fonte de saberes (as coisas ensinam), valiosa cápsula do tempo (de aproximar tempos passados e ausências) e de recordações:

E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma *enciclopédia de toda ciência da época*, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. [...] *a peça recém adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos*. – Colecionar é uma forma de *recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade, a mais resumida”* (Benjamin, 2019a, p. 349, grifos nossos).

⁴⁷ Didi-Huberman (2016, p. 106) ainda nos oferece um tipo mais para pensar quem cata, o do “alegoriólogo”: “O antropólogo das sobrevivências será, portanto, um alegoriólogo. E é assim que a cidade inteira, explorada nos seus frangalhos – nos seus panejamentos e farrapos – faz bifurcar o seu Agora, o seu presente histórico, para aí libertar um feixe de significações onde sobrevive o Outrora, ou seja, o passado como não decorrido: cultura, mito, memória.”

Figuras 38 e 39 – Coisas-sonho no Castelinho de Estevão⁴⁸



Fonte: fotografias realizadas pela autora desta dissertação, no Castelinho de Pedra, Paraisópolis, São Paulo, SP, em dezembro de 2024.

Como o tipo colecionador-alegorista tão bem descrito por Benjamin (2019a), quem cata está em movimento, valoriza CCC porque é imaginoso e nela enxerga poesia e a recolhe, lançando-se numa viagem pela cápsula do tempo que CCC traz em si, bailando com CCC a dança cósmica de uma vida não útil, que possibilita a quem cata reformular a própria percepção de tempo: o passado misturando-se com o presente. Varda e Hervé escutam as coisas chamarem seus nomes porque tem o seu lugar no documentário e no ateliê de Hervé, como relatamos no primeiro capítulo, porque elas próprias carregam em si uma energia cósmica, uma vida em fluxo, uma vida em que, enfim, nos é permitido o sonhar.

Estevão e quem tem a sorte de visitar o Castelinho viaja na imaginação do artista, derivando o olhar pelos detalhes de sua obra que inclui desde máscaras de carnaval utilizadas como molde para múltiplas faces, e lembranças de viagem da Capital Federal

⁴⁸ Máscaras de cimento adornam um arco sob o qual passa quem chega ao terraço do Castelinho. Dona Edilene cata para nos mostrar as máscaras de fantasia de Carnaval, recuperadas por Estevão e usadas de molde para as máscaras de cimento que decoram as paredes do terraço do jardim vertical.

e da Capital Maranhense chumbadas pelas paredes, tudo possibilitando uma atmosfera de sonho e de fantasia, sem, aparentemente, sair do chão paulistano (Figuras 38 e 39).

Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo. [...] No fundo, pode-se dizer, o colecionador vive um pedaço de vida onírica (Benjamin, 2019a, p. 349).

Quem cata, antes de tudo, sonha. E, para continuar sonhando, precisa seguir em movimento de descida. Afinal, é nas profundezas da alma que moram nossos sonhos e nossa imaginação, imaginação esta que só é regada por um corpo que se movimenta e se lança à experiência de trocar energias em fluxo com o mundo, com as coisas que repousam pelo chão, *ilhas num mar de sentidos nublados* por oposicionalismos⁴⁹ que seduzem o nosso imaginário, como veremos a seguir.

2.2 Do útero aos céus

Enfrentamos no mundo atual a preponderância das imagens midiáticas, que ditam padrões para tudo e a todo instante, ambiente este em que nossos corpos deixam de se perceber como “corpo vivo” (vida que pulsa) para se fundirem e se confundirem com a imagem de um corpo, seja ele funcional; seja ele liso e perfeito; seja ele ultraprodotivo, como máquina: todos corpos-imagem, logo bidimensionais, como nos ensina Baitello (2014, p. 116-117). Vivemos a Era da Crise de Visibilidade:

Quanto mais vemos, menos vivemos, mais necessitamos de visibilidade. E quanto mais visibilidade, tanto mais invisibilidade e tanto menos capacidade de olhar. Assim, o primeiro sacrifício desse círculo vicioso termina por ser o próprio corpo, em sua complexidade multifacetada, tátil, olfativa, auditiva,

⁴⁹ *Oposicionalismo retira a profundidade e empobrece nossa experiência de mundo com a eliminação do lusco-fusco*: “O oposicionalismo oferece o modo mais simples de distinção abstrata. Por essa razão é atraente. Algo tanto simples quanto abstrato frequentemente parece ser a base de todas as coisas” (Hillman, 2017, p. 128). O maior problema dos oposicionalismos que aprendemos desde a primeira infância é a simplificação do que é abstrato, afirma Hillman (2017, p. 130), levando a extremos, desconsiderando as nuances de cinza, o lusco-fusco: “Quando distinção não se distingue de claridade [...] não podemos ter nenhum mundo das trevas, nenhuma profundidade, nenhum sombreamento, exceto uma escuridão total”.

performática e proprioceptiva. A redução do corpo a “observador da observação” é o testemunho mais patente de um processo de perda da propriocepção (o sentido do corpo para a percepção de si mesmo).

A perda da propriocepção – assim entendida como a perda de sentido do corpo para a percepção de si mesmo no mundo – acarreta a redução da capacidade de se comunicar com o outro e gerar vínculos, sendo estas apenas algumas das graves consequências do excesso de telas, da proliferação de corpos sedados, da redução da capacidade imaginativa, observadas nesses tempos atuais.

Vivemos num ambiente impregnado pelas altas luzes: sobrevivemos alheios às relações pessoais, à profundidade do discurso, alheios ao nosso próprio corpo. Quem cata contraria esse padrão. Caminha e investiga os arredores com o olhar, como o *Flâneur*. Tropeça em CCC e recolhe essa materialidade, com todo o seu corpo: cabeça, tronco e membros, como o Trapeiro. Imaginoso, desloca CCC de seu contexto para fabular novas histórias, como um Colecionador-alegorista.

Quem cata exercita o seu corpo vivo, tridimensional. Corpo este que conhece o mundo não só pelo sentido da visão, como também pelos pés, que caminham e seguem adiante; pelas mãos, que catam CCC, selecionam e recolhem as coisas pelo chão, ativando a inteligência tátil, mas sobretudo por este corpo que se reclina para ouvir o chão. É, portanto, através do corpo que vemos, escutamos, sentimos os odores, tateamos o mundo e nos comunicamos para criar vínculos com outros indivíduos e com o ambiente em que estamos todos inseridos.

O comunicólogo alemão Harry Pross (1980) nos ensina que toda comunicação começa e termina no corpo, tendo apontado o corpo como mídia primária⁵⁰ ao elaborar sua Teoria da Mídia.

Pross foi um neokantiano, seguidor de Ernst Cassirer, que, como nos ensina Claudio Zannoni (1999), foi um dos primeiros autores contemporâneos a trazer contribuição determinante para a ciência do mito, este apoiado numa força figurativa e imaginativa, formando uma rede simbólica da experiência humana. Ao colocar o corpo

⁵⁰ Vale esclarecer que o corpo que cata CCC e se comunica com seu entorno é um corpo vivo e não é um mero instrumento funcional. A ideia de um “corpo mídia” pode sugerir a funcionalização do corpo e o corpo é para viver, ser livre – lembremos da dança cósmica que abordamos, a partir de Krenak (2020), no primeiro capítulo. O corpo produz linguagens e essas linguagens sim, são, por sua vez, mídia. Falamos e nos expressamos com todo nosso corpo: o franzir de testa, o ângulo da boca, o aperto de mão, se frouxo ou firme, tudo isso cria laços e pontes entre as pessoas.

no centro da comunicação primária, a grande contribuição que Pross abriu para a Teoria da Cultura, como nos lembra o Professor Maurício Ribeiro da Silva⁵¹, foi esta possibilidade de olhar para o mito, para o inconsciente, para o gesto, para outros elementos que influenciam o corpo e a forma como ele apreende, assimila e interpreta o mundo externo e nos diz coisas que não estão ditas, como as experiências pré-predicativas que marcam nossa percepção de mundo.

Pross relacionou-se com psiquiatras, neurologistas e cientistas com formação na área da saúde e ciências médicas, que se debruçavam sobre o corpo humano, como o neurologista Oliver Sacks (1933-2015) e o psiquiatra Dieter Wyss (1923-1994). É a partir de Wyss, que Pross nos conduz à reflexão a respeito de como as marcas na corporeidade, assimiladas no início da vida do bebê, operam na nossa percepção de mundo adiante e da importância que os sentidos de verticalidade e horizontalidade terão na valoração que fazemos do entorno, em sua obra intitulada *Estructura Simbólica del Poder: Teoría y Práctica de la Comunicación Pública*:

O que se revela como mais duradouro, são as experiências realizadas na primeira infância sobre a própria corporeidade e sua relação com outra materialidade que não pertence ao organismo do recém-nascido. O recém-nascido experimenta o espaço circundante como uma ampliação da própria corporeidade. [...] Trata-se de símbolos presentativos, com os quais se orienta o homem em processo de construção. O interior e o exterior, neste estado, se correspondem. Os limites que serão traçados mais tarde pelo pensamento racional não foram, todavia, traçados; antes, o factível e o alcançável são equiparados ao próprio corpo. Só a partir da experiência da distância se chega às primeiras diferenciações, convertendo-se estas no problema central do homem enquanto animal simbólico com uma linguagem discursiva. Na primeira fase da vida [...], a experiência da distância e do interior e exterior que hão de ser entendidos de forma material, há que incluir-se outra, que predetermina o comportamento simbólico: a direção da criança pequena e a *consecução da vertical*. Wyss explica como a marcha ereta, conquistada a partir da posição horizontal do recém-nascido por meio do movimento e atuação gradualmente coordenados, lhe cria o horizonte. [...] A aquisição da vertical, pois, inaugura em qualidade de experiência imperdível o horizonte como delimitação que acompanha o movimento e, com ele, a perspectiva da altura (isto é, acima e abaixo). A horizontal parte o espaço em acima e abaixo. Com a vivência da altura se realizam também diferenciações entre o interior e o exterior, limitados pelo horizonte. O espaço visível se converte em

⁵¹ Aula ministrada no Programa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (COS) na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 12 abr. 2023. Sobre o tema da influência do verticalismo na Cultura a partir de Pross, consultar a tese de Doutorado de Maurício Ribeiro da Silva, neste Programa, intitulada *Imagem e Verticalidade: comunicação, cidade e cultura na órbita do imaginário*, sob orientação do Professor Norval Baitello e disponível desde 2007 em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4996>, acesso em: 16 set. 2023.

receptáculo da corporeidade, em espaço interior. Mas além do horizonte se abre o exterior. *E já que o espaço natural da distância segue vinculado com o acima, onde nenhuma resistência se opõe à apropriação, a posição ereta se converte em vivência da superioridade do acima com relação ao abaixo*⁵². *As consequências resultantes desta experiência, idêntica para todos os seres humanos, levam às mesmas determinações pré-predicativas daquilo que o pensamento evoluído denomina consciência interpretante* (Pross, 1980, p. 43-44, grifos nossos).

Aprendemos desde muito cedo em nossa memória celular⁵³ que a conquista da vertical física é um marco no desenvolvimento humano, porque é o momento em que conseguimos romper com a nossa impotência. A isso, explica Pross (1980), é que Wyss chama de experiência pré-predicativa.

Com a conquista da vertical, nosso corpo foi ensinado e aprendeu a ver e perceber o mundo a partir da noção de espaço, muito além da simples visão, desde muito cedo, momento em que experimentamos a aquisição de uma noção corporal de verticalidade e horizontalidade. Essa conquista da vertical vai se elaborando ao longo do tempo, transformando-se em vertical simbólica – vamos à escola, aprendemos a ler, vamos aumentando o repertório por meio do conhecimento e, com isso, vamos elevando nossa postura também simbolicamente –, seja em busca de melhor qualidade de vida; seja em busca de maior autodeterminação e heterodeterminação através de signos, símbolos coercitivos – como na escalada social de valores. Nesse contexto simbólico, o céu e o chão assumem, respectivamente, a representação simbólica do bem e do mal.

Essa reflexão está presente, não por acaso, no documentário. Ao chegar a Borgonha para entrevistar catadores da região, Varda visita o museu *Les Hospices*, em Beaune, onde pôde filmar de perto a célebre pintura do seu conterrâneo, o pintor belga Rogier van der Weyden, *O Juízo Final* (Figura 40), que representa claramente a conotação

⁵² Uma Cosmologia ctônica orienta-se por imagens, não por dualismos. Hillman (2017, p. 127) ensina que: “Dentro da perspectiva do mundo das trevas, o mundo não se dispõe em dualidades, precisando então de balanceamento e pontes. [...] o aspecto ctônico em qualquer padrão arquetípico o faz abandonar as relações externas entre as coisas e a necessidade de dialéticas diádicas, voltando-o ao contrário para relações internas dentro das coisas e para explicações imagéticas. [...] O mundo grego é imagético, politeísta. O dualismo é uma consequência do monismo e aparece mais fortemente nas fantasias monistas, tais como nossa tradição judaico-cristã, com sua separação das águas de cima e das águas de baixo, do céu e do inferno. Meus próprios contrastes de ‘acima’ e ‘abaixo’ refletem essa cosmologia na qual todos nós estamos presos, mais do que refletem o mundo politeísta grego que estou tentando evocar.”

⁵³ O conceito de “consciência encarnada” exprime de forma sintética o núcleo do pensamento filosófico de Merleau-Ponty: O homem existe como ser-no-mundo pelo corpo. Ou, ainda, como pontua Nogueira (2015, p. 21): “A consciência humana é sempre consciência-no-mundo ligada a ele indissociavelmente pelo corpo”.

positiva do acima – os bons de espírito são leves e estão posicionados acima na balança do Arcanjo Miguel – e a simbologia negativa atribuída ao abaixo – os que estão posicionados na parte de baixo da balança, os maus, “sofrerão no Inferno”, como ela narra: “Chegamos a Borgonha. Beaune, para mim, é sobretudo “*Les Hospices*” e a magnífica pintura de Van der Weyden: *O Juízo Final*. O Arcanjo Miguel pesa e julga os atos dos mortos. São leves os que ressuscitarão. E pesados os que sofrerão no inferno”⁵⁴.

Figura 40 – Detalhe da obra *O Juízo Final*, de Rogier van der Weyden (1445-1450)



Fonte: fotograma do documentário *Os catadores e eu* (2000).

As dicotomias a que nos condicionamos, a partir das experiências pré-predicativas, ditam um padrão que acaba servindo como um filtro binário, através do qual aprendemos a enxergar o mundo: alto e baixo; superior e inferior; claro e escuro. Pross (1992, p. 2, grifos nossos) chama a atenção para os efeitos dessa “verticalização dos valores”:

Os valores existem na cabeça das pessoas. Enquanto eles permanecem lá, não são perceptíveis para os outros. Estes valores são ordenados de cima para baixo. Isto está relacionado provavelmente com a posição ereta do homem – mas aí podemos apenas especular – ou com a luz, que vem do alto. Esta orientação de cima para baixo constrói uma hierarquia de valores, desde um mais elevado até um menos importante. Enquanto esta hierarquia está na cabeça das pessoas, não problema. Mas nós não sobrevivemos só com a cabeça, precisamos também da barriga e por isso dependemos da comunicação com outras pessoas. Daí temos que transpor nossos valores em signos, que são materializações perceptíveis aos outros. Aquilo que era imaterial torna-se concreto como signo. E é aí que nossos valores são colocados em prática e é

⁵⁴ Aos 20min49 do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa).

aí que surgem os conflitos. E os conflitos já nascem quando, por exemplo, a mãe diz ao seu filho “tire seu brinquedo daí”. Então a criança responde “mas eu quero ele aí”. O brinquedo é um signo e para a criança ele simboliza um valor. E assim acontece em toda a sociedade. Nós temos um verticalismo dos valores que se torna perceptível por meio do horizontalismo dos signos. E esta é a situação básica tanto para o consenso quanto para o conflito.

A experiência humana é, portanto, historicamente condicionada, como ensina Pross (1995, p. 6). As direções que vamos observando e aprendendo na infância produzem efeitos em nossa cultura, em nosso imaginário e na forma como, adultos, vamos interagir com o outro e com o mundo. Isso inclui a percepção de “superioridade do acima em relação ao abaixo”.

Somos ensinados na pele, desde muito cedo, não só a enxergar aquilo que se situa “abaixo de nós” como menos importante como a pensar binariamente, orientados por oposicionalismos sedutores que nublam os sentidos, muitas vezes impedindo que enxerguemos com a clareza necessária também as nuances que se situam *entre* o acima e o abaixo; *entre* o céu e o chão.

Recordando Ingold (2012), o mundo só permite a habitabilidade porque a separação da interface *entre* o céu e o chão dá lugar à mútua permeabilidade e conectividade: se não descemos, não encontramos CCC.

Se não descemos, não participamos da dança cósmica “[...] na qual o ar e a umidade do céu se combinam com substâncias cuja fonte está na terra, na formação contínua das coisas vivas [...]”. Para que conheçamos as energias e fios da vida que permeiam o intervalo *entre* céu e terra, precisamos descer até esse temido chão do qual vimos por séculos nos afastando, acostumados que estamos em fitar as alturas.

Não é de hoje que tememos o chão. Como nos ensina Baitello (2012, p. 20, 41, grifos nossos), lembrando da primeira descida, há alguns milhões de anos, nós homens descemos ao chão nas circunstâncias adversas do desaparecimento das áreas de floresta – sendo os únicos primatas que não vivemos nas copas das árvores.

(Inevitável lembrar que o grande e insondável chão estava pleno de perigos: palavras como plano e pleno, chão e cheio vem de uma mesma raiz etimológica, o indo europeu “*peld-*”, com o significado de “abundância”, “multidão”). *O chão significava uma multidão de desconhecidos e conhecidos perigos, profusão de ameaças, abundância de predadores, dos minúsculos aos gigantes, dos muito lentos e venenosos em seu bote certo aos muito velozes e fortes, com suas garras afiadas. Mas como éramos inquietos e curiosos excursionávamos, sim, rapidamente, nos territórios de nosso medo.* E foi assim que, nas circunstâncias adversas do desaparecimento das áreas de florestas, não nos restou alternativa senão nos lançarmos ao chão, ao plano, quer dizer, ao inferno e suas multidões, para nele aprender a sobreviver novamente [...]. Para nosso corpo, o plano é uma configuração estranhíssima, abstrata e difícil, assimilada com muito esforço e dificuldade apenas por nossa mente, uma vez que nada no corpo é bidimensional, sem profundidade. Até mesmo a pele é possui uma espessura e não é reta nem plana, mas cheia de curvas e entranhas, um enorme conjunto de formas e texturas complexas. Mas nosso contato com o plano foi muito concreto (e traumático!) quando caímos ou descemos das árvores. [...]. Aos poucos fomos deixando de andar apoiados nas quatro patas. Levantamo-nos esporadicamente para olhar um pouco mais alto, depois fomos ganhando para sempre a postura ereta.

Esse corpo que desceu ao chão era caminhante e explorador, como destaca Baitello (2012), já que uma vez no chão, assumimos o nomadismo, e passamos, homens e mulheres, a conhecer o mundo através da experiência tátil, ainda que isso acarretasse estar próximo do chão, do desconhecido, do imprevisto, atçando nossa curiosidade e capacidade imaginativa.

Diversas cenas mostram homens e mulheres curvando-se ao chão para catar no documentário de Varda. Ao optar por filmar tanto homens quanto mulheres entregando-se à catação, Varda nos relembra que o gesto humilde de se dobrar e vestir os nossos próprios corpos de bolsas eles mesmos, para catar o que nos chama chão afora, nivela homens e mulheres como humanos curiosos, colocando todos aqueles que catam, independente de gênero, nessa mesma posição simbólica de abertura e empatia diante da vida⁵⁵ (Figuras 41 e 42).

⁵⁵ A História parece confirmar nossa premissa-estória. Todos catamos (e caçamos). A separação estanque entre homens-caçadores e mulheres-coletoras nas sociedades primitivas vem sendo criticada e revisitada por cientistas de tempos em tempos. Numa pesquisa recente, pesquisadores dos Departamentos de Biologia e de Antropologia da Universidade Seattle Pacific, nos Estados Unidos, concluíram, através de achados arqueológicos, que a afirmação de que os homens tendiam a exercer o papel de caçadores, enquanto as mulheres, só o de coletoras, é falsa e que as mulheres caçavam (e iam para a guerra) em toda a linhagem do *Homo Sapiens* (Anderson *et al.*, 2023).

Figuras 41 e 42 – Mulheres e homens no gesto de catar



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Se no ambiente midiático temos o desafio de lidar com a perda da propriocepção, que nos desalija do corpo vivo, no gesto de catar temos este corpo que se dobra alinhando cabeça, olhos, tronco, mãos e dedos ao chão – ao chão físico, quando trata de catar com os dedos das mãos; ao chão interno, quando trata de resgatar traços da memória, do inconsciente. Um corpo que busca a profundidade na experiência tátil, tridimensional, e que nesse contato com o chão pode também experimentar um tempo dialético.

O chão das ruas onde repousa CCC e para onde se dirige quem cata – para baixo e, simbolicamente, para dentro de suas recordações do passado – é, nas palavras de Didi-Huberman (2016, p. 70, grifos nossos), em diálogo com Walter Benjamin, esse

[...] lugar dialético vivo, movente, complexo, capaz de guiar os nossos passos ou, pelo contrário, de nos desorientar; capaz de apresentar a nossos olhos sob o prisma da construção ou, pelo contrário, da demolição. [...], estamos na rua como *num tempo dialético onde cada presente ressoa estranhas harmonias do rumor de outras eras* [...]. Porque ao presente da história Benjamin acrescenta – o que muda e complica tudo – uma condição essencial, uma condição onde reina, sobretudo, a imagem e a memória: “o agora é a *imagem íntima do outrora*”.

Acreditamos que o gesto de catar articulado por quem cata CCC, a exemplo de Varda, Pons, Bodan, Hervé, Estevão, Estefania e tantos outros de nós, oferece chaves importantes para refletir sobre o resgate da experiência como alternativa de reorganização física e simbólica de nossos corpos e de nossa capacidade de fabular e vislumbrar caminhos possíveis adiante, em contato com o chão e com as coisas caídas pelo chão.

Façamos o caminho de volta ao chão. Sigamos descendo. Desta vez, como fazem os homens de Varda, munidos de nossos potes, cabaças, sacolas, bolsas, tigelas (Figuras 43 e 44) e, como ela própria, carreguemos também nossas câmeras.

2.3 Notas sobre o gesto de catar

[Nota 1ª: mais recipientes, menos espadas]

O título original do documentário de Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* – *Os respigadores e a respigadora*, em nossa língua – nos remete a uma breve digressão etimológica antes de avançar: o verbete “respigar” refere-se ao ato de apanhar as sobras de espigas no campo, depois da colheita. Sua etimologia nos conduz à palavra latina *spica*, prima da palavra inglesa “*spike*”, que pode ser traduzida para espinho, espigão e, também, prego, todos objetos pontiagudos e verticais. O verbo em português “catar” deriva do latim *captiare*, que significa pegar, apanhar, obter. Curiosamente, o prefixo grego *kata* significa “para baixo”, em que pese não guardar relação com o verbo em português.

Figuras 43 e 44 – Homens carregam bolsas e sacolas para catar⁵⁶



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

⁵⁶ Varda conta, em 1h2min26 do documentário *Os catadores e eu* (2000), que os respigadores reconhecem-se pelos cestos, caixas, sacos de plástico e recipientes improvisados que em nada se parecem com as ferramentas tecnológicas de colheita usadas pelos funcionários da indústria que explora comercialmente uma plantação de maçãs que ela visita.

Na contramão da etimologia da respiga, que remete a objetos pontiagudos, o corpo que respiga se curva, tomando, ele próprio, uma forma côncava, como uma concha ou um pote, não se relacionando com o aspecto pontiagudo da etimologia da palavra. Louvável, portanto, a tradução brasileira que, ao traduzir o título do francês para o português do Brasil, o batizou por aqui de *Catadores e eu*, em vez de traduzir “*glaneurs*” para respigadores, como sugeriria uma tradução literal.

Não é de hoje que se cata: “[...] respigar é um costume de outrora, mas ainda se recolhem restos numa sociedade saciada. Urbanos e rurais curvam-se para recolher. [...] na cidade, como no campo; hoje, como antigamente; persiste o mesmo gesto humilde do catador”⁵⁷, conforme narra Varda.

Em *Os Catadores e eu*, quem cata, humildemente, improvisa. Quem cata está munido não de lanças e espadas, como no mito do Herói⁵⁸, bem narrado e analisado por Joseph Campbell, mas sim de cestos, baldes, sacolas ou mesmo bolsas improvisadas com seus aventais, como na “teoria da bolsa de ficção” da escritora norte-americana Ursula Le Guin (2021), que nos convoca a priorizar as formas côncavas – uma bolsa, um pote, uma tigela – sem as quais o próprio herói nunca poderia trazer para casa o alimento, fruto de sua caça bem-sucedida com armas fálicas e lanças muito bem afiadas – para imaginar e contar nossas próprias histórias⁵⁹ de vida.

⁵⁷ Aos 2min43 do documentário *Os catadores e eu* (2000).

⁵⁸ *Catamos para imaginar, para fazer alma, como no trabalho do sonho, que faz o ser humano ganhar chão e terra para sair da perspectiva heroica para a perspectiva poética da consciência*. “[...] através do trabalho do sonho alteramos a perspectiva da base heroica da consciência para a base poética da consciência, reconhecendo que toda a realidade qualquer tipo é primeiramente uma imagem de fantasia da psique. O trabalho do sonho é o foco dessa interiorização de *terra, esforço e chão*: é o primeiro passo para entregar *densidade, solidez, peso, gravidade, seriedade, sensualidade, permanência e profundidade à fantasia*. Trabalhamos com sonhos, não para fortalecer o ego, mas *para fazer realidade psíquica*, para fazer com que a vida importe através da morte, *para fazer alma coagulando e intensificando a imaginação*” (Hillman, 2017, p. 201, grifos nossos).

⁵⁹ Seguindo a tradução feita por Luciana Chieragati da Teoria da Bolsa de Ficção de Ursula K. Le Guin, adotamos a diferenciação das duas palavras história e história, também usada por Anna Tsing e Donna Haraway. Por história queremos referir a narrativas imaginativas do indivíduo, fabulações, em contraposição à história oficial e linear que remete aos acontecimentos do passado conforme a narrativa historiográfica. Esclarece Chieragati, posfaciando Le Guin (2021, p. 33), que “[...] na língua portuguesa, até 1943, havia uma diferenciação entre as palavras história e história. História era usada principalmente quando se queria referenciar uma narrativa ficcional ou de fatos ‘imaginários’. Também era utilizada quando se queria contar um ‘causo’, uma história que tinha suas origens na cultura popular oral e que não contava com documentos oficiais para sua comprovação factual. A palavra história, com letra minúscula e maiúscula, era a palavra escolhida para referenciar fatos documentados e situações ‘reais’”.

Como propõe Le Guin (2021), por séculos a cultura humana se baseou em objetos pontiagudos como paus, lanças e espadas, coisas para esmagar e espetar e bater e matar, a partir do mito do Herói. Entretanto, defende Le Guin (2021, p. 19)⁶⁰, o primeiro aparato cultural que se tem notícia é côncavo: um recipiente para guardar ou uma rede para carregar ou transportar os produtos da caça e da coleta. Uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma mochila uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco. Um contentor. Um recipiente.

A proposta da teoria da bolsa de Le Guin (2021) apresenta-se como um modelo de pensar e agir que se guia não pelo conflito ou pela relação de superioridade entre o que está acima ou abaixo, mas ao contrário, prioriza o processo contínuo, o fluxo da vida, aproximando-se de Ingold:

Conflito, competição, estresse, luta etc., *dentro da narrativa concebida como bolsa/barriga/caixa/casa/patuá*, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, já que seu propósito não é nem o da resolução nem o do êxtase, *mas o processo contínuo* (Le Guin, 2021, p. 22, grifos nossos).

Como Ingold (2012) e Varda em seu documentário *Os catadores e eu* (2000), Le Guin (2021) nos convoca a pensar o catar como método de improvisação e criatividade “lida para frente” diante da vida, como uma alternativa de romper com a experiência contaminada pela vertical conquistada, pelo mito do Herói, e pelos seus símbolos fálicos que convocam a sociedade a viver em conflito ao propagar os símbolos das “coisas para esmagar e espetar e bater”, carregadas da mesma violência simbólica registrada por Pross (1992) ao tratar da verticalização de valores.

Quem cata CCC, com Le Guin (2021), está interessado nessa simbologia que não dialoga com os símbolos excludentes de conflito. Potes, folhas, cabaças, conchas, redes, mochilas, garrafas, são, como as cestas e sacolas dos catadores de Varda, verdadeiras ferramentas do catar, símbolos de receptividade, de criação, de transmutação; não ferramentas pontiagudas de espetar, bater ou matar, predominantes nas histórias de guerras e conflitos onde o Herói, sozinho, sagra-se vencedor: “No final, é claro que o Herói não

⁶⁰ Tal como Luciana Chierigati muito bem elucida em posfácio à obra de Le Guin (2021, p. 29), autora que “faz esse giro” a partir de Elizabeth Fisher, *Criação da Mulher* (1975), para quem “[...] o primeiro aparato cultural foi provavelmente um recipiente para guardar produtos recolhidos ou um transportador em forma de rede”.

fica bem nesta bolsa. Ele precisa de um palco ou de um pedestal ou de um pináculo. Você o coloca num saco e ele parece um coelho, ou uma batata” (Le Guin, 2021, p. 19).

Na cultura orientada pelo gesto de catar não há espaço para um herói vencedor solitário no pedestal. O gesto de catar não provém da cultura falocêntrica e que veio orientando predominantemente a História ao longo dos séculos, sempre focada em ascender, ansiosa, vivendo excessos de futuro. Ao contrário, o gesto de catar é fruto de uma cultura orientada pela forma côncava, feminina, e que, ao influenciar o gesto humilde de catar justamente aquilo que se encontra abaixo da perspectiva de quem cata (Figuras 45 e 46), desprograma a mente orientada pela vertical simbólica, permite a interação do corpo com o mito de nossas vivências mais primitivas como catadores. Quem cata busca no chão essa profundidade que a verticalização de valores não oferece – e nem nunca prometeu.

Figuras 45 e 46 – Mãos ao chão: o corpo-côncavo



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Na linha da profundidade buscada por quem cata, vale descermos também um pouco mais no significado e na etimologia das várias acepções do catar e verbos correlatos, para compreender a extensão desse gesto:

- *Catar*, do latim *captare*: é recolher um a um, *procurando entre outras coisas*; escolher, selecionar; examinar com atenção; *pegar*. Cata é a ação ou o efeito de catar, buscar, procurar. Estar à cata de é estar à procura de; *em busca de*.
- *Apanhar*, do espanhol *apañar*: é colher, recolher (como em “curvou-se para apanhar flores”); tomar, *segurar com as mãos*; *levantar algo caído do chão*.

- *Pegar*⁶¹, do latim *picare*: é apanhar; *agarrar*, prender, segurar.
- *Agarrar* deriva de “garra” definida também como *unhas, dedos, mãos*: prender com garra, *garrear*; pegar, apanhar, tomar.
- *Colher*, do latim *colligere*: é tirar, desprender (flores, frutos, folhas) do ramo ou da haste; recolher, apanhar; segurar; apanhar; coletar.
- *Coletar*, do latim *collecta*: é fazer coleta de. Colher, vinculado à ideia de finalidade (coleta algo para fins alimentares ou outros).
- *Recolher*, do latim *recolligere*: é *reunir ou juntar coisas dispersas*; fazer a colheita de, guardar, arrecadar.

Por eliminação, a partir dessas definições, o que não se relacionaria com o catar? Catar diferencia-se do coletar porque não necessariamente pressupõe uma finalidade. Embora até entendamos que existem algumas razões para se catar, como veremos no terceiro capítulo, o gesto é livre: cata-se por curiosidade, cata-se por catar, cata-se, até mesmo, por diversão (Figuras 47 e 48).

Figuras 47 e 48 – Varda brinca de catar os caminhões⁶²



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

⁶¹ Embora o Dicionário Aurélio aponte a palavra latina *picare* como sendo a origem etimológica de Pegar, de acordo com Mário Eduardo Viaro ([2017]), professor da Universidade de São Paulo (USP), em pesquisa publicada no *site* do Museu da Língua Portuguesa (): “A palavra em latim *apere* significa ‘pegar’ e tem raiz *cap-*. O particípio passado desse verbo era *captus* ‘pegado’. A partir do particípio surge um novo radical, *capt-*, donde se formou o verbo *captare*, inicialmente ‘ir pegando’, mas depois também ‘pegar’, donde se confirma a relação entre catar e pegar.”

⁶² Nessa cena em que Varda encena poder catar coisas grandes, que não cabem na palma da mão, com a imaginação, Varda também “cata a imagem do catar” ao filmá-la através da câmera. E nós catamos essas imagens do documentário para trazer para esta dissertação, através de um *print* da tela em que o filme era exibido. O *print* de tela no computador ou no *smartphone* pode ser considerado um catar?

O catar também se afastaria do gesto de colher, na medida em que este pressupõe um desprender, como quem arranca uma fruta do pé – em vez de pegar do chão. CCC repousa no chão e não pendurada⁶³.

O catar apanha do chão, ergue CCC do chão. Parece-nos plausível afirmar, como ponto de partida para nosso estudo adiante, que *catar é o ato de escolher e apanhar CCC em meio a outras coisas dispersas pelo chão – eleger CCC, por que catamos aquela e não outra coisa? –, levantando a coisa caída do chão*. Mas seria esse ato, vez que articulado pelo corpo vivo, um gesto?

2.4 Mãos ao chão

[Nota 2ª: as mãos que erguem CCC articulam liberdade]

Figuras 49 e 50 – Mãos: as de Varda, as das bonecas-gente de Bodan



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

⁶³ Aliás, e a propósito, pendurados estamos nós na atualidade, soterrada por imagens de pessoas pelas ruas com seus braços levantados na posição de “fazer uma *selfie*”, como alerta Baitello (2019, p. 17): “O deslocamento do olhar da imagem que nos olha, de cima para baixo, é o ponto de vista aéreo, dos seres alados, dos seres suspensos, mas também dos seres inefáveis, anjos, deuses e imagens. O olhar de cima é o olhar do poder”. Conclui o mestre que toda *selfie* é a mais pura expressão do desamparo (Baitello, 2019, p. 19). Voltaremos à tela lisa do *smartphone* mais adiante.

Para Vilém Flusser (2014, p. 17), nem todo movimento do corpo humano é gesto se não articular uma liberdade, assim como não é gesto a articulação das pálpebras em resposta à luz forte, e sim um mero reflexo.

Nosso estar no mundo é condicionado por nossas mãos. As mesmas mãos que transformam natureza em cultura, consomem a cultura transformando-a no lixo que, uma vez descartado, dá vida à CCC, coisa caída pelo chão. Como relembra Anna Tsing (2022, p. 395), “[...] sobreviver à margem do progresso requer o uso das mãos, tateando o mundo ao nosso redor, sentindo-o com as mãos”.

Varda dá especial atenção à representação das mãos na montagem de sua narrativa em *Os catadores e eu*:

- Às suas próprias, que catam e que filmam e envelhecem, nos ensinando sobre a passagem do tempo (Figura 49);
- Às mãos espalmadas (que não envelhecem, nem envelhecerão) das bonecas-gente de Bodan, nos convidando a refletir sobre o animismo (Figura 50);
- Às muitas luvas filmadas em conjunto como se vivas estivessem, ao entrevistar os catadores de ostras na sua ilha de Noirmoutier (Figura 51);
- Aos braços e mãos das catadoras na célebre pintura de Jean-François Millet (1814-1875), levantando a hipótese de um aprendizado do mundo pelas mãos (Figura 52).

Com o toque das mãos sentimos a tridimensionalidade do mundo à nossa volta e aprendemos sobre as coisas. Como garras, as mãos que catam CCC tocam-na com as pontas dos dedos, “[...] pesam-na na balança das duas palmas, na tentativa de aprender o objeto [...]”, como define Flusser (2014, p. 84-85, grifo nosso):

“[...] as mãos classificam generalizam, induzem, e o fazem ao aprenderem aspectos típicos no objeto. Procuram compreendê-lo, *no sentido de aprender ‘com’*. [...] Porque as mãos são entes curiosos no significado estrito do termo [...]”.

Figuras 51 e 52 – Mãos: representadas nas luvas de borracha e na pintura



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Para a Cinemateca Francesa (Amaral, 2021, grifos nossos) Varda confirma:

Há muitas mãos no filme, inclusive as minhas. Uma que filma, a outra não, uma mão que olha e outra que a filma. Eu sempre gostei dessa duplicação própria do cineasta: ver e refletir, se emocionar e seguir um método, *filmar no improviso e montar com rigor, capturar a desordem e a organizar*. Para mim, a representação é deleitável. Porque a realidade atravessa a imagem, representa e a torna mais bela. Esta é minha própria mão, que é velha, porque sou velha, e quando eu mesma a filmo, torno-a gigantesca, dobrando-a e a torcendo. É esta representação da minha mão que me faz adentrar o fenômeno do envelhecimento em um deleite extraordinário.

A mão que olha, diz Varda, é a mão curiosa que tateia o mundo a sua volta para que a outra filme. A mão que olha e que cata as batatas em formato de coração e que, no gesto de recolher a batata-coração, deslocando-a do chão, *articula uma liberdade* não só de levantar CCC, mas de contar uma nova história:

Não mais a história da batata podre; mas sim da batata-coração, CCC imagem, que vai dar brotos e ser a protagonista de Patatutopia, instalação de três vídeo-projeções e 700 quilos de batatas com a forma de coração na 50ª edição da Bienal de Veneza, em 2003 (Cultura Ípsilon, 2009).

A mão curiosa que filma a mão igualmente curiosa que olha e que cata CCC nos oferece ainda mais uma chave de reflexão sobre o gesto de catar: afinal, seria possível também catar apenas com os olhos?

O fotógrafo ou o cineasta que, com sua câmera, recolhe imagens das coisas pelo chão, também as estaria catando? Quando navegamos na *internet*, absortos, rolando a tela lisa, estaríamos nós catando imagens com o olhar?

2.5 Cata-se com o olhar?

[Nota 3ª: a câmera, um pote de estrelas da noite; a tela lisa, uma sacola furada]

Figuras 53 e 54 – Varda troca as espigas de trigo por sua câmera



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

O olhar de quem cata elege aquilo que a multidão deixou para trás e desprezou: o obsoleto, o descartado, o rejeitado, o que está pelo chão, a história não contada, todos os temas eleitos para a catação. Duas características relevantes deste movimento inicial que o corpo de quem cata articula são cruciais na profundidade do gesto de catar, como vimos nas figuras descritas por Benjamin (2019a): i) o deslocamento do olhar para onde a maioria não está olhando, e que, coordenado com a ii) curiosidade tátil de quem cata, busca experimentar e aprender o mundo com as mãos quando recolhem a coisa do chão. Trata-se, pois, de um gesto ancorado na tridimensionalidade da experiência.

Varda, contudo, nos provoca com a sua mão que olha e a sua mão que filma, sugerindo catar imagens não com os potes, sacolas e tigelas de outrora, mas com o olhar e a sua câmera (Figuras 53 e 54). O olho nu, desprovido do aparato, teria o condão de catar CCC?

Como adverte Baitello (2014, p. 66),

[...] a produção massiva de imagens dirige-se aos nossos olhos, que progressivamente se transformam em receptadores de superfícies planas. Uma vez que elas se dirigem aos nossos olhos e eles se tornam viciados em bidimensionalidades, desaparecem para eles as profundidades.

Alerta, ainda, que esse vício em bidimensionalidades desativou, definitivamente, a força de nossos olhos, prejudicando sua função de atuar como verdadeiras “[...] janelas da alma, aptas a investigar o mundo ao redor e construir vínculos com as profundezas do outro [...]” (Baitello, 2014, p. 68).

Nessa linha, Baitello (2014, p. 124) diagnostica, a partir de Dietmar Kamper, a principal enfermidade de nosso tempo: “o padecimento dos olhos”: “[...] ver permanece superficial. A profundidade do mundo não é para o olho [...]”.

Ora, se a profundidade do mundo não é para o olho e o gesto de catar articula uma liberdade que requer a experiência da profundidade, como falar em catar com os olhos? Vê-se, a partir de Baitello (2014), que nessa *relação entre o olho nu e a coisa pelo chão (a sua imagem avistada, sem tocar)* parece faltar a profundidade necessária que vemos no gesto de catar, para que possamos afirmar que se trata de uma experiência ancorada na materialidade, na tridimensionalidade.

Daí porque nos parece mais claro o simbolismo da frase de Varda, quando afirma ter uma “mão que olha”. Só com o olho nu, aparentemente, não se cata. A mão que olha a mão que cata, arriscamos, seria o “olhar” da profundidade.

Mas Varda não apenas olha CCC a olho nu, ela o faz através da câmera. Em vez de usar as mãos para recolher a materialidade de CCC, em determinados momentos Varda recolhe a imagem de CCC para dentro de sua câmera. Se os olhos se tornaram viciados em bidimensionalidades, talvez o escuro da câmera lhes devolva a profundidade.

A coisa pelo chão, congelada e eternizada pela imagem criada por Varda e sua câmera parece relacionar-se com outro tipo de rejeito, o psíquico, dialogando com a descrição de Benjamin (1985) para o inconsciente ótico⁶⁴.

Figura 55 – A “câmera-espelho” com efeitos narcisistas de Varda



Fonte: fotograma do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Relembremos que Varda veio da fotografia para o cinema. Sobre sua câmera, ela declara: “Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera. Essas novas câmeras pequenas são digitais, fantásticas, permitem efeitos estroboscópicos, efeitos narcisistas e mesmo hiper-realistas”⁶⁵. Na fala, a alusão à ilusão óptica da luz, ao mito de Narciso, a um mundo fantástico.

⁶⁴ Da mesma forma em que o aparato propiciou a reprodutibilidade técnica e, com ela, a perda do encantamento, Walter Benjamin (1985, p. 94) registrou com propriedade os efeitos amplificadores da objetiva da câmera fotográfica fazendo emergir um mundo minúsculo e periférico – uma realidade única, um mundo particular: a “[...] natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. [...] só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional [...]”.

⁶⁵ Aos 3min38 do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), Varda narra: “Chegamos à Cidade de Arras. Vimos sua praça. Vimos seu museu e ‘A catadora’, de Jules Breton. A outra catadora, a deste documentário, sou eu. Troco com gosto as espigas de trigo pela minha câmera. Essas novas câmeras pequenas são digitais, fantásticas, permitem efeitos estroboscópicos, efeitos narcisistas e mesmo hiper-realistas”.

Em cena, a própria cineasta tenta se esconder por detrás de um espelho (Figura 55), o que nos sugere tratar desse *olhar para dentro* que a câmera também possibilita ao fotógrafo e cineasta, dessa “[...] lupa que fisga fragmentos de maneira inconsciente e os traz à superfície da foto [...]” (Ciquini; Baitello, 2016, p. 3).

A câmera fotográfica alçada ao posto de sacola mediaria esse encontro do catador com o inconsciente ótico que, ativado pela “lupa”, traria à tona um mundo periférico, um mundo escondido das baixas luzes, que sussurra ao pé do ouvido restos de passado⁶⁶, tal como ocorre também ao catar CCC e sua fina camada de poeira de outrora, como vimos com Assmann (2011), pondo o indivíduo em contato com as “coisas caídas” também pelo chão desse mundo subterrâneo, guiado pela lente da câmera, para revelar o minúsculo, o descartado, o recalcado na escuridão de seu inconsciente.

Ou seja, seria possível afirmar que *catamos com a câmera*, assim como fez Varda? Catar com a câmera (fotografar) possibilitaria não só *tirar um retrato* de CCC, ali repousando pelo chão como avistado pelo olho nu inicialmente, mas traria nesse puçá de imagens catadas pela lente da câmera, ainda, outras “micro coisas pelo chão” periféricas, avivadas pelo inconsciente – este funcionando, metaforicamente, como um chão em si mesmo, onde moram os nossos sonhos, medos, traumas e rejeitos psíquicos, montando e desmontando as peças desse quebra-cabeça inconsciente alimentado por experiências vivenciadas pelo corpo vivo no passado. Dialogam com esse pensamento as imagens catadas pelos olhos de Varda através de sua câmera quando a cineasta acessa espaços de recordação do passado ou fabula sobre a proximidade da morte, ambos temas caros ao submundo do inconsciente (Figuras 56 e 57).

⁶⁶ Como bem ilustra Eduardo Peñuela Cañizal (2012, p. 108-109), ao teorizar sobre a “sombrografia”: “[...] de um lado, a caixa preta da máquina contém uma ambiência apropriada, uma escrita de sombras e clarões [...]. De outro lado, a ‘caixa preta’ psíquica hospeda imagens mentais provenientes de um conglomerado de pontos de vista sobredeterminado pelas experiências circunstanciais de cada ser humano [...]. As reminiscências, que pincei ao rememorar fragmentos de meus primeiros envolvimento com atos fotográficos são migalhas da fala existencial de uma criança, significâncias de um outrora que, não obstante seus muitos enigmas fantasmagóricos, a fotografia ressuscita com mais ou menos clarividência”.

Figuras 56 e 57 – Varda reflete sobre a proximidade da morte⁶⁷



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

A hipótese de catar com o olhar, usando a câmera como sacola, nos salta como uma hipótese possível, portanto. Quem cata também o faz com o olhar, com o auxílio do aparato – a câmera fotográfica, que no seu escuro rebate o *escuro interior* do catador e cata CCC⁶⁸ da psique humana.

Observamos aí o gesto de escolher (o que se fotografa) e apanhar uma coisa em meio a outras coisas dispersas pelo chão – eleger a imagem fotografada (por que fotografamos aquela e não outra coisa?) –, levantando a coisa caída do chão do esquecimento – de nossa memória, de nosso inconsciente –, através das forças do inconsciente ótico, que aviva, aflora e acorda o periférico que até então dormia. Eis o casamento da catação entre o olhar e a câmera. Mesmo destino nupcial, contudo, não estamos certos de que acuda aos nubentes “olhar e telas”. Seria possível catar imagens com o olhar pelas telas, do computador ou do *smartphone*?

Parece-nos, inicialmente, que não. E duas possíveis razões nos acenam aqui. A primeira delas seria a ausência de profundidade no ambiente dessa suposta catação, assim como na hipótese do catar a olho nu. Analisando a relação do ser humano com a

⁶⁷ Aos 5min37 do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), Varda narra: “[...] não, não é ‘oh raiva’. Não, não é ‘oh desespero’. Não é ‘oh velhice inimiga’. Será antes talvez ‘velhice amiga’, apesar de o meu cabelo e as minhas mãos dizerem que estou perto do fim”.

⁶⁸ Como esclarecemos em notas anteriores, não aprofundamos, na pesquisa atual, o conceito do *lixo de dentro*, mas arriscamos o palpite de que o lixo de dentro, o material recalcado do inconsciente, possa vir a ser, na linha de CCC, chamado também de Coisa Caída do Chão, só que em vez de chão físico, o chão interno, o chão do inconsciente, o chão do esquecimento.

enxurrada de imagens geradas pelos telefones celulares, a febre das *selfies*. Na obra intitulada *Existências penduradas*, Baitello (2019, p. 41) adverte:

[...] quem se reduz a uma imagem pintada ou desenhada reduz-se a uma superfície. Com isso abre mão da profundidade, em favor da superficialidade. Na bidimensionalidade renunciamos ao tocar, sobretudo quando se trata de telas como o computador ou as televisões. As novas telas que precisam ser tocadas, as que pedem um “touch”, na verdade apenas requerem o uso das pontas extremas dos dedos, bem de leve. Não é a nossa pele que interessa aos modernos celulares e laptops de tela touch, eles apenas querem um “digitus”, o dedo que digita, uma redução do dedo a um número.

Mas não é só. Telas de computadores, *notebooks* e aparelhos celulares são retangulares. São janelas que possuem superfície lisa e perfeita⁶⁹, retas, lineares, sem rugosidades ou obstáculos, sem desvios, sem calosidades. Esse conjunto de atributos impediria o olhar de catar nas telas, apresentando-se as telas como verdadeiras sacolas furadas imprestáveis ao catar. Some-se a isso o fato de que, como janelas que são, telas

[...] são iscas para capturar o nosso olhar. São arapucas com o poder de atrair a atenção, pois prometem conduzir, transportar, viajar para o espaço de fora e distante, o lugar onde não estamos, transportam-nos para o longe que não podemos alcançar, são uma forma de utopia. Mas como toda arapuca, também aprisionam. E aqui as *janelas aprisionam o olhar, direcionando-o para seus cenários, domesticando-o, ensinando-o a ver apenas o que está dentro dos recortes de suas molduras*, de suas esquadrias. Com isso elas *desviam o olhar saltitante e desperto de tudo o que ocorre ao nosso redor, conduzindo-o apenas para dentro do seu recorte*. [...] os retângulos *domesticam nossos olhares*, quase nos adestram a só ver as coisas que estão dentro de retângulos, ver retangularmente. Mas nunca é demais lembrar a nós mesmos: o mundo, a vida, a terra, o corpo não são retangulares. [...] Retângulos e janelas têm uma função simplificadora. *Simplificam o mundo, reduzem o nosso esforço de seleção e escolha*, oferecem-nos um ponto de vista previamente recortado (Baitello, 2012, p. 53-54, grifos nossos).

Telas retiram a liberdade do gesto do olhar saltitante e desperto de tudo o que ocorre ao nosso redor, na medida em que o domesticam e simplificam a vida de relação, muito mais complexa, com as coisas caídas pelo chão. O olhar que cata deriva e investiga os cantos, as bordas, as dobras, as entrelinhas. Não é o olhar domesticado a “ver retangularmente” apenas aquilo que está oficialmente escrito nos quadros da História. O olhar que cata na complexidade do mundo, das recordações do passado, das calosidades da terra e da vida é selvagem, insurgente: *seleciona e escolhe e apanha*

⁶⁹ Como bem coloca Byung-Chul Han (2019, p. 7), “[...] o liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige likes. O objeto liso extingue seus contrários. Toda negatividade é posta de lado”.

as imagens e coisas pelo chão e articula a imaginação para contar novas histórias adiante, principalmente aquelas deliberadamente omitidas ou ainda não contadas.

Esse mesmo olhar que desafia o próprio raciocínio ora traçado, quando, em conluio com as mãos, escolhe (cata) imagens no aparelho celular e decide apanhar essas imagens através de *prints* de telas que, por sua vez, podem ser deslocados de seu contexto original, suscitando outras discussões para além do retângulo liso que mostrou as imagens aos olhos numa primeira vez. Conceitualmente, entendemos não ser possível catar nas telas, mas, à moda *vardaniana*⁷⁰, reconhecemos nos *prints* de tela a presença de atributos relevantes do gesto de catar, como o arrebatamento de quem cata pela imagem catada, a ação das mãos e dos dedos das mãos com o fito de deslocamento da coisa catada de seu contexto original, desmontando a imagem na tela e carregando consigo um fragmento que pode (ou não) possibilitar outras histórias, outras montagens.

Nesse mesmo modo, também o movimento do corpo de quem cata, e que articula o gesto de catar, desloca a perspectiva humana inicialmente orientada aos céus e propicia àquele que cata a articulação de uma liberdade, se com as mãos ao chão, ou com os olhos no visor da câmera: catar, ao fim e ao cabo, é sobre escolher montar e desmontar, rejeitar a História linear, pronta e contada pelos vencedores para poder imaginar e elaborar outras histórias à frente.

Essa postura insurgente aproxima quem cata dos movimentos de vanguarda, como o Dadaísmo, como constamos nessa descrição oferecida por Baitello (1994, p. 119, grifos nossos), em *Des/Montagem*:

Dadá incorpora ao seu próprio universo (de resto muito mais universal) a diversidade em lugar da verdade. E inaugura uma nova historiografia: a historiografia das diversidades não definidas. Por detrás está a desmontagem da chamada verdade (o mito de que só existe uma verdade histórica, o grande espírito inspirador do gênero “manifesto”). Dadá recupera ainda um outro traço contestador à nossa civilização ocidental adulta: a lógica da diversidade, uma lógica infantil por excelência, da negação do unidiretivo, do determinador, do fechado sistema de valores adultos, recupera a lógica da afirmação do indefinido enquanto processo ativo (e que não se pretende definir

⁷⁰ Como Le Guin (2021), Varda nos oferece o catar como método: catando e movendo as imagens e coisas de lugar, Varda organiza e reorganiza o próprio pensamento em sua montagem fílmica em *Os catadores e eu* e nos provoca a olhar para o estabelecido sob um diferente ângulo de visão e compreensão da vida de relação, fazendo-nos pensar não só no que se oferece a catar, em quem cata, mas sobretudo lançando a chama da inquietação no espectador para a conhecida lógica linear predominante nas narrativas cinematográficas que prezam pelo início, meio e fim. Assim como CCC contraria a lógica linear do ciclo de vida útil das coisas.

ou assumir uma forma pronta). Assim se compreende a ação dadaísta enquanto brinquedo de desmontar e montar, sempre pronto para uma nova desmontagem-montagem. Dadá traz incorporada, encarnada em seu aparente [...]. Dadá resgata o aparente disforme infantil para ver nele o motor da força criativa.

Com Varda, Pons, Hervé, Bodan, Estevão e Estefania aprendemos que CCC cai ao chão para convidar quem cata a bailar uma dança cósmica. A primeira queda. Quem cata se dobra e enfrenta os temores ao se jogar ao chão, humildemente, ao encontro de CCC, das memórias e do passado que ela porta. A segunda queda.

Com Pross (1992), Le Guin (2021), Baitello (1994) e Flusser (2014), vimos aqui que o encontro contaminante de CCC com quem cata, também tem o potencial de desprogramar a experiência do corpo-vivo, inicialmente orientada pela verticalidade e seus símbolos fálicos de conflito, a que fomos condicionados culturalmente, recondicionando a experiência através do simbolismo das formas côncavas que permeiam o gesto de catar, gesto este que se caracteriza pelo tato, pelo contato com a profundidade do chão, de olhar para trás e para o passado, e que articula a liberdade de montar e desmontar as coisas de lugar.

Nesse agir dialético, quem cata CCC olha não só o acima e o abaixo, mas enxerga o intervalo, o meio do caminho, as nuances de cinza entre o branco e o preto, ganhando chão, inclusive, para imaginar e contar suas próprias histórias e questionar a narrativa linear contada apenas pelos vencedores, que teimam em varrer o passado para as bordas da História. Tudo isso catamos ao descer ao chão.

Varda segue nos puxando pela mão. Dessa vez, nos conduz ao subsolo e aos porões das instituições, dos arquivos, dos museus, das bibliotecas, das salas de aula, das universidades, recheadas de livros e discursos que seguem martelando no imaginário coletivo uma História excludente, linearmente contada por poucos, para cutucar a narrativa historiográfica oficial e seus arquivos institucionais com a vara curta das CCC como manifesto e escová-los a contrapelo. E é com os pés firmes nesse chão que seguimos adiante. A terceira queda⁷¹ se anuncia.

⁷¹ Poderíamos, como quem está diante de uma encruzilhada que oferece pelo menos dois caminhos de descida, descer para o submundo do chão de dentro, para compreender o fundo psíquico que se relaciona com CCC e ajuda quem cata a “fazer alma”, como no trabalho do sonho, do inconsciente, adentrando nessa vida eterna de CCC como imagem. Seguindo nossa investigação sobre o gesto de catar as coisas pelo chão e sua intrínseca relação com a alteridade, optamos na seara desta dissertação do Mestrado em seguir Varda pelos chãos da História. Importa anotar que o fato de não descermos mais não significa,

3 Parando os relógios para contar as histórias⁷² de nossa aldeia

(Ou, para que se cata?)

Abrimos a argumentação de nossa pesquisa no primeiro capítulo questionando *o que se cata* no documentário *Os catadores e eu* e nos projetos locais que elegemos para com o filme dialogar (o Castelinho de Pedra e o Acho) no intuito de investigar que outros caminhos alternativos poderíamos nós eleger no trato com as coisas do entorno, a fim de pensar formas mais sustentáveis de interação com o meio ambiente; com o passado e nossas memórias; e com cenários futuros adiante. Vimos que o que se oferece a catar, aquilo que a sociedade de consumo define como inútil, indesejável ou descartável não é lixo, mas é CCC – Coisa Caída pelo Chão.

No segundo capítulo, dedicamo-nos a analisar quem cata. Vimos que quem se dedica a olhar para o chão (onde CCC repousa) e para trás (para o passado que CCC carrega) tem a chance de bailar a dança cósmica de uma vida baseada não no utilitarismo, mas num encontro contaminante com as coisas do mundo. Um encontro com potencial de desprogramar a experiência do corpo orientado pelo verticalismo de valores, pelos oposicionalismos, pelos símbolos fálicos de conflito. A partir desse encontro com CCC, quem cata tem, enfim, a possibilidade de recondicionar a experiência do corpo através de um novo conjunto simbólico de sentidos, trazido pelo gesto de catar⁷³: i) as formas côncavas que abraçam, acolhem, recolhem; ii) o tato curioso de quem se aproxima do mundo tridimensional; iii) a profundidade do chão e do passado, que é rememorado e não relegado ao esquecimento; e, sobretudo, iv) a liberdade de deslocar, montar e desmontar as coisas de lugar, regando a capacidade de fabular histórias e

contudo, nosso desinteresse em seguir o percurso e descer ao submundo, ao mundo das imagens das trevas, do sonho, do inconsciente, para melhor aprofundamento nos estudos das imagens endógenas – conferir, para tanto, Belting (2005) – e pensar as relações possíveis entre o gesto de catar debaixo do chão. Deixamos registrado, assim, para desdobramentos possíveis deste Capítulo em nossa pesquisa, três conceitos que nos interessam nesse sentido: i) a Sombrografia, conceito cunhado por Eduardo Peñuela Cañizal (2012) para denominar o mundo das sombras, acessado pela câmera fotográfica; ii) o inconsciente ótico com Walter Benjamin (1985); e iii) a “volta para casa” mencionada no início deste Capítulo, a partir de conceitos da psicologia profunda e da mitologia, como em James Hillman (2017).

⁷² A história que contamos a partir do gesto de catar CCC poderia ser aqui nomeada, como veremos, de história potencial, seguindo o pensamento de Ariella Azoulay (2024). Como esclarecemos no segundo capítulo, seguimos a grafia “estória” para nomear a estória narrada em primeira pessoa, que se diferencia da História escrita pelos poderes institucionais, objeto de nossa crítica nesse terceiro capítulo.

⁷³ “O que no corpo se repete também é uma episteme” (Martins, 2021, p. 23).

imaginar mundos nas frestas do estabelecido, em vez de, simplesmente, acatar a História tal como contada por quem detém o poder institucional.

As coisas que vivem nas paredes do Castelinho e nas obras de Estevão desafiam o modelo linear que as queria na lata do lixo, assim como fazem os catadores de recicláveis em Campinas, o Acho e os artistas a ele associados, ao subverterem o caráter de descarte das fotografias que encontram pelo chão, transmutando-os em novas histórias. Ao catar um relógio sem ponteiros e levá-lo para a prateleira de sua casa em *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), Varda também exerce a mesma prerrogativa de desafiar a lógica linear, que orienta o tempo cronológico, ao declarar: “Um relógio sem ponteiros me convém. Não se vê o tempo passar” (Figuras 58 e 59). O tempo do catar, provoca Varda, é circular e não linear. Caem, portanto, os ponteiros do relógio catado de uma forma que realmente muito nos convém também aqui, para argumentação neste terceiro capítulo.

Figuras 58 e 59 – Catando um relógio sem ponteiros⁷⁴



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

⁷⁴ Em 1h8min58 do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), Varda narra: “Numa noite de catar objetos mais volumosos, dei uma volta com François Wertheimer, que compôs a música para alguns de meus filmes. E que também canta. Há 25 anos, ele se veste de branco. François é curioso, gosta de aproveitar coisas, mas nessa noite nada lhe agradou. Olhou para um relógio vazio e não o quis. Eu o apanhei e o levei para casa. Um relógio sem ponteiros me convém. Não se vê o tempo passar”.

É exatamente aqui que estamos nós quando olhamos adiante para o futuro e nos colocamos a questão: para que se cata? Para quê problematizar o gesto de catar, como fizemos até aqui? Para colocar em prática os ensinamentos de CCC, subversiva e insurgente, e buscar compreender o gesto de catar como este gesto performático, modelo ético de vida, um mecanismo que alarga a imaginação e põe o corpo vivo em ação para mudar as coisas de lugar e questionar a narrativa dominante que vem, por séculos, manipulando o nosso estar no mundo, com narrativas de conflitos, polarizações e guerras, negligenciando muitas outras histórias não contadas na História.

Como CCC, enquanto imagem catada pelo chão do esquecimento da História pode, arqueologicamente, fazer aparecer questões que nos ajudam a refletir sobre essa História editada por poucos, fazer emergir ao presente as histórias de muitos, a fim de contar e recontar histórias diversas, vivenciadas por muitos mais de nós?

Com essas questões suspensas em nosso espírito, seguimos aqui descendo um pouco mais neste terceiro capítulo-sacola, para refletir sobre o propósito do gesto de catar, pensando-com autores do campo da Comunicação, da Filosofia, das Artes Visuais, da Psicanálise, da Antropologia, e que, em seus respectivos ramos de estudo, dedicam-se a questionar o estado atual de coisas, ecologicamente, lendo nas entrelinhas da História. Nessa linha, dos muitos fios da meada possíveis, destacamos: i) Dietmar Kamper (1936-2001) e Jacques Lacan (1901-1981), através de Jean Laplanche (1924-2012), para desaprender o imaginário; ii) Ariella Azoulay (nascida em 1962), para desaprender o imperialismo; iii) Gabriela Barzaghi de Laurentiis (nascida em 1987) e sua análise afiada sobre a obra da artista feminista Louise Bourgeois (1911-2010), para desaprender o falocentrismo; iv) Vilém Flusser (1920-1991) e sua teoria de lixo como passado recalcado, no artigo intitulado *A consumidora consumida* (Flusser, 1972); v) Leda Maria Martins (nascida em 1955), sua poética espiralar contra um modelo de pensamento linear; vi) Donna J. Haraway (nascida em 1944) para ficar com o problema e fazer parentescos estranhos com CCC; todos em diálogo com autores que vimos trabalhando nos demais capítulos até aqui e com quem seguimos nos apoiando como Baitello (2014), Assmann (2011), Ingold (2012), Tsing (2022), Krenak (2020) e Le Guin (2021). Tudo em movimento circular, não necessariamente nessa ordem, e em contaminação mútua, com quem cata e CCC, como na assembleia descrita por Tsing (2022). Varda nos cata pela mão e nos conduz nessa terceira descida.

3.1 Para desaprender o imaginário

Figura 60 – “As Catadoras fugindo da tormenta”, de Hédouin (1857)



Fonte: fotograma do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Começamos esta seção pelo fim. Como as histórias de Varda, essa não é uma narrativa linear. É com a imagem acima, de duas mulheres esforçando-se para manter uma tela de pintura de tamanho considerável de pé, ao ar livre e sob forte ventania, que Varda encerra sua narrativa em *Os catadores e eu* (2000). As mulheres são Brigitte e Julie, respectivamente então conservadora-chefe do Museu Paul Dini, na Cidade de Villefranche-sur-Saône, a 33 quilômetros de Lyon, e sua assistente (Figura 60).

A tela de pintura em questão traz uma representação de oito mulheres catadoras, carregando espigas de trigo acima da cabeça sob denso céu nublado e tempestuoso. Vemos na imagem, ainda, a presença de quatro crianças. Trata-se da obra *Catadoras em Chambaudoin* (1857), do pintor francês Edmond Hédouin (1820-1889), e que faz parte do acervo do Museu da Cidade e que, por razões que o filme não revela, até então jazia esquecida num canto escuro, junto a outras obras, numa sala do subsolo do Museu, na chamada “reserva técnica”.

Varda relata que foi *um verdadeiro prazer* ter conseguido convencer o Museu a tirar a tela do porão para fora, mas não revela explicitamente o motivo no filme. Nas pistas que a cineasta nos ofereceu até aqui, ao longo de sua narrativa, poderíamos especular que o regozijo se deu, possivelmente, por ter podido registrar (com as mãos que filmam) a cena em que Brigitte e Julie (com as mãos de quem cata)

recolhem o quadro, caído que estava, do chão do subsolo do Museu Paul Dini. Mas não só. Acreditamos que a cineasta tenha tido motivos outros para sentir tamanho prazer nesse resgate⁷⁵.

Varda foi uma voz expoente não só na fotografia, no cinema e, por fim, nas artes visuais⁷⁶; foi também uma importante ativista da segunda onda feminista que eclodiu no mundo entre as décadas de 1960 e 1980. Atuou como expoente do movimento até o fim da vida, utilizando o cinema para evidenciar bandeiras feministas, como a submissão das mulheres às figuras masculinas de poder como pais, maridos e irmãos, a violência doméstica, a desigualdade de gênero e o consequente apagamento das mulheres ao longo da história.

Em depoimento registrado noutro documentário, intitulado *As praias de Agnès* (2008, transcrição nossa), sobre a violência histórica sofrida pelas mulheres, Varda declarou: “[...] tentei viver um feminismo alegre, mas, na verdade, eu estava com muita raiva [...]”⁷⁷. Essa frase, ainda hoje, é considerada “viral” nas redes sociais⁷⁸, eis que muito utilizada por feministas de agora para contrariar o estereótipo da mulher cordata, submissa, para seguir reivindicando o direito da mulher de poder sentir e

⁷⁵ Em 1h16min19 do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa), Varda narra sobre os momentos que mais a impressionaram no curso das filmagens e relata: “Consegui que o Museu de Villefranche-sur-Saône retirasse da sua reserva técnica, no subsolo do Museu, uma pintura de Hédouin que eu já tinha visto reproduzida a preto e branco. Brigitte, a conservadora e sua assistente Julie tiveram de revelar várias pinturas adormecidas antes de encontrar a que eu queria tirar da penumbra: ‘As Catadoras fugindo da tormenta’. Vê-las à luz do dia e sentir o vento tempestuoso balançando a tela com força foi um verdadeiro prazer”.

⁷⁶ Suas três vidas, como ressalta sua biografia oficial no site do *Ciné-tamaris*, sua produtora que segue sendo gerida pela filha, Rosalie Varda (*La bio D’Agnès*, [20--]).

⁷⁷ “*J’essayais de vivre un féminisme joyeux, mais en fait j’étais très en colère. Les viols, les femmes battues, les femmes excisées. Les femmes avortées dans des conditions épouvantables. Des jeunes filles qui allaient se faire faire un curetage à l’hôpital et des jeunes internes qui leurs disaient: pas d’anesthésie ça vous apprendra!*”. Aqui, livremente traduzido para: “Tentei viver um feminismo feliz, mas, na verdade, eu estava com muita raiva. Os estupros, os espancamentos, a circuncisão feminina. Mulheres que faziam abortos em condições terríveis. Meninas indo ao hospital para fazer uma curetagem e jovens estagiários dizendo a elas: sem anestesia, isso vai lhe ensinar!”

⁷⁸ Como atesta a jornalista francesa Marine Périn, ao analisar essa frase de Varda, “[...] se nos homens, a raiva é vista como expressão de determinação e força, nas mulheres ela é frequentemente vista como um sinal de emoção exagerada ou até mesmo de loucura. As mulheres não estão socialmente autorizadas a sentir raiva”. No vídeo *Vive la colère des femmes (Punchlineuses #12 – Agnès Varda)* (2023, transcrição nossa), disponível no seu canal feminista *Marinette*, no *YouTube*, Marine tece uma análise crítica, com base nessa frase de Varda, da estratégia da equipe de marketing da campanha do então candidato à presidência Nicolas Sarkozy, em 2007, consistente em manipular a opinião pública com imagens da sua adversária Ségolène Royal articulando expressões de raiva, no intuito de minar sua credibilidade no imaginário do eleitorado francês. Royal passou a ser retratada na mídia francesa como uma pessoa confusa e descontrolada (qualquer semelhança com a campanha de descredibilização da ex-presidente brasileira Dilma Rousseff não é mera coincidência). Sarkozy venceu as eleições naquele ano.

expressar o seu descontentamento, a sua raiva, quando contrariada; de ser brava e de poder se apresentar socialmente com a expressão corporal de uma pessoa irada diante dos desmandos da vida e, sobretudo, de usar a raiva para transformar *o status quo*, numa luta aparentemente interminável contra outro estereótipo: o da mulher louca, histérica, por séculos reforçado pela cultura ocidental ancorada no patriarcado, no intuito de silenciar as mulheres.

Em *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa) não seria diferente. Fiel ao seu estilo e propósito de trazer as pautas feministas para o centro do debate, Varda inicia sua narrativa filmando em close uma biblioteca com a coleção completa do dicionário ilustrado Larousse e estaciona sua câmera no verbete “*glaner*” (catar) e comenta: “Antigamente somente as mulheres respigavam. A célebre pintura de Millet aparece em muitos dicionários. O quadro original está no Museu D’Orsay”⁷⁹ (Figuras 61 e 62).

Figuras 61 e 62 – O verbete *Glaner* (respigar) no dicionário Larousse



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Importante instituição cultural do País, localizado no coração da capital francesa, o Musée d’Orsay é mantido pelo Ministério da Cultura francês. Somente em 2024, recebeu mais de 3,5 milhões visitantes de todo o mundo.

⁷⁹ Aos 20 segundos do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Nas palavras da equipe de comunicação responsável pela instituição, o Museu

[...] possui a maior coleção impressionista e pós-impressionista do mundo, refletindo a criação artística ocidental de 1848 a 1914. Suas coleções testemunham todas as formas de expressão, da pintura à arquitetura, escultura, artes decorativas e fotografia. Os artistas mais famosos estão ao lado de Millet, Courbet, Degas, Monet, Manet, Gauguin e Van Gogh, bem como Carpeaux, Rodin, Nadar, Vallotton e Vuillard (*À propos du Musée...*, [20--]).

Figuras 63 e 64 – “As Catadoras”, de Jean François Millet (1857)



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Varda registra o burburinho diante do célebre quadro de Millet nas dependências do Orsay (Figura 63). O quadro bem reproduz a imagem de três mulheres camponesas, e que, articulando o gesto humilde que se dobra ao chão, catam as espigas do trigo. Muitas pessoas, desses cerca de 3 milhões por ano que visitam o museu, param diante da tela e podem fruir da imagem. Algumas fotografam. Outros se fotografam diante da tela (Figura 64). Todos que, com a imagem das catadoras de Millet no Orsay se deram, é certo, terão dali carregado consigo para casa um pedaço da imagem povoando o seu imaginário. O mesmo não podemos afirmar que terá acontecido com a pintura de Hédouin, no Museu Paul Dini, também mantido pelo *Ministère de la Culture* ([20--a]).

Considerável menos pessoas, possivelmente, terão visitado naquele ano de 2000, ano do documentário, a pintura de quase 3 metros de largura (*Ministère de la Culture* ([20--b]) – o dobro de tamanho da pintura de Millet (2005) –, e que, ao contrário do quadro famoso, que retrata três mulheres catadoras em postura estática e curvada, opta por retratar a bravura de um grupo de oito mulheres catadoras, seus braços fortes

erguidos segurando espigas de trigo sobre a cabeça, colunas eretas, atravessando corajosamente uma tempestade bravia e ainda supervisionando as crianças que traziam junto de si. Até a chegada de Varda ao Museu Paul Dini, um pequeno museu público de uma cidadezinha que, ainda hoje, possui pouco mais de 35 mil habitantes, essa poderosa imagem feminina que representa um grupo forte e solidário de mulheres, restava escondida e esquecida. Naquele ano, se não fosse pelo documentário de Varda, talvez apenas a conservadora Brigitte e sua assistente Julie a teriam visualizado.

Ao revelar essa imagem, pois, libertando-a dos porões do esquecimento a que as políticas de dominação e poder, próprias das instituições, a relegaram, para oportunizar a mais e mais pessoas o contato com essa imagem através do documentário, insuflando suas mentes com o reforço do estereótipo da mulher forte, valente, combativa, Varda experimenta não só *um verdadeiro prazer*, como nos convida a olhar para baixo e para as bordas da História, para ler e catar para dentro de nossas sacolas aquilo que não foi escrito e que repousa no chão dos arquivos das instituições.

Ao questionar a exposição e o apagamento respectivos das catadoras representadas por Millet e Hédouin, Varda nos convoca, assim como faz a autora Aleida Assmann (2011, p. 368, grifo nosso), a lançar um olhar crítico para a natureza dos arquivos, para quem:

O arquivo, antes de ser memória histórica, é *memória da dominação*, constante de legados e atestações, de certificados que são provas dos direitos de poder, de posse, e de origem familiar. [...] Não há poder político sem o controle sobre os arquivos, sem o controle sobre a memória. Controle do arquivo é controle da memória.

Citando Foucault, Assmann (2011, p. 371) nos lembra que “[...] o arquivo [...] não é um depósito de dados descolado da vida em sociedade; é, na verdade, um instrumento de repressão, limitador do escopo dos pensamentos e das articulações”.

Ao reconhecer nos arquivos esse caráter manipulador de pensamentos e articulações, Assmann (2011) e Varda nos conduzem a questionar também o destinatário, o repositório dessa repressão limitadora de pensamentos e articulações manejada pelas instituições através dos arquivos – a que será que se destina?

A partir do conceito de “órbita do imaginário” de Dietmar Kamper (1994), Baitello (2014, p. 124) nos auxilia com a resposta, no sentido de que seria “[...] uma esfera de imagens autossuficientes e autorreferentes que se constituiu quase à

revelia do homem, embora criada por ele, mas sem a memória de suas raízes [...]”. Ademais e nas palavras do próprio Kamper (1994, p. 51, grifos nossos), o imaginário

[...] é hoje o mais poderoso adversário daqueles que querem viver. Ele ocupou todos os tronos e domínios. *Ele celebra o espírito do binário*. Ele não permite mais nenhuma margem de manobra (Spielraum) para os corpos temporais. O imaginário é, aqui, a *designação coletiva para os sonhos mortos da humanidade, para os artefatos decompostos da força da imaginação, para os dejetos de tudo aquilo que se imaginou (vorgestellt), que se produziu (hergestellt), que se expôs (ausgestellt), para as decepções de uma política utopicamente tensionada, os componentes mal administrados da tecno-imaginação e as formas vazias da filosofia e da arte – em uma palavra: pelo entulho total da história humana, que de modo algum desapareceu, mas se depositou como um biombo impenetrável em torno do globo*⁸⁰.

Esse entulho descrito por Kamper (1994) nos condiciona e paralisa, fazendo do nosso inconsciente verdadeiro território de manipulação psíquica nas mãos de quem detém o exercício do poder. O catar é uma atividade psíquica, nos alertou Varda e que auxilia a desprogramar essa manipulação.

O aspecto psíquico do catar é ressaltado por Varda em diversos momentos ao longo de sua narrativa fílmica. A primeira delas é quando declara claramente, ao manusear os papéis que trouxe de uma viagem ao Japão, que para “[...] ela, que tem a memória fraca, respigar é uma atividade mental [...]”⁸¹, ou seja: cata-se também para recordar.

Outra é sua escolha deliberada em entrevistar o psicanalista Jean Laplanche e sua esposa Nadine (Figuras 65 e 66), na condição de viticultores, na Borgonha, sob o pretexto de estar entrevistando apenas mais um proprietário de *terroir*, supostamente preocupado com os catadores dos restos de suas plantações, que também não acreditamos terem sido convidados a compor o rol de entrevistados por mero acaso.

⁸⁰ Conceito de “órbita do imaginário”, de Dietmar Kamper, aqui traduzido por Norval Baitello.

⁸¹ Como destacamos no segundo capítulo, aos 31 minutos do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa) Varda narra: “Nesta respiga de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, respigar é uma atividade mental. Respigar fatos, respigar atos, respigar informação. Para mim, que tenho a memória fraca, são as coisas que recolho que resumem as viagens que faço”.

Figuras 65 e 66 – Jean e Nadine Laplanche



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Laplanche, psicanalista respeitado e responsável pela tradução completa da obra de Sigmund Freud (1856-1939) para o francês, é um dos autores da publicação intitulada *Vocabulário da Psicanálise*. Nadine, por sua vez, declara ter sido analisada por anos por Jacques Lacan. Seguindo Varda e Laplanche, consultamos o verbete “imaginário” na referida obra, onde ele descreve o conceito de imaginário na Psicanálise de Lacan⁸²:

⁸² A versão integral do verbete aprofunda-se em conceitos da Psicanálise que fogem ao nosso escopo aqui, na presente pesquisa, e requereriam um aprofundamento incompatível com o que se propõe esta dissertação de Mestrado no campo escolhido. Reproduzimos, contudo, a seguir, a íntegra do verbete para deixar o registro de um desejo futuro de mais uma possibilidade de desdobramento da pesquisa para pensar as relações de CCC e o gesto de catar com conceitos da teoria da Psicanálise Lacaniana (o real, o simbólico e o imaginário): “Na acepção dada por J. Lacan, este termo (então usado a maior parte das vezes como substantivo) é um dos três registros essenciais (o real, o simbólico e o imaginário) do campo psicanalítico. Este registro é caracterizado pela preponderância da relação com a imagem do semelhante. A noção de imaginário compreende-se em primeiro lugar em referência a uma das primeiras elaborações teóricas de Lacan a respeito da fase do espelho. No trabalho que consagrou a esta fase, o autor punha em evidência a ideia de que o ego da criança humana, sobretudo em virtude da prematuração biológica, constitui-se a partir da imagem do seu semelhante (ego especular). Ao considerarmos esta experiência princeps, podemos qualificar como imaginário a) Do ponto de vista intrassubjetivo: a relação fundamentalmente narcísica do sujeito com o seu ego; b) Do ponto de vista intersubjetivo: uma relação chamada dual baseada na imagem de um semelhante, e captada por ela (atração erótica, tensão agressiva). Para Lacan só existe semelhante – outro que seja eu – porque o ego é originariamente um outro; c) Quanto ao meio ambiente (*Umwelt*): uma relação do tipo das que a etiologia animal (Lorenz, Tinbergen) descreveu e que atestam a importância desta ou daquela Gestalt no desencadeamento dos comportamentos; d) Quanto às significações: um tipo de apreensão em que certos fatores como a semelhança e o homeomorfismo desempenham um papel determinante, o que atesta uma espécie de coalescência do significante com o significado. O uso muito especial que Lacan fez do termo imaginário nem por isso deixa de estar relacionado com o sentido habitual; qualquer comportamento, qualquer relação imaginária está, segundo Lacan, essencialmente voltada ao malogro. Lacan insiste na diferença, na oposição entre o imaginário e o simbólico, mostrando que a intersubjetividade não se reduz ao conjunto de relações que ele agrupou sob o termo imaginário e que, em especial no tratamento analítico, é importante não confundir os dois registros” (Laplanche, 2001, p. 233-234).

O uso muito especial que Lacan fez do termo imaginário nem por isso deixa de estar relacionado com o sentido habitual; *qualquer comportamento, qualquer relação imaginária está, segundo Lacan, essencialmente voltada ao malogro. Lacan insiste na diferença, na oposição entre o imaginário e o simbólico*, mostrando que a intersubjetividade não se reduz ao conjunto de relações que ele agrupou sob o termo imaginário e que, em especial no tratamento analítico, é importante não confundir os dois registros (Laplanche, 2001, p. 233-234, grifo nosso).

Se, no campo de conhecimento da psicanálise, Lacan ressaltou os efeitos nefastos do imaginário a manipular o comportamento humano, contrapondo o imaginário ao universo do simbólico, onde reside a imaginação, também Kamper (1994) o fez no campo da filosofia da imagem e da sua teoria da mídia, como ressaltava Baitello (2014, p. 125), quando esclarece que Kamper “[...] contrapõe a força da imaginação (*Einbildungskraft*), como momento criativo de rebelião das imagens e resistência de um pensar corporal (*Körperdenken*), a contrapelo da ‘órbita do imaginário’ [...]”.

Ambos os autores apontam, portanto, para o campo do simbólico como rota de fuga diante da opressão exercida pelo imaginário. Imaginação ativada e alimentada pelo corpo vivo em movimento no gesto de catar. Cata-se para imaginar.

Cata-se para recordar. Cata-se para imaginar. Mas cata-se, sobretudo, para, deslocando o corpo e movendo CCC de lugar, desmontar e questionar a narrativa dominante, orientada por uma lógica linear que conta uma História excludente.

É o que Varda faz em todo o percurso do documentário, evidenciado pela contradição dos dois fatos institucionais na arte, que abrem e fecham a montagem do filme. Ao eleger mostrar o quadro em que as mulheres estão silenciosas, catando, em vez de um quadro onde elas estão enfrentando intempéries, o Ministério da Cultura francês protagoniza, na prática, um exemplo de narrativa historiográfica editada a serviço do imaginário para controlar a memória dos administrados (nós), acrescentando mais sonhos mortos à já extensa pilha de entulho total da história humana.

3.2 Para desfiar a História linear e o tempo de Chronos

Mas afinal, por que se cata? E qual a finalidade, pois, do gesto de catar? Para que se cata? Cata-se porque a História, tal como conhecemos, é linearmente contada pelos vencedores, que detêm o poder das instituições que contam as versões ditas oficiais, e insistem em varrer o passado que eles definem como inútil, indesejável ou descartável para debaixo do tapete em suas narrativas. A História linear é irmã consanguínea do modelo linear de produção que diz que a coisa tem um ciclo de vida útil e o fim da linha desse ciclo é sua destinação como lixo, e não como CCC. Todos filhos de Chronos⁸³.

A Professora Leda Maria Martins (2021, p. 24-25, grifos nossos) resgata na mitologia grega a origem da relação violenta entre progresso e substituição (aniquilamento do que veio antes), a partir do surgimento do conceito da linearidade do tempo cronológico e nos relembra que:

Chronos, no Ocidente, inaugura assim uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, *instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalam e se instituem simultaneamente com a fixação das mesmas ideias de passado, presente e futuro*. Contrário de seu pai, Urano, tempo sem temporalidade, sem distinção de antes e depois, Chronos, na mitologia grega é o tempo da partição, o tempo que se divide em agora e antes, em hoje e amanhã, em instantes e devires, abrindo caminho para a ascensão de Zeus, seu sucessor-usurpador, seu amanhã, mas que continua a ser também seu passado ôntico. *A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as terras ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e razão da modernidade*.

O tempo cronológico tal como conhecemos orienta o ser humano filosoficamente a ler o mundo com lentes insustentáveis de sucessividade, de substituição de uma coisa pela outra, de substituição de um dia pelo outro, de substituição de uma pessoa pela outra e esse modelo de vida sem pausas, para dizer o mínimo, é exaustivo⁸⁴.

⁸³ Nas palavras de Tsing (2022, p. 65), “[...] o progresso é uma marcha para a frente, que arrasta outras modalidades de tempo para o interior de seus ritmos [...]”.

⁸⁴ “Em 2023, 421 pessoas foram afastadas do trabalho por *burnout* – é o maior número dos últimos dez anos no Brasil, segundo dados do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), do Ministério da Previdência Social” (Carvalho, 2024).

A História que consumimos e aprendemos nos bancos escolares é orientada por esse tempo linear, por essa lógica de substituição. E segue sendo contada por quem vence as batalhas épicas do herói de espada em punho. Para que ela seja mantida assim – reproduzindo a versão dos vencedores e sendo contada pelos vencedores (não *tem que manter isso aí, viu?* [Zanini, 2017]) – ela se cerca de algumas ferramentas. Uma delas é o arquivo institucional – afinal, o que está escrito na História e está arquivado, existiu.

Em *Língua e Realidade* (originalmente escrito em 1974 e posteriormente publicado em português em 2007), Flusser ressalta que a nossa cultura oferece dois tipos de mídia que medeiam a nossa relação com o mundo dos fatos: as lineares, como a escrita; e as de superfícies, como as imagens, ao afirmar que “[...] ao lermos em linhas, seguimos uma estrutura que nos é imposta; quando lemos pinturas, movemo-nos de certo modo livremente dentro da estrutura que nos é proposta” (Flusser, 2007, p. 104).

Segundo Flusser (2007), a escrita é o marco inicial da História, que influencia a ciência, a lógica, o pensamento causa-efeito, tudo resumido como pensamento linear. A fase anterior (pré-histórica), ainda não dispunha da mídia escrita e o pensamento preponderante era o chamado mágico-imagético, circular (como as imagens rupestres de Lascaux há 20 mil anos). A escrita, portanto, marca o fim da pré-história e dá início à História.

Explica Flusser (2007) que o texto deve exercer uma função informativa, tradutora, mediadora de mundo, inclusive ilustrando imagens e vice-versa, mas quando o homem começa *a pensar e agir em função do texto* (como a figura do “Funcionário” em sua obra mais difundida, intitulada *A filosofia da caixa preta*), sem exercer juízo crítico sobre a informação recebida, tem-se a inversão da relação texto-homem, o que ele chama de “textolatria” (Flusser, 1983, p. 47), uma patologia que caracterizaria a narrativa historiográfica dominante, a História linear, escrita com objetos pontiagudos rasgando o chão e baseada no mito do Herói. Uma História marcada por guerras, conflitos, por ideologias políticas que fizeram com que a consciência histórica perdesse o chão que a sustentasse, num cenário em que o texto não mais estabelecia contato com o mundo da experiência concreta.

Descreve Flusser (1983), pois, nessa esteira, que o século XIX foi palco da crise da historicidade. Tal crise seria observada no fato de que, com o advento das tecno-imagens, passamos também a imaginar a mensagem antes linear contida no texto:

[...] as tecno-imagens são elas instrumentos para tornar imaginável a mensagem dos textos. Os textos se dirigiam, originalmente, contra imagens, afim de torná-las transparentes para a vivência concreta, afim de libertar a humanidade da loucura halucinatória. Função comparável é a das tecno-imagens: dirigem-se contra os textos, a fim de torna-los transparentes para a vivência concreta, afim de libertar a humanidade da loucura conceptual. O gesto de codificar e decifrar tecno-imagens se passa em nível afastado de um passo do nível da escrita, e de dois passos do nível das imagens tradicionais. *É o nível da consciência pós-histórica* (Flusser, 1983, p. 47, como datilografado, grifo nosso).

Não nos enganemos com as imagens, contudo. Como adverte Baitello (2018, p. 114), também as imagens têm suas próprias ambições, vontades e desejos.

Em sua longa história de vida, acompanhando o homem desde sua queda do jardim do Éden, elas passaram e fizeram a era dos mitos, a era dos cultos, a era da arte e agora a era dos media, num jogo de oscilação entre imanência e transcendência, ora nos tirando de nós mesmos, ora nos trazendo para nós mesmos. Sempre presentes e protagonistas no jogo da sedução do olhar, elas nos fizeram ver mais longe e mais perto do que costumávamos fazer como primatas arborícolas e depois como bípedes nômades em um hostil habitat plano. Desde o momento em que nos mudamos de vez para esse inóspito chão (plano e pleno, afinal ambas as palavras têm a mesma origem, o indo-europeu ‘peld, “cheio”), são as imagens que nos consolam em nossa caminhada terrestre, em nosso perpétuo exílio no plano.

Não só a escrita como também as imagens podem ser manipuladas – ainda mais na Era Digital em que vivemos, com o avanço da inteligência artificial – para arquivar uma versão da História, daí porque a necessidade, como afirma Flusser (1983), de que demos um quarto passo adiante: o exercício de crítica histórica não procurando motivos da razão, mas através da imaginação, para que nos emancipemos do pensamento programado, e contemos nossas próprias estórias.

Como visto, nossa capacidade imaginativa está em risco com a sedação do corpo, influenciada pelo uso excessivo de telas na Era da Iconofagia, conceito cunhado por Norval Baitello (2014) para descrever o ambiente mediático e a devoração do corpo pela imagem do corpo (um corpo liso, um corpo eficiente, um corpo máquina) influenciando diretamente na nossa capacidade de fabulação, de fantasiar estórias, de criar cenários, de narrativizar.

Baitello (1999) nos relembra que narrativizar significa atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados pela percepção em símbolos, em encadeamentos, correntes, associações de elos sógnicos, sendo este universo simbólico objeto de investigação da Semiótica da Cultura, universo este nomeado como “segunda existência” (Edgar Morin), “segunda realidade” (Ivan Bystrina) ou a “semiosfera” (Jurii Lotman):

A segunda realidade, pois, constitui o conjunto de informações geradas e acumuladas pelo homem ao longo de milênios, por meio de sua capacidade imaginativa, ou seja, *sua capacidade de narrativizar aquilo que não está escrito*, dado como objetivo, explicitamente encadeado, mas sua *capacidade de inventar relações, de criar textos (em qualquer linguagem disponível ao próprio homem, seja ela verbal, visual, musical, performático-gestual, olfativa)*. Assim, o conjunto menor dessas associações, denominado “texto” constitui a unidade mínima da cultura (Baitello, 1999, p. 37-38, grifos nossos).

Imaginamos e contamos histórias muito antes de escrevê-las. E muitas delas foram recalçadas, ignoradas ou abandonadas e não foram escritas com o passar dos séculos, por predominar na História, como conhecemos, uma versão hegemônica que exclui os demais pontos de vista.

Como assevera a curadora e pensadora de cultura visual Ariella Azoulay (2024, p. 93, grifos nossos), explicar a História com base na narrativa dominante é como registrar a violência imperial nos termos daqueles que a exerceram:

Historicizar o mundo é um gesto imperial. A história potencial não é um relato alternativo desse mundo já historicizado, e sim uma tentativa deliberada de pulverizar a matriz da história, de repudiar o que foi historicizado de modo a reinserir no campo fenomenológico fabricado da história imperial as potencialidades reprimidas, tornando-as novamente presentes para serem continuadas.

Para Azoulay (2024), precisamos desaprender o imperialismo a fim de nos desvencilhar desse olho onipotente dos historiadores que olham para trás no contexto do imperialismo, contando a história não de um mundo neutro, mas como um sintoma da violência imperial.

Afirma a autora que é preciso recontar a história partindo de uma engenharia simultânea de olhar para trás e para frente, como se o que existe aqui e agora pudesse ser transformado em passado a serviço do futuro.

CCC porta um passado, com vimos em Assmann (2011). Quem cata CCC lê a criatividade para frente, como vimos com Ingold (2012). É catando arqueologicamente esse passado que acessamos as histórias potenciais que ficaram de fora dos arquivos – os fatos rejeitados, negligenciados e esquecidos da História, para olhar para trás e para frente como convoca Azoulay (2024): desenterrando o que vivemos no presente para, “revirando os escombros dos desastres”⁸⁵ (como a Colonização no Brasil), catar as histórias potenciais negligenciadas e reduzir a tal História linear contada pelo opressor a *apenas uma* das muitas versões possíveis.

3.3 Para narrativizar estórias circulares, num tempo dialético

Quando retorna à casa depois de muito tempo viajando pelo Japão, para divulgação de seus filmes, Varda percebe infiltrações no teto de sua residência na Rua Daguerre, e não se abala (Figuras 67 e 68): pega sua câmera e começa a filmar e a fabular a partir das goteiras: “Vejo a umidade do teto, as infiltrações. Já estou habituada. No fundo, até gosto. É como uma paisagem, uma pintura abstrata, um Tapiés, um Guo Qiang, Um Borderie. Há gotas a pingar. Abro minha mala”⁸⁶.

Varda brinca com a montagem das imagens que filma sob uma moldura falsa, como se fossem famosas obras de arte – oferecendo uma chave para refletir, inclusive, sobre o que é arte, trazendo o questionamento para aquilo que está nos arquivos, nos museus, na História, e o que ficou de fora do rol das obras institucionalizadas.

⁸⁵ Expressão utilizada pelo curador Benjamin Seroussi na introdução do livro, como destaca o Professor Fabio Cypriano (2024).

⁸⁶ Aos 31min53 do documentário *Os catadores e eu* (2000, transcrição nossa).

Figuras 67 e 68 – Fabulações e infiltrações



Fonte: fotogramas do documentário *Os catadores e eu* (2000).

Como na ironia contida na “infiltração-pintura” de Varda, CCC ri na cara do modelo linear de produção que prega o seu fim como lixo e decide alçar voos como coisa livre no mundo que, uma vez catada, pode potencialmente viver uma pós-vida eterna como imagem; assim como quem se curva ao chão e ao passado, rejeita a arbitrariedade desse tempo linear: frui, nas palavras de Didi-Huberman (2016, p. 36), de “[...] um tempo dialético onde cada presente ressoa estranhas harmonias do rumor de outras eras [...]”.

Já em 1982, Flusser também criticava o modelo linear a partir do lixo [que aqui chamamos de CCC], propondo um modelo circular, que olhasse para o potencial transformador de CCC, matéria que se decompõe e se renova. Em cartas trocadas com o engenheiro agrônomo e paisagista Rodolfo Geiser⁸⁷, ele assim conclama:

[...] devemos, creio, abandonar o modelo linear, segundo o qual o homem transformaria, progressivamente, natureza em cultura pelo processo chamado “história”. O modelo que se impõe atualmente é circular: o homem vai transformando natureza em cultura pelo processo da “produção”, cultura em lixo pelo processo de “consumo”, e o lixo se transforma espontaneamente em natureza pelo processo de “decomposição”. O problema atual é o lixo: vai crescendo e sua decomposição em natureza é lenta (lixo atômico, matéria plástica etc.). O acúmulo do lixo freia a circulação da história, e a história estagna [...]. O perigo que a natureza, (romântica), desapareça é

⁸⁷ Correspondência datada de 11 out. 1982, conforme *As Crateras de Itabira. Correspondência entre Vilém Flusser e Rodolfo Geiser sobre a Ecologia*, artigo em que Roberta Dabdab, Norval Baitello e José Eugênio de Menezes (2020) tecem rigorosa análise do pensamento flusseriano a partir dessa correspondência e dos artigos intitulados *Da Gula* (1963); *A Consumidora consumida* (1972), de seu livro *Natural:mente* (1979) e de suas três aulas *Pós-história e o meio ambiente*, *Pós-história e a cultura*, e *Pós-história e a educação*, realizadas em 1983, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), todos disponíveis no Arquivo Flusser.

nulo. Que o amigo se tranquilize. O lixo se encarrega, espontaneamente, de renovação contínua da natureza (Flusser, 1982, p. 7 *apud* Dabdab; Baitello; Menezes, 2020, p. 16, grifo nosso).

Se Flusser (1982) ali criticava o modelo linear do ponto de vista dos excessos da sociedade do consumo, Martins (2021, p. 30) também dispara críticas à linearidade absoluta do tempo, quando afirma que para que seja possível transgredir à concepção de tempo como linearidade absoluta, faz-se necessário que recorramos a alternativas para pensar sobre o tempo a partir da experiência vivida através do corpo e da linguagem poética, seja da poesia, seja a dos mitos.

O gesto de catar CCC apresenta-se pois, como uma dessas alternativas. O mesmo chão que foi riscado para começar a contar a História escrita se apresenta no gesto de catar como o chão para onde o corpo-vivo se dobra e irriga a imaginação para contar suas próprias histórias, nas palavras de Azoulay (2024, p. 93), numa “[...] tentativa deliberada de pulverizar a matriz da História escrita [...]”⁸⁸.

Baitello (2012, p. 40) nos ensina que “[...] foi no chão que aprendemos a escrever, riscando, rasgando o solo com um objeto pontiagudo qualquer [...]”. Etimologicamente, avança o mestre, escrever deriva de “cortar” e “cavar”⁸⁹ ambas as ações que se referem ao chão e ao plano.

É no mesmo temido chão em que catamos CCC que escrevemos nossas histórias circulares. Só que, desta vez, orientados por outro conjunto simbólico de fazer pensar. A partir da Teoria da Bolsa de Le Guin (2021), em vez de riscar o chão com um objeto pontiagudo, renunciamos a escrever a História com um objeto fálico que corta ou fere. Ao contrário, desmontamos a História catando CCC, aqui representada pelas histórias que a História deixou cair no chão do esquecimento ao ser escrita pela ótica das instituições que detém o poder.

⁸⁸ “A história potencial não é um relato alternativo desse mundo já historicizado, e sim uma tentativa deliberada de pulverizar a matriz da história, de repudiar o que foi historicizado de modo a reinserir no campo fenomenológico fabricado da história imperial as potencialidades reprimidas, tornando-as novamente presentes para serem continuadas” (Azoulay, 2024, p. 93).

⁸⁹ “O corte na carne da terra foi a primeira marca da escrita. E é por isso que as palavras que a designam procedem do verbo “cortar” – no indo europeu, “*sker*”, que deu origem em latim “*scribere*”, mas também “carne” (pedaço cortado de carne), entre outras palavras. Mas ainda havia outra palavra no indo-europeu, “*grebh-*” ou “*grerbh-*”, que deu origem ao grego “*graphein*” (gravar) ou ao germânico “*graben*” (cavar) (Baitello, 2012, p. 40).

Como Le Guin (2021) provoca em sua teoria da bolsa de ficção, em vez de partirmos de uma História linear baseada em guerras, conflitos, espadas, lanças, a História pode ser contada a partir das histórias esquecidas. Saem as armas como palavras que apenas reproduzem a versão dos vencedores, entram outros textos visuais (como CCC), performático-gestuais (como o gesto de catar CCC), para narrativizar o que deixou de ser escrito, elaborando outras relações. Donna Haraway (2023, p. 73-74, grifo nosso) diz:

Ursula Le Guin me ensinou a teoria da bolsa da narração de histórias e da história naturalcultural. Suas teorias e histórias são bolsas espaçosas para coletar, carregar e contar as coisas da vida. “Uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma bolsa um sling uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco. Um contentor. Um recipiente”. Boa parte da história da Terra tem sido contada sob o jugo da fantasia da beleza das primeiras palavras e armas, *das primeiras belas armas como palavras e vice-versa. Ferramenta, arma, palavra*: essa é a palavra feita carne à imagem do deus celeste; este é o Antropos. Uma história trágica com um único ator real, um produtor de mundos real, o herói: esse é o conto produto do Homem sobre o caçador que embarca em uma missão para matar e trazer de volta a terrível recompensa. Esse é o conto de ação cortante, afiado e combativo que posterga o sofrimento da intolerável passividade pegajosa e putrefata da Terra. Todos os demais nos contos fálicos servem como adereço, terreno, espaço para o desenlace da trama ou presa. O resto não importa; sua função é estar no caminho, ser superado, ser a estrada ou o canal, mas nunca a viajante, aquela que gera. A última coisa que o herói quer é saber que suas belas palavras e armas não valem nada sem uma bolsa, um contentor, uma rede.

A palavra, pois, serviu bem até aqui à História, às narrativas imperialistas e patriarcais, à narrativa fálica do herói. O problema levantado por Le Guin (2021, p. 21), quanto a seguirmos aceitando tais narrativas hegemônicas sem contestação, é que “[...] se todos nos envolvemos na história do assassino podemos acabar junto com ela [...]”. Uma situação em que o imaginário alimentado pela História atropelou tantas histórias sufoca a imaginação. Le Guin (2021) nos convida com certa urgência a buscar a natureza, as palavras da outra história, a história não contada, a história da vida. O que essa autora propõe, elucida Chieregati posfaciando Le Guin (2021, p. 29)⁹⁰, é

⁹⁰ Chieregati enriquece a leitura da Teoria da Bolsa de Le Guin (2021, p. 34-35), ao cruzar o texto com “[...] Virginia Woolf, invocada por Isabelle Stengers e Vinciane Despret em seu livro *Woman Who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*, nos chama a atenção quanto à necessidade de praticar o pensar como gesto materialista que ativa um pensar coletivo e, dessa forma, considerarmos a tecnologia cultural da ficção e do storytelling como um modo de evocar mundos possíveis e mundos já desaparecidos. Como estratégia urgente para atravessar os tempos que estamos vivendo, para re-imaginar e re-encantar o mundo e, quem sabe, sermos capazes de ‘escutar os sussurros dos despossuídos, os ecos dos contos das vovós, os que já sabemos no lugar do profundo, escuro, de onde nasce a intuição; o porão da história, o saco de estrelas. O feitiço, o sonho, a encruzilhada do nosso despertar’”.

[...] um exercício de imaginação e especulação revolucionário por ignorar o imaginário da cultura falocêntrica e sua linear narrativa do herói e sugerir em seu lugar e com a tecnologia, que é a bolsa, um gesto que recebe, recolhe e junta a energia para trazê-la com cuidado à casa, para ser guardada e compartilhada.

Usando a câmera como uma caneta, com a qual ela “escrevia” a obra cinematográfica em todas as etapas de produção: roteiro, direção, montagem – é dela a expressão “cinecritura” (“*cinecriture*”, para se referir a seu abrangente processo de criação como cineasta) –, Varda tinha um jeito peculiar de contar suas histórias, fosse na macropolítica, refletindo temas do movimento feminista; fosse na micropolítica, priorizando a crueza e a simplicidade do cotidiano. Ao longo de sua carreira, a cineasta rejeitou as narrativas dominantes e buscou abordar em suas obras personagens descartados, marginalizados e rejeitados pela sociedade (Agnès Varda, 2020), como sugere a teoria da bolsa.

Como Le Guin (2021), movimentamo-nos com nossas sacolas no gesto de catar CCC para contar as histórias não contadas, as nossas histórias negligenciadas pela História, para que não sejamos reféns de uma única história linear e dita “oficial”, revelando-se aí o propósito do catar. Como Varda fez ao deslocar com as pinturas de Millet e Hédouin, buscaremos a seguir ilustrar nossa argumentação com dois exemplos locais em que a narrativa oficial é falha, colocando em prática os ensinamentos de CCC: narrativizando.

3.4 Puxando um fio: para desaprender o “falocentrismo”⁹¹

1857. Saltamos à segunda metade do século XIX, auge da chamada Segunda Revolução Industrial, berço do capitalismo. Para auxiliar no desafio de desenrolar esse novelo que enrosca o gesto de catar, o imaginário e a História, e que, como uma boa cúmplice que recebe a bola de sua parceira num jogo de queimada, recebemos das mãos

⁹¹ Expressão de Rosi Braidotti, citada por Laurentiis (2017), como veremos a seguir.

de Varda, elegemos esse ano de 1857 como “um pedaço de real para roer”⁹² ou como “fio da meada para puxar”⁹³ não por acaso, mas por ter sido o mesmo ano das pinturas de Millet e Hédouin, eleitas por Varda em seu documentário, como também cenário histórico de importante episódio no movimento feminista.

Diz-se que a expressão “fio da meada” surgiu na Revolução Industrial, a partir da fabricação manual de tecidos, situação em que as máquinas tinham um suporte para o rolo de fios (meada), e as pessoas operárias da indústria têxtil tinha a responsabilidade de pegar a ponta do fio (o fio da meada) e colocar na posição que a máquina começava a puxar o rolo, para fabricar o tecido. A atividade executada repetidamente por até 16 horas diárias exigia concentração: o orifício que a máquina usava para puxar o fio era minúsculo e os rolos passavam, um a um, a uma velocidade considerável, o que fazia com que as pessoas perdessem o “fio da meada” por falta de concentração e cansaço devido às exaustivas jornadas de trabalho.

Na etimologia, “têxtil” aproxima-se de “texto”, do latim “*textus*”, que significa “tecido”. Meada, de acordo com o lexicógrafo português Raphael Bluteau, em seu dicionário *Vocabulario Latino & Portuguez*, de 1716, é uma sucessão de fios de linho, lã, algodão ou seda, em círculos, sobrepostos uns aos outros, para não se embaraçarem, e, num sentido figurado, é também enredo que, por sua vez, significa uma sucessão de acontecimentos, uma trama, uma narrativa.

Diversas fontes históricas, incluindo-se aí jornais e *sites* oficiais de entidades governamentais brasileiras⁹⁴, dão conta de que, no dia 8 de março de 1857, então final de mais um rigoroso inverno no Hemisfério-Norte, mulheres norte-americanas, operárias da indústria têxtil novaiorquina, organizaram uma grande greve. Na pauta, reivindicações por melhores condições de trabalho, dentre elas, sobretudo,

⁹² Expressão cunhada pelo antropólogo Etienne Samain (2012), em sua obra *Como Pensar as Imagens*.

⁹³ Entendemos os fatos, teorias e autores aqui citados como energias em fluxo, vivos, ao mencionar metaforicamente fios e linhas aqui, estamos fazendo alusão não só ao episódio histórico mencionado a seguir, que ocorreu numa fábrica de tecelagem, como também nos inspiramos no conceito do emaranhado de fios de Tim Ingold (2012), “*meshwork*”, como trazido no primeiro capítulo.

⁹⁴ A título ilustrativo, citamos alguns: *Site* da Câmara dos Deputados, do Congresso Nacional Brasileiro, disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/60138-saiba-mais-sobre-o-dia-internacional-da-mulher>; *site* da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=321163>; *site* da Secretaria de Esportes e Lazer do Governo do Estado do Goiás, disponível em: https://goias.gov.br/esporte/wp-content/uploads/sites/53/2024/04/Dia_08_Dia_Internacional_da_Mulher.pdf; Página Educação do portal de notícias UOL, disponível em: <https://educacao.uol.com.br/datas-comemorativas/0308---dia-da-mulher.htm> (todos esses com acesso em: 1 set. 2024).

a redução da (desumana) carga diária de trabalho de 16 para 10 horas e a equiparação de salários com os profissionais do gênero masculino que, embora desempenhassem as mesmas atividades, recebiam valores mais vultosos.

Uma das fábricas ocupadas pelas grevistas teria sido intencionalmente incendiada e cerca de 130 tecelãs morreram carbonizadas. Esse episódio é apontado por diversos veículos de comunicação brasileiros na *internet*, ainda hoje, mais de 160 anos depois, como o marco histórico da eleição do dia 8 de março como a data política conhecida como o “Dia Internacional da Mulher”, assim oficializada pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 1975. Contudo, embora conste como história arquivada nesses *sites* oficiais, a narrativa a respeito do incêndio ocorrido em 1857 é contraditória.

De acordo com o censo norte-americano⁹⁵, em 8 de março de 1857 uma grande marcha pela igualdade de direitos trabalhistas de fato ocorreu na Cidade de Nova Iorque. O referido incêndio na fábrica têxtil que teria vitimado 130 trabalhadores, entretanto, teria acontecido 54 anos mais tarde, em 25 de março de 1911, na fábrica têxtil *Triangle Shirtwaist Company*, na mesma Cidade.

Ao vincular a criação do 8 de março, uma data política em que a comunidade internacional luta por equiparação de direitos e garantias às mulheres em todo o Globo, a uma tragédia que vitima corpos femininos sem realizar um mínimo de pesquisa ou de investigação, divulgando em fontes oficiais um fato em si que sequer aconteceu, o Congresso brasileiro subjuga a importância política do 8 de março a uma imagem épica de violência, de tragédia, de confinamento e incute no imaginário o estereótipo da mulher como vítima, encurralada num incêndio fatal. Tal como nas pinturas confrontadas por Varda nos museus mantidos pelo Ministério da Cultura francês, ao agir assim o Congresso Nacional brasileiro se utiliza da narrativa historiográfica oficial como expediente de dominação. A divulgação dessa imagem presta o desserviço de contribuir para o apagamento dessas mulheres operárias, e convoca as massas a desviar o foco da ira,

⁹⁵ De acordo com o Censo norte-americano (*United States of America*, 2024), “[...] o Mês Nacional da História da Mulher foi estabelecido por uma proclamação presidencial para chamar a atenção e melhorar o foco nas mulheres em estudos históricos. Teve início na cidade de Nova Iorque em 8 de março de 1857, quando trabalhadoras têxteis marcharam em protesto contra condições de trabalho injustas e direitos desiguais para as mulheres. Essa foi uma das primeiras greves organizadas por mulheres trabalhadoras, durante a qual elas reivindicaram uma jornada de trabalho mais curta e salários decentes”. A ONU reconheceu o Dia Internacional da Mulher em 1977. O Órgão não lista a greve geral dia 8 de março de 1857 como sendo um dos marcos motivadores do Decreto de 1975, mas credita a data a movimentos das mulheres durante a Revolução Russa, em 1917 (*United Nations*, 2025).

da força, da capacidade de luta feminina ao lamentar, piedosamente, o suposto incêndio com centenas de jovens vidas perdidas.

Propagar esse fato histórico de modo deturpado é ato da mesma cepa que é esconder a pintura de Hédouin, como cutucado por Varda. A quem interessa contar e recontar a História sem lastro? Ao patriarcado, que ainda em pleno século XXI se acomoda confortavelmente na poltrona da sala de visitas das casas brasileiras.

O episódio de apagamento da bravura das grevistas novaioquinas de 1857 (que não morreram carbonizadas, frise-se) é um dos muitos relatos históricos protagonizados por minorias explicitamente apagadas pela História e pela narrativa hegemônica. Como assevera Gabriela Barzaghi de Laurentiis (2017, p. 52), citando Tania Navarro Swain,

[...] a interpretação da história com base em valores falocêntricos subjugam figuras femininas, criando a falsa ideia de que as mulheres estavam excluídas dos que se considera como as grandes invenções e os grandes feitos da humanidade. Tania Navarro Swain afirma que o fazer dos historiadores em nossa sociedade exclui da memória social sociedades nas quais o feminino tenha tido importância, eliminando-se a possibilidade de pensar sociedades não binárias, ou seja, não fixadas numa dicotomia incontornável de gênero (Navarro Swain, 2008a: 29). As narrativas foram construídas de modo que as artes, as invenções e as revoluções foram todas realizadas por homens. Seguindo suas análises, Navarro Swain observa que essa questão reafirma o binarismo entre cultura (criadora) e natureza (reprodutora), que seriam, respectivamente, os domínios masculino e feminino. A história constrói narrativas que atribuem a poesia, as invenções e a construção as cidades ao homem genérico masculino que, ao ser incorporado no fazer histórico, apaga definitivamente as mulheres. “O silêncio é, assim, político”.

Seguindo a definição de Rosi Braidotti, Laurentiis (2017, p. 51) ressalta que a noção de falocentrismo é pautada pela junção das noções de falocentrismo (o homem no centro) e o conceito de sujeito racional (logos), a dominar todo o pensamento moderno, desde o Iluminismo a partir da ideia de masculinidade e sujeito pensante, excluindo os demais grupos dessa classificação, em especial as mulheres, relegadas à posição e submissão às narrativas e discursos produzidos pelo homem.

De Laurentiis (2017, p. 52), citando a historiadora Margareth Rago (nascida em 1948), relembra ainda a importância de se revisitar o passado, a partir de uma perspectiva feminista: “[...] significa uma ampliação considerável dos temas de estudo e a inclusão de novos sujeitos femininos no discurso histórico: de trabalhadoras e de militantes, de loucas, de professoras, de prostitutas e inúmeras outras [...]”.

Este movimento de ler nas entrelinhas da História, guiado por uma perspectiva feminista, base da poética de Varda no documentário, não apenas permite-nos a produção de narrativas históricas que incluem as mulheres, suas lutas e seus desejos, como pontua De Laurentiis, mas também nos possibilita ressignificar o passado, configurando um discurso próprio e elegendo nossas próprias histórias.

Não é de 1857, contudo, que nossa História é marcada pela opressão exercida pelo poder, pelo capital e pela seta da destruição travestida de progresso apontando enlouquecidamente à frente, e que manipula as massas através do imaginário coletivo, viciado em estereótipos e caixinhas que facilitam o não pensar. As jornadas longas e excruciantes de trabalho moldadas pelas fábricas da Revolução Industrial no final do século XVIII e que adentraram o século XIX, ambiente em que viveram as operárias nova iorquinas, em muito se assemelhavam aos modelos de exploração colonial impostos por países europeus em suas colônias, assim como ocorreu no Brasil.

3.5 Puxando outro fio: para desaprender o imperialismo

A escala exploratória empregada em nome do progresso, a partir da Revolução Industrial, contra a qual se insurgiram e lutaram bravamente as operárias nova iorquinas guarda íntima relação com o período colonial no Brasil, dominado pelo imperialismo europeu, e que culminou no apagamento dos povos originários dessa terra.

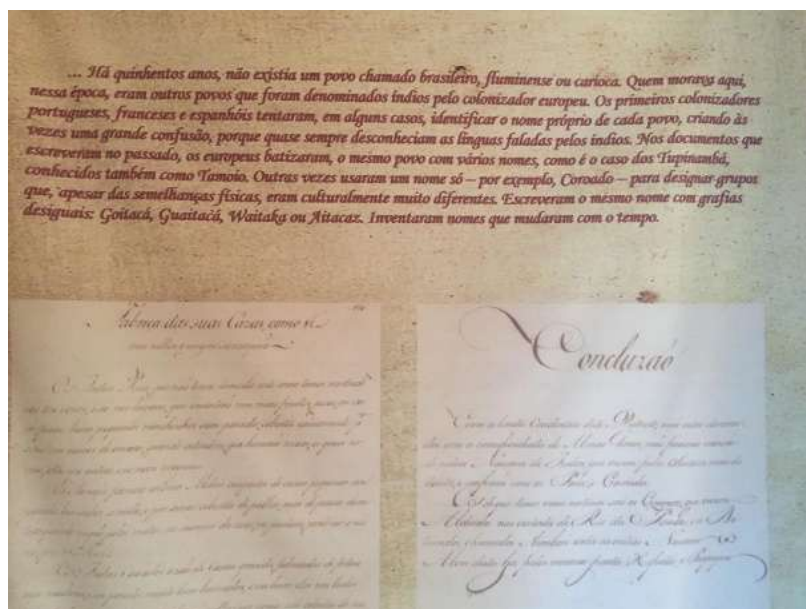
É imprescindível falar sobre as redes de açúcar e metais preciosos, plantations, genocídio de povos indígenas e escravidão, com suas inovações laborais, suas deslocalizações e suas recomposições de bichos e coisas que varreram consigo trabalhadores humanos e não humanos de todos os tipos. A contagiosa Revolução Industrial inglesa teve uma enorme importância, mas foi só mais um participante nas relações de mundificação historicamente situadas e suficientemente recentes que transformaram o planeta. A deslocalização de povos, plantas e animais, o desmatamento de vastas florestas e a violenta extração de metais precederam a máquina a vapor, mas isso não é razão para se lavar as mãos diante da perfídia do Antropos, da Espécie Homem ou do Homem Caçador (Haraway, 2023, p. 92)⁹⁶.

⁹⁶ Guardemos o mito do herói caçador e suas espadas, lanças e demais objetos pontiagudos em nossa sacola.

Pedimos a benção ao modelo *vardaniano* não-linear de narrar e uma licença breve ao objeto de nossa pesquisa para, dando um salto digressivo pela História brasileira, narrativizar sobre os efeitos nefastos da historiografia oficial no lugar do nosso primeiro chão, Campos dos Goytacazes, norte fluminense. Afinal, “[...] se queres ser universal, começa por pintar tua aldeia [...]”⁹⁷.

Saltamos para trás. 1536. No auge da invasão portuguesa em solo brasileiro, a região que, hoje, é denominada geograficamente como Norte Fluminense, no Estado do Rio de Janeiro, foi cedida em 28 de agosto de 1536 ao português Pero de Góis para a criação da Capitania de São Tomé. Contudo, as terras localizadas na região das Lagoas de Cima e Feia já eram habitadas por povos indígenas, em sua maioria por indígenas da etnia Goitacá – a Cidade de Campos dos Goytacazes encontra-se situada no que foi, até o século XVII, território majoritariamente habitado por indígenas desta etnia.

Figura 69 – Painel no Museu Histórico de Campos dos Goytacazes



Fonte: fotografia realizada pela autora desta dissertação, no Museu Histórico de Campos dos Goytacazes, RJ, em outubro de 2022.

⁹⁷ Frase atribuída ao escritor russo Liev Tolstói (1828-1910) (Liev Tolstói, 2024).

A grafia aqui utilizada – “Goitacá” segue uma das possíveis grafias para denominar este povo, como Goytacá, Guaitacá, Waitacá ou, ainda, Aitacaz. Como exposto no Museu da Cidade de Campos (Figura 69), os invasores portugueses escreviam seus relatos de viagem e, neles, alteravam a grafia do mesmo nome, indistintamente, uma evidência a mais da fragilidade de nossos registros históricos, contados predominantemente pelos ditos heróis e vencedores.

Como bem aponta Martins (2021, p. 33):

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiavam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento.

Descritos pelos europeus como ferozes e hostis – possivelmente por terem logrado êxito em expulsar os invasores portugueses de sua casa, como teria reagido qualquer ser humano, ainda, hoje, 5 séculos mais tarde –, os Goitacá eram conhecidos por terem estatura superior aos demais indígenas, e exímios corredores e nadadores. Pertencentes ao grupo linguístico Jê, habitavam a região compreendida entre os rios Macaé e o Paraíba do Sul e eram divididos em três ramos: Goitacá-camopi, Goitacá-guassú e Goitacá-jacoritó (Alves, 2014). Muitas batalhas se deram e os Goitacá lograram expulsar os invasores portugueses da região, fazendo com que a Capitania fosse devolvida à Coroa Portuguesa em 1619 e integrada à Capitania do Rio de Janeiro.

Entretanto, os avanços imperialistas e a sanha pelo progresso – que, àquela altura, significava explorar o solo massapê da região para exploração da monocultura da cana-de-açúcar, considerada a grande riqueza agrícola e base da economia colonial entre a metade do século XVI e XVIII – não cessaram.

Para que a monocultura da cana-de-açúcar escalasse, vingasse e trouxesse lucros, foi necessário o desmatamento da vegetação nativa, composta por ipês amarelos, jacarandás, mororós (patas-de-vaca), dentre outras espécies nativas da América do Sul e da Mata Atlântica⁹⁸. Já no então Brasil colonial – uma controvertida imagem de invasões e violência –, íamos sendo apresentados à insustentável submissão da natureza em

⁹⁸ Bioma que chegava a ocupar cerca de 13% até 15% do território nacional e abrangia uma área de 1.315.460 quilômetros quadrados de extensão, mas que, hoje, ocupa apenas 12,5 quilômetros quadrados e é classificada como uma vegetação em extinção (Árvores nativas da Mata Atlântica, [20--]).

detrimento da cultura e do progresso linear induzido pelo homem, modelo de estar-no-mundo que remonta ao Renascimento e ao surgimento da sociedade moderna burguesa, que marca a transição da Idade Média, para a Idade Moderna nos séculos XV e XVI. Como ressalta Tsing (2022, p. 87-89, grifo nosso):

Em suas plantações de cana-de-açúcar dos séculos XVI e XVII no Brasil, por exemplo, os fazendeiros portugueses se depararam com uma fórmula de expansão fluida. Eles criaram um projeto com elementos autônomos e intercambiáveis da seguinte maneira: exterminar pessoas e plantas locais; preparar a terra agora vazia e ainda não cercada; e trazer mão de obra e plantas para cultivo que fossem exóticas e isoláveis. Este modelo paisagístico de escalabilidade tornou-se uma inspiração para a posterior industrialização e modernização. [...]. Transportada para o Novo Mundo, a cana estabelecia poucas relações interespecíes. Em comparação com outras plantas, a cana apresentava uma característica autossuficiente e indisponível ao encontro. [...] Os trabalhadores tinham que cortar cana o mais rápido possível e com toda a atenção para evitar ferimentos. [...] Essa fórmula moldou os sonhos que passamos a chamar de progresso e modernidade. Como Sidney Mintz argumentou, *as plantações de cana-de-açúcar serviram de modelo para as fábricas da era industrial; ao estilo das plantações, as fábricas incluíram em seu projeto o elemento da alienação. O sucesso da expansão por meio da escalabilidade moldou o processo de modernização capitalista. Ao perceber cada vez mais o mundo através das lentes da plantation, os investidores conceberam todos os tipos de novas mercadorias. Logo eles propuseram que tudo na Terra – e além – poderia ser escalável, e, portanto, passível de ser comercializado nos valores de mercado. Esse era o utilitarismo, que acabou se consolidando enquanto economia moderna e contribuiu para forjar ainda mais escalabilidade – ou pelo menos sua aparência.*

Esqueceram de avisar aos senhores de engenho (aos de ontem, aos de hoje), antes que saíssem por aí disseminando o discurso do utilitarismo⁹⁹ e da escalabilidade, que a vida não é útil. Aqui cabe repetir Krenak (2020, p. 108-111) que, mais uma vez, nos lembra que “[...] a vida é [...] uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. [...] As religiões, a política, as ideologias se prestam muito bem a emoldurar uma vida útil [...]”. Não por acaso, Jesuítas e Beneditinos tiveram forte atuação na pilhagem das terras habitadas pelos Goitacá.

Estas foram cedidas em 1627, por sesmaria¹⁰⁰ pelo governador Martim Correia de Sá, como uma recompensa ao Sete Capitães que participaram da expulsão dos franceses

⁹⁹ O mesmo utilitarismo que diz às coisas do mundo que elas devem ser usadas e jogadas fora no lixo, que não podem ser CCC. CCC, como já dito, ri na cara do utilitarismo. As coisas ensinam.

¹⁰⁰ Sesmaria era um lote de terras distribuído a um beneficiário, em nome do rei de Portugal, com o objetivo de cultivar terras virgens. Originada como medida administrativa nos períodos finais da Idade Média em Portugal, a concessão de sesmarias foi largamente utilizada no período colonial brasileiro (Pinto, [20--]).

do Rio de Janeiro. Em 1633, os sete capitães construíram currais para gado próximos à Lagoa Feia e à Ponta de São Tomé e expandiram o povoamento na região. Anos mais tarde, após desentendimentos dos Sete Capitães com o então governador, Salvador Correia de Sá e Benevides, este edita uma escritura pública “pegando de volta” para si as terras e redistribuindo-as, como se pedaços de bolo sem dono fossem, em 12 quinhões, na seguinte proporção: 4,5 destinados aos Sete Capitães e seus herdeiros; 3 ao próprio governador; 3 à Companhia de Jesus; 1 ao provedor da fazenda Pedro de Sousa Pereira – casado com Ana Correia, portanto, genro de Manuel Correia, que vinha a ser primo do então governador – e 0,5 aos monges da Ordem de São Bento (Sofiatti, 2023, p. 61-62).

Em que pese haver registros de que, a partir de 1648, os Goitacá deixam de ser citados na documentação oficial da região (Lemos, [20--]), a História conta a primeira tentativa de apagamento desse grupo étnico no fim do século XVIII, época em que o grupo contava com uma estimativa de 12.000 pessoas, atacadas covardemente por uma epidemia de varíola disseminada criminosamente pelos portugueses (Neiva, 2020) através de roupas contaminadas com o vírus, sordidamente espalhadas em território goitacá. Como registra Dias e Neto (2014, p. 13, grifo nosso):

Antes da chegada dos conquistadores europeus, os campos eram domínio dos indígenas “Goitacás” que legaram seu nome ao núcleo colonial e que opuseram severa resistência ao domínio dos invasores, até serem dominados e reduzidos ou agrupados nas missões religiosas. *Sem dúvidas que muitos deles se mesclaram à população histórica, transmitindo seus costumes, toponímia e conhecimentos.*

Importa lembrar, contudo, que, como em todo Brasil, essa miscigenação não se deu de forma consentida e pacífica. São muitos os relatos familiares na região que reconhecem, a partir de histórias passadas de geração em geração, a existência não documentada de antepassados indígenas em sua genealogia, possivelmente associadas a raptos, como foi ocorrer noutras regiões invadidas e saqueadas pelos portugueses. Soma-se a essa violência colonial o trauma coletivo local, consistente na ausência de documentação da memória de seus antepassados, fruto da precariedade de registros historiográficos que prestigiem os costumes e conhecimentos da população nativa.

Hoje, poucos relatos sobre os Goitacá fazem parte da historiografia, esta ditada pelo olhar de viajantes, naturalistas e religiosos, ou seja, histórias eurocêtricas contadas com os óculos dos invasores. Frágeis símbolos textuais e imagéticos indicam que, ali naquele território, viveu um povo guerreiro e valente: nome de marca de condimentos

como canela em pó e pimenta do reino, produzido por indústria local; nome de rua, nome de time de futebol e nome do Município de Campos, que voltou a ser grafado como Campos dos Goitacazes apenas em 1988¹⁰¹. A população da Cidade, que hoje soma quase 500 mil habitantes, convive, portanto, com um passado recalcado que condiciona as dinâmicas sociais até hoje¹⁰².

Como bem anota Priscila Alves (2014), a absoluta negação da matriz indígena na cidade resultou na construção de uma identidade relacionalmente frágil, e que não dispõe de referências historiográficas para se associar culturalmente com sua herança indígena. Ao contrário: um monumento que reproduzia a figura de um indígena, inaugurado no início da década de 1990 e colocada na entrada da Cidade, foi retirado do local em 2006 (Alves, 2013) e abandonado no arquivo público municipal, tendo sido substituído por um equipamento utilizado na extração de petróleo denominado “cavalo-de-pau”, já que 80% do petróleo e do gás do Brasil é produzido na Bacia de Campos (Produção de petróleo no Brasil, [20--]). Sai a cana-de-açúcar e entra o petróleo, mas o *modus operandi* de apagamento se perpetua: simbolicamente, o progresso e a ganância, molas propulsoras da historiografia oficial, linear, mais uma vez, ensaiaram varrer os Goitacá da memória coletiva dos mais jovens habitantes da região.

Flusser (1972, p. 2), em seu artigo *A consumidora consumida* refletiu sobre o condicionamento psíquico causado pelas “Ilhas de produtos, ilhas de lixo”, surgidas do excesso de produção industrial em escalas proporcionalmente inversas à capacidade humana de consumir todos os produtos que já vinha produzindo, naquilo que ele nomeou como sendo o Reino do Lixo (ou seria, aqui, o Reino de CCC?).

Registra Flusser (1972, p. 2) que esses produtos formam labirintos de lixo amontoado, produtos mal consumidos e jogados fora. E é esse lixo que merece uma atenção mais apurada porque tende a ser parte mais determinante da condição humana

¹⁰¹ Pela Lei Municipal 559, de 16 out. 1986, homologada pela Lei Municipal 1.371, de 24 out. 1988, o Município de Campos passou a denominar-se Campos dos Goitacazes (Rio de Janeiro, 1988).

¹⁰² De acordo com o Cadastro Único (CadÚnico), principal instrumento de cadastro e monitoramento das famílias em situação de pobreza e extrema pobreza, em 2023 o Município tinha 107.019 famílias cadastradas, o que corresponde a 232.701 pessoas, ou seja, quase metade da população (483.540 habitantes em 2022). Campos, a despeito de figurar como uma cidade com expressivo número de habitantes em situação de pobreza e extrema pobreza, é uma das cidades politicamente mais conservadoras do País, um reduto da chamada extrema direita bolsonarista (Pędłowski, 2022). A Cidade é, ainda, também reduto político da família Garotinho, cujo patriarca, Anthony Garotinho, já foi condenado por diversos crimes, dentre eles corrupção eleitoral (Brasil, 2025b).

porque não apenas atrapalha os passos dos homens que perambulam no labirinto, como corta as palmas dos seus pés com seus cacos, infectando com suas bactérias de podridão os seus pulmões e principalmente suas mentes. Falava Flusser (1972) não só do lixo industrial, visível, como também do passado recalcado.

Vilém Flusser nasceu em Praga, hoje República Tcheca, e veio para o Brasil em 1940, fugindo da Segunda Guerra Mundial e do nazismo, com a família de sua então futura esposa, Edith Barth. Nas palavras do engenheiro e filósofo Milton Vargas (1999), um dos mais profícuos interlocutores de Flusser em vida, através da correspondência por cartas, Vilém Flusser era um homem que não teve uma formação sistemática, nem em filosofia, nem em ciência mas ele lia muito e tinha uma memória fabulosa, “[...] de maneira que essa sua memória, essas suas leituras e principalmente a enorme inteligência que ele tinha foram suficientes para suprir aquela falta de ensinamentos fundamentais que ele não tinha tido em sua vida. [...]. Ele era muito imaginoso [...]”.

É articulando o pensamento quase poeticamente, comum a seres imaginosos (assim como quem cata) que Flusser, ele mesmo um imigrante que chega ao Brasil fugindo das perseguições do nazismo, um dos mais significativos traumas coletivos da História recente, trata daquilo que seria CCC – Coisa Caída pelo Chão da História, o passado recalcado ao, metaforicamente, abordar o lixo como o passado da cultura:

O lixo é o passado da cultura, como a natureza é o seu futuro. [...], mas o lixo é um passado recalcado, fato este que explica ter ele surgido à tona apenas recentemente, quando a cultura entrou em idade avançada, (senilidade, pós-história, plenitude dos tempos). Com efeito, a cultura tem dois passados: uma tênue camada superficial de valores e formas armazenadas, e as grossas camadas recalçadas e subjacentes do lixo. A tênue camada é o passado assumido, isto é guardado na memória, portanto sempre apresentável e disponível. É este o passado histórico no sentido restrito do termo. As grossas camadas são o passado recusado, jogado fora, aparentemente eliminado e superado, (isto é: esquecido e, portanto, não apresentável). É este o passado consumido da cultura. De forma que atualmente o consumido e espontaneamente apresentado nos condiciona muito mais que o armazenado e deliberadamente apresentado. Somos muito mais condicionados por carcaças de automóveis jogados fora, por radioatividade atmosférica de energias gastas, por comportamentos tribais há muito recalcados, por nacionalismos e ideologias recentemente consumidos, que por geladeiras, áreas condicionados, universidades e nações unidas. Já que o passado recalcado e consumido nos condiciona muito mais que o passado histórico e apresentável, estamos perdendo o interesse pela história e adquirindo o interesse pela arqueologia (que é a pesquisa do lixo). Não apenas pela arqueologia clássica (que pesquisa lixos esporádicos e periféricos), mas também por arqueologias mais penetrantes, como seja a ecologia,

a psicologia da profundidade, a etimologia, a mitologia etc. (que pesquisam lixos mais atuantes). A nossa esperança ao elaborarmos tais disciplinas é que o lixo rememorado deixe de condicionar-nos. Que, se nos tornamos conscientes da nossa impotência para o consumo, essa impotência passe a ser mais um dado a ser por nós manipulado criativamente. Como as ciências da natureza nos libertam paulatinamente da determinação natural, e como as ciências da cultura pretendem libertar-nos da determinação cultural, assim as ciências arqueológicas devem libertar-nos da determinação do lixo (Flusser, 1972, p. 2, grifos nossos).

Vemos aqui, a partir de Flusser (1972), a necessidade de entrar em contato, como um arqueólogo, com essas camadas de passado deixadas para trás pela narrativa historiográfica oficial e compreender a própria impotência diante do problema do consumo desenfreado, da sanha de progresso, para manipular essa impotência criativamente, como porta de saída honrosa para nossa civilização. Nessa linha, quem cata CCC monta e desmonta o catado para contar sua estória e narrativizar a partir de CCC – Coisas Caídas pelo Chão que, com seu espírito insurgente, desafia a lógica linear do descarte que as quer mero lixo para, circularmente, renascer como imagem, como estória contada.

É preciso, pois, arqueologicamente, revolver as pilhas de rejeitos e entrar em contato com esse passado recalçado para que não adoeçamos, condicionados por pilhas de memórias escondidas, sufocadas e enterradas. É exatamente CCC que se manifesta para pentear os cabelos da História a contrapelo quando, 2 séculos depois, na década de 1960, a Prefeitura de Campos decidiu abrir uma praça em frente ao Cemitério do Caju, no bairro homônimo, próximo às margens do Rio Paraíba do Sul, e avistou-se “[...] uma grande quantidade de cacos dispersos por toda a área [...]” (Dias; Neto, 2014, p. 11), sendo ali descoberto o sítio arqueológico do Caju, escavado pelo Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB) no período compreendido entre 1968 a 1990.

Após 3 décadas de escavação no local em que (acredita-se) viveu a última aldeia Goitacá na Cidade de Campos dos Goytacazes (Dias; Neto, 2014, p. 13), foram exumados 25 sepultamentos, sendo 19 destes feitos em urnas¹⁰³ (igaçabas, “pote grande”, grandes formas côncavas), 4 em covas forradas e cobertos por cacos de cerâmica, e somente 2 diretamente no chão (Figuras 70 e 71).

¹⁰³ 14 sepultamentos com ritual funerário primário – em que o corpo era colocado diretamente na urna – e 5 com ritual funerário secundário – em que o corpo era enterrado, posteriormente exumado e os ossos eram colocados nas urnas cobertos com acompanhamentos variados (colares de dentes, artefatos ósseos, conchas, areias fluviais de diferentes cores etc.) (Dias; Neto, 2014, p. 75-76).

Figuras 70 e 71 – Achados do sítio arqueológico do Caju



Fonte: Dias e Neto (2014, p. 26, 58).

As mesmas formas côncavas que Le Guin (2021) nos convoca a honrar para catar estórias jaziam, ali, em fluxo com as energias de quem ocupou o território goitacá, originariamente para, 2 séculos mais tarde, interagir com as energias de quem ali chegou depois. Fios emaranhados, como descreveu Ingold (2012). Prova de que as coisas caídas pelo chão resistem para contar e recontar a História potencial, composta por muitas camadas de estórias, anda hoje, suspensas nesse intervalo que se desenha entre o espaço acima das nossas cabeças e as profundezas debaixo de nossos pés. As coisas piscam não só no chão como, aparentemente, mesmo enterradas debaixo das muitas camadas de terra.

3.6 Seguindo os fios puxados e fazendo parentescos com CCC

CCC repousa no chão. Quem cata, dobra-se ao chão. É, pois, na materialidade dessa terra-chão que nos agarramos para contar nossas estórias adiante, rechaçar a historiografia linear que aniquila o outro, o diferente, para um futuro em que exista o eu e o outro.

Como vimos com Ingold (2012, p. 38, grifo nosso), é nesse encontro de coisas livres, energias em fluxo, que lemos a criatividade para frente, num enfoque não na abdução, mas de improvisação: “*Improvisar aqui é juntar-se ao mundo misturar-se com ele. Linhas de devir [...]*”, sem se preocupar em atingir um fim, mas seguindo o fluxo de energias. Nas palavras de Donna Haraway (2023, p. 18), “[...] o que anima a ação é a criatividade cultivada por pessoas que se importam e agem [...]”. Quem cata, criativamente, se importa e age, ao eleger CCC e o chão como materiais em fluxo, para pensar outras estórias. Como relembra Haraway (2023, p. 29):

Importam as matérias que usamos para pensar outras matérias; importam as estórias que contamos para contar outras estórias. Importa quais nós amarram nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais laços enlaçam laços. Importam quais estórias produzem mundos, quais mundos produzem estórias.

É Haraway quem nos alerta para o fato de que é sobre um tempo presente possível (e talvez não de um tempo futuro) que a experiência do gesto de catar aquilo que a sociedade de consumo descarta como lixo trata: quem cata revolve as montanhas de passado porque “está verdadeiramente presente” e nessa condição aproxima o corpo vivo do mundo real, tridimensional, com todas as suas cores e dores, sem idealizações. Nessa linha, aproxima-se de Azoulay (2024), que nos convoca a “[...] desenterrar o que vive no presente, nos escombros do desastre da colonização [...]”, o que entendemos, nas palavras da própria Haraway (2023, p. 25), relacionar-se com o que ela chama de “ficar com o problema”¹⁰⁴:

Nossa tarefa é criar problemas, suscitar respostas potentes eventos devastadores, e acalmar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos. Em tempos de urgências é tentador abordar os problemas como quem procura assegurar um futuro imaginado, impedindo que algo que paira sobre o futuro aconteça, colocando o presente e o passado em ordem, a fim de criar futuros para as próximas gerações. Ficar com o problema não requer esse tipo de relação com esses tempos que chamam de futuro. *Na realidade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente*; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis ou edênicos e entre futuros apocalípticos ou salvadores, – mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados (Haraway, 2023, p. 13, grifo nosso).

¹⁰⁴ “[...] não me interessam a reconciliação nem a restauração, mas estou profundamente comprometida com outras possibilidades mais modestas de recuperação parcial e de nos levar bem. Chamemos isso de ‘ficar com o problema’” (Haraway, 2023, p. 25).

O catar se dá no presente *cenário possível* não no *cenário idealizado*, liso, perfeito, próprio do imaginário. O corpo que cata, como bem descreveu a artista Louise Bourgeois (2004, p. 126 *apud* Laurentiis, 2017, p. 47), “[...] pode ser considerado, de um ponto de vista topográfico, um terreno com montes e vales, cavernas e buracos [...]”. O que se cata é CCC, que nasce do lixo que cai para desafiar o modelo linear de pensamento.

É preciso esse corpo vivo, esburacado, cheio de cavidades e protuberâncias para se catar. Torna-se necessário que haja o descarte de uma sociedade gulosa, pois, para cutucar a costela de quem cata a olhar menos para cima, desaprendendo o falogocentrismo, sim, o imperialismo, também, mas sobretudo desaprendendo o próprio antropocentrismo¹⁰⁵.

Tudo o que relatamos até aqui é produto de um só *modus operandi* do “*anthropos*”, modelo de estar no mundo que remonta não apenas à Revolução Industrial, ao colonialismo, mas a tempos ainda mais remotos, sendo algo arraigado na cultura humana desde a Grécia Antiga, e reproduzido pela tradição judaico-cristã, sob a qual se assentam toda nossa Antropologia e História.

Eduardo Viveiros de Castro (2015), comentando entrevista concedida por Donna Haraway (2014) e sua crítica à expressão Antropoceno¹⁰⁶, discorre sobre a noção histórica do termo grego *anthropos* e esclarece que a etimologia da palavra *anthropos* relaciona-se àquele que “[...] olha para cima, olha para o céu, uma alusão aristotélica ao fato de que o home é bípede, anda sobre dois pés e, portanto, tem a cabeça livre para olhar para o céu, enquanto que os outros animais são quadrúpedes e olham para o *chão* [...]” (Castro (2015) – reforçando a ideia, portanto, de que o homem tem um destino elevado e superior àqueles que o *anthropos*, historicamente, veio reputando como existências inferiores: mulheres, povos escravizados, crianças, idosos.

¹⁰⁵ Haraway (2023, p. 105) tece uma dura crítica ao Antropoceno e ao Capitaloceno, propondo uma era alternativa, a do Chthuluceno: “Cada fibra do tecido da estória urgentemente necessária do Chthuluceno precisa de uma diversidade de participantes humanos e não humanos. As atuações principais não estão restritas aos jogadores grandes-demais nas estórias grandes-demais do Capitalismo e do Antropos, que incitam estranhos pânico apocalípticos e denúncias desengajadas, em vez de práticas atentas de pensamento, amor, fúria e cuidados. [...]. Tanto o Antropoceno quanto o Capitaloceno se prestam muito prontamente ao cinismo, ao derrotismo e a previsões autorrealizáveis e certas de si. No discurso do game over, “tarde demais” [...], as soluções de geoengenharia tecnocráticas e o desespero parecem contaminar qualquer imaginação comum possível.”

¹⁰⁶ O conceito “antropoceno” – do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo – foi popularizado em 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de química em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra.

O padrão filosófico estabelecido pela tradição judaico-cristã repete o mesmo imaginário: temos o ser humano criado à imagem e semelhança do Criador, titular de direitos subjetivos, o centro social das dinâmicas da existência, cujas necessidades devem ser atendidas pelo entorno, com a submissão deste (e de tudo e todos que o compõem) à satisfação de suas vontades¹⁰⁷.

Viveiros de Castro (2015) destaca ainda que, para Haraway, pela ótica míope e torta do *anthropos* todos aqueles que estão hoje na vanguarda da revolução terrana ou humana, estariam no mundo para servi-lo.

Haraway nos convoca (a nação *humus*)¹⁰⁸ matéria orgânica advinda do lixo e que tem o poder de fertilizar mais histórias adiante, a um *compost-humanism*, ou com Pós-humanismo (em alusão à prática da compostagem) para criação de novas matérias e vidas e caminhos possíveis, a partir do ponto de vista de todos aqueles que, ao longo da História, foram preteridos, rejeitados e excluídos das narrativas ditas oficiais.

Ao recontar a História, agregando os fios de histórias potenciais negligenciadas, ativando o corpo vivo de quem cata, o gesto de catar assume, pois, a figura de um gesto compostagem, uma terceira história necessária, nem de CCC, nem de quem cata, mas do encontro cósmico que ativa a imaginação, como pontua Haraway (2023, p. 103):

Todas essas histórias são um chamariz para a proposição do Chthuluceno como uma terceira história necessária, uma terceira bolsa de rede para coletar aquilo que é crucial para a continuidade, para ficar com o problema. Os seres ctônicos não estão confinados a um passado desaparecido. Eles são um enxame que zumba, pica e suga neste exato momento, e os seres humanos não estão numa pilha de composto à parte. Nós somos húmus, não Homo, nem antropos. Somos composto, não pós-humanos.

¹⁰⁷ Sobre a submissão das mulheres às figuras masculinas na tradição judaico cristã, ver *O imaginário judaico-cristão e a submissão das mulheres*, de Rita de Lourdes de Lima (2017).

¹⁰⁸ Aqui a esta altura já não sabemos mais afirmar quem é húmus: se quem cata ou CCC, dada a efetividade da contaminação mútua que um exerce sobre o outro, nesse encontro cósmico.

Ao catar CCC, dobrar seu corpo, cravar os pés na terra e acessar o chão de dentro – o lugar da memória, da recordação, do inconsciente¹⁰⁹, que auxilia o humano a questionar os oposicionalismos, a história linear, o apagamento das minorias e o passado recalçado, o indivíduo constrói e rega para si um novo referencial simbólico de inclusão, receptividade e transformação, narrativa inclusiva na qual também se insere a alteridade, *o outro*:

Ficar com o problema requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas, em amontoados quentes de composto. Devir-com reciprocamente, ou não devir em absoluto [...]. Esse tipo de semiótica material é sempre situado, emaranhado e mundano, localizado em algum lugar e não em lugar algum. *Sozinhos, com nossos diferentes tipos de especialidade e experiencia, sabemos ao mesmo tempo muito e muito pouco, e então sucumbimos ao desespero ou à esperança – e nenhum dos dois é uma atitude sensível (ou sensata)* (Haraway, 2023, p. 17, grifo nosso).

Catar CCC¹¹⁰ é também trazer para o centro das narrativas de hoje as histórias que ouvimos, contamos, e que experienciamos com nossos corpos; é celebrar o conhecimento produzido por autores feministas, negros, indígenas, e por todos os grupos subalternizados ao longo da história linearmente orientada.

Quem cata dissocia-se do mito tóxico do *anthropos*, excludente e dominador, para assumir, na própria pele que cata, uma postura humilde, responsável¹¹¹ por *sua condição de ser apenas mais um fio solto nesse emaranhado de fios da vida* que se dá no

¹⁰⁹ Neste 13 de abril de 2025, em que finalizamos esta dissertação, o psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) completaria 124 anos. “Sua afirmação de que o inconsciente se estrutura como linguagem, somada às noções de simbólico, imaginário e real, são algumas das contribuições decisivas de seu trabalho. Sua obra foi responsável por construir alicerces filosóficos para a psicanálise e transbordou sua influência a outros campos das ciências humanas”. Como nos aconselhou Flusser (1972), como o passado recalçado e consumido nos condiciona muito mais que o passado histórico e apresentável, adquirimos interesse pelas “[...] arqueologias mais penetrantes, como a psicologia da profundidade, a etimologia, a mitologia (que pesquisam lixos mais atuantes), para que o lixo rememorado deixe de nos condicionar”. Por uma questão de delimitação do objeto de pesquisa e metodologia, deixamos de abordar aqui eventuais associações entre o gesto de catar CCC e a Teoria Lacaniana da Psicanálise. Mas registramos o desejo futuro de investigar onde essas linhas se encontram, e que nós que dão, considerando que as relações entre o encontro cósmico de quem cata e CCC se dá no presente, no campo do real, mas ativa um campo simbólico de formas côncavas, circulares, recondicionando o corpo e o inconsciente de quem cata para seguir curioso, imaginoso, contando suas histórias; atento e insurgente, para desafiar o imaginário (Prado, 2021).

¹¹⁰ Para Haraway (2023, p. 107): “O Chthuluceno ainda inacabado deve recolher o lixo do Antropoceno e o extermínio do Capitaloceno, picotando, triturando e estratificando como um jardineiro louco, para formar uma pilha de composto muito mais quente para passados, presentes e futuros ainda possíveis”.

¹¹¹ “Corais, pessoas e povos diversos estão em risco mútuo, uns com os outros e uns pelos outros. O florescimento deve ser cultivado como uma responsabilidade multiespécie, sem a arrogância dos deuses celestes e seus asseclas” (Haraway, 2023, p. 105).

chão, nesse encontro cósmico, nesse campo das energias em fluxo, fazendo parentescos estranhos com as coisas pelo chão para um florescimento multiespécie onde a narrativa do herói, da destruição, do conflito, como escreveu Le Guin (2021), tem importância secundária. Como ensina Haraway (2023, p. 15, grifos nossos):

Fazer parentescos estranhos em vez de (ou ao menos para além de) parentescos religiosos e famílias genealógicas e biogenéticas perturba questões importantes: *por quem se é realmente responsável?* Quem vive e quem morre, e de que maneiras, nesta relação de parentesco e não naquela outra? Qual é a forma desse parentesco? [...] o que deve ser cortado e o que deve ser amarrado para que o florescimento multiespécie, incluindo seres humanos e *alteridades não humanas em parentesco*, possa ter alguma chance na Terra?

É nesse chão que chegamos, nesse chão que estamos, morada dos seres ctônicos descritos por Haraway (2023), morada de CCC, onde também vivem o inconsciente, a memória do passado e os sonhos das profundezas, e para onde se dirige o corpo vivo que cata. De um lado, CCC (alteridade não humana, espécie companheira¹¹²) repousa com suas linhas soltas. De outro, quem cata se aproxima de CCC, com as linhas de suas pontas dos dedos, soltas, com as linhas de suas sinapses cerebrais, em fluxo ativo de recordação, igualmente soltas.

As linhas de quem cata entrelaçam-se com CCC, para viabilizar a dança cósmica, uma dança entre o humano que se enxerga como parte de uma cosmologia de coisas, um micélio, um rizoma, sendo ele apenas *mais uma coisa* debruçada sobre o chão, com seus fios soltos, como seres ctônicos tentaculares, assim como os polvos, as aranhas¹¹³, as medusas do mar¹¹⁴, seres que nos inspiram à prática do “pensamento tentacular” para, nas palavras de Haraway (2023), pensar-com, devir-com, parceiros ontologicamente heterogêneos tornando-se mutuamente capazes para imaginar

¹¹² As espécies companheiras contaminam-se umas às outras o tempo todo (Haraway, 2023, p. 53).

¹¹³ Anotamos aqui a correlação entre os seres tentaculares de Haraway (2023), a lula-vampira-do-inferno (*Vampyroteuthis infernalis*) de Flusser (1972), as aranhas de Bourgeois, cuja obra foi estudada por Laurentiis (2017), os cabelos tentaculares da ninfa Aretusa, presente no Painel 77 do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg e no pensamento articulado por Didi-Huberman (2016) em *Ninfa Moderna*, tentáculos, fios soltos como aqueles que se interconectam no rizoma, no micélio, na estrela descrita por Ingold (2012), todos seres tentaculares entrelaçados para pensar-com CCC.

¹¹⁴ Haraway (2023, p. 103) acrescenta uma nota de rodapé sobre polvos, que dado a semelhança com os fios e a malha de fios de Ingold (2012), aqui vale reproduzir: “[...] a inteligência aguda desses seres e a polimorfia, isto é, sua capacidade de produzir uma rede ou uma malha de elos, são colocadas em primeiro plano pelos escritores gregos. [...] as maleáveis sibas polimórficas são mais próximas das deidades primordiais e multissexuais dos mares. São seres ambíguos, móveis e em contante transformação. Sinuosos e ondulantes, eles decidem sobre o vir a ser, pulsando com ondas de cores intensas e nuvens crípticas que secretam a escuridão. Esses bichos são hábeis em sair das dificuldades e possuem tentáculos no lugar em que homens teriam barbas.”

e fazer surgir mundos possíveis, a partir dessa heterogeneidade entre quem cata e CCC, adiante. É para tudo isso que se cata.

3.7 Afinal, para que se cata? Manifesto CCC, fios soltos...

Cata-se para ler a história criativamente à frente e devir-com os fios soltos de CCC. Cata-se para bailar a dança cósmica com CCC. Cata-se para transmutar descarte em matéria de pensamento, questionamento e ação. Cata-se para aprender-com CCC. Cata-se para conhecer o chão e o espaço do intervalo percorrido entre o céu e o chão, só quem conhece a estrada de ida conhece a estrada de volta. Cata-se para olhar para baixo, dobrar-se ao chão de modo a, humildemente, desprogramar a experiência contaminada pela cultura predominante que nos convoca a todo tempo a olhar para o céu, para o acima, para o futuro. Cata-se para aterrar no presente. Mas também para rememorar e recordar, e para honrar o passado. Cata-se para enxergar as muitas outras formas de vida, naturais e artificiais, que estão topologicamente abaixo de quem cata, mas horizontalmente ao nosso lado “pensando-com” os passos adiante. Cata-se para visitar o mundo ctônico do temido chão, mas cata-se sobretudo, para tomar impulso nesse mesmo chão e erguer-se em postura ereta, se e quando necessário, para bravamente, seguir questionando e transformando o entorno. Cata-se para seguir insurgente. Para questionar o imaginário alimentado pelos estereótipos, os vieses inconscientes que nos furtam de nos aproximar e conhecer o outro, o diferente, CCC que não é lixo, mas coisa livre no mundo, sendo o estereótipo da “mulher frágil” e de uma colonização “dócil e pacífica” apenas outros dois exemplos dos múltiplos nocivos padrões de pensamento que manipulam a liberdade, a autonomia, condicionam comportamentos e nos atrasam a vida. Um modelo mental voltado a uma ecologia da Cultura em pleno século XXI cata para sonhar e imaginar mais. Cata-se para ficar com o problema, e vislumbrar possíveis brechas na poluição, na destruição, no desencanto, nessa sentença que os poderes dominantes e as instituições querem fazer transitar em julgado¹¹⁵

¹¹⁵ No Direito brasileiro, a expressão “trânsito em julgado” é o momento em que uma decisão judicial se torna definitiva e não pode mais ser contestada.

e que alimenta o imaginário do medo, fazendo-nos acreditar que somos uma geração perdida para o intangível mundo tecnológico, ocupando uma terra ambientalmente arrasada. Cata-se para não aceitar teoria pronta, para não sentir medo diante da tentativa de manipulação dos poderes. Cata-se para experimentar o mundo sem mediadores. E narrar a estória dessa experiência vivida. Cata-se para contar estórias que não querem ser História, muito ao contrário¹¹⁶. Cata-se para desafiar o estabelecido pela narrativa hegemônica. Cata-se para mover as coisas de lugar. Cata-se para embaralhar os pré-conceitos e combater o imaginário alimentado pelos oposicionismos sedutores, gênero do qual são espécies: o pensamento binário e a polarização que empobrece nosso estar no mundo. Cata-se para recusar o convite a vivenciar com o corpo vivo apenas dois lados do estar no mundo, quando o cosmos brilha forte para todas as direções. Cata-se para recusar veementemente o convite de trilhar um caminho só, acelerado, em linha reta, e fruir de uma vida sem propósito rumo à morte. Nosso corpo vivo, articulado ao chão no gesto de catar, entrelaçado que está nos fios embaralhados de CCC, quer e pode muito, mas muito mais, junto. É para tudo isso que se cata: para seguir adiante, com força e poesia, junto...

¹¹⁶ Parafraseando João Guimarães Rosa (2017), no prefácio de *Tutameia (terceiras estórias)*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História”.

Considerações finais

Chegamos ao fim de nossa catação-dissertação, na companhia de Varda, Estefania, Estevão e tantos outros. Coletamos para dentro de nossos três capítulos-sacolas novos e mais novos de fios que se entrelaçam, ora se amalgamam, ora se contrapõem e seguem soltos. Todos eles, contribuições relevantes para nossa análise sobre o que se oferece a catar, sobre o gesto de catar imagens do lixo, e sobre a motivação pela qual se cata, afinal, aproximando o humano da alteridade e apresentando-se como um aceno ecológico para repensar o nosso estar no mundo.

Olhando para o fundo do primeiro capítulo-sacola, vemos batatas podres que são coração; fotografias e álbuns de família abandonados no lixo que contam outras histórias; aparelho celular obsoleto que virou flor plantada num jardim de cimento, e todas essas coisas juntas a guardar uma memória de passado que atíça a recordação de quem com elas se dá. Varda nos deu a pista desde o início do documentário de que a jornada dela, do que se oferece a catar, de quem cata, e a nossa aqui, dessa pesquisa, foram e são puro movimento. Movimento do lixo, caído ao chão. Aliás, lixo não, mas *Abfall*, coisa caída para baixo, Coisa Caída pelo Chão (CCC).

Como vimos em Assmann (2011), *Abfall* é vocábulo que possui conotações metafísicas e se refere aos objetos que perderam seu valor de uso, aos quais a sociedade de consumo não se interessa mais. Como nos lembrou Krenak (2020), a vida não é útil, nem a nossa nem a das coisas. E, logo, reduzir objetos ao ciclo de vida útil, tal como pregado pelo modelo linear de produção industrial, considerando o seu fim apenas como lixo, e com eles interagindo apenas pelo viés da funcionalização, empobrece a nossa experiência de mundo, ao desprezarmos os múltiplos novos significados que a coisa (não um mero objeto funcional) pode nos comunicar.

Vimos que CCC é coisa livre no mundo, como nos confidenciou o diálogo das bonecas-gente de Bodan com a pipa-no-vento de Ingold (2012), ao demonstrar que as coisas se movem e se oferecem a catar, sussurrando aos ouvidos de quem cata, não porque sobre elas atua a agência de quem as cata, mas porque estão vivas, são coisas livres, material que fugiu do controle, contaminantes e contaminadas pelas energias do ambiente e de quem com elas se dá, num fluxo contínuo e improvisado de fios vitais da vida

– um emaranhado de fios (“*meshwork*”) –, nos ensinou Ingold (2012) mais uma vez, rejeitando subversivamente o rótulo de lixo para, na sua queda, assim como a pipa-no-vento existe em seu voo, reinventar-se como CCC.

Observamos que essa reunião de CCC com as energias do ambiente e de quem cata, verdadeira assembleia, no dizer de Tsing (2022), resulta na sua contaminação mútua (um terreno comum imaginado por CCC e por quem cata) fazendo surgir outras novas formas de vida, maiores do que a soma de suas partes, um acontecimento, como testemunhamos na interação de Varda com as batatas-coração.

Pudemos apontar que é na categoria de imagem que CCC contamina quem cata. CCC contaminante é portadora de imagens de tempos idos, de imagens de um suposto fim de coisa abandonada e rejeitada na sarjeta, que atuam como vetores dominantes que conduzem à interiorização, como visto em Baitello (2014), ativando o potencial dialógico dessas imagens como força imaginativa, ou, nas palavras de Didi-Huberman (2016), receptáculos inesgotáveis de recordações: assim como as bobinas catadas por Pons nos arredores de seu ateliê.

Os álbuns recolhidos pelos catadores do Acho em Campinas, SP, reutilizados na poética dos artistas e pesquisadores do espaço, nos revelaram que é também na categoria de imagem que CCC é contaminada pela imaginação de quem cata. CCC contaminada não mais seria coisa caída catada do chão do esquecimento, mas sim do chão sem fundo da criatividade e da imaginação, um lugar onde todas as coisas e suas histórias do passado seguem em ebulição fecunda. Chegamos a tal hipótese a partir de exemplos concretos de CCC contaminadas vistos em nossa coleta, como o próprio documentário de Varda; as assemblagens feitas por Estevão em seu ateliê; além das fotografias arquivadas no Acho incorporadas no contexto de novas histórias fabuladas, todos exemplos em que a imaginação de quem cata contamina CCC que, ativada pela imaginação e em contato com essas energias em fluxo, deriva para novas narrativas num ciclo infundável de novas possibilidades de vida. Pudemos argumentar que esse ciclo infundável de novas possibilidades de vida como Imagem revela o futuro da coisa caída pelo chão, já que, como Imagem, CCC experimentaria uma pós-vida, o que nos apontou, ainda, para futuros desdobramentos da pesquisa, como, por exemplo, um esforço de aproximar CCC do conceito de *Nachleben*, de Aby Warburg, como esclarecido ao fim do primeiro capítulo.

Já olhando para o fundo do segundo capítulo-sacola, vimos que, como as figuras descritas por Benjamin (2019a, 2019b), quem cata olha atento aos detalhes encontrados em suas caminhadas, entra em contato com o estado de embriaguez que a memória encravada nas camadas de passado das ruas lhe causa, como o Flâneur; quem cata valoriza a coisa caída ao chão, enquanto todo o resto da sociedade nela enxerga apenas lixo, porque seu olhar criativo e curioso enxerga em CCC matéria de poesia, como o Trapeiro. Quem cata recolhe CCC e a retira do contexto de origem questionando o dado e posto, como o próprio aspecto linear do “ciclo de vida útil” das coisas, como o Colecionador. Quem cata, antes de tudo, sonha e segue em movimento de descida para seguir em contato com o mundo das profundezas da alma, onde moram nossos sonhos e nossa imaginação, que tentamos acessar com James Hillman (2017), ainda que através do “submundo das notas de rodapé”, respeitando a limitação de nossa dissertação.

Pudemos descer junto de quem cata, ainda, ao chão temido, como nos ensinou Baitello quando vimos que o corpo vivo que cata é também mídia primária como registrou Pross (1980), que, ao assimilar um repertório de simbolismos desde a primeira infância, orienta a forma como enxergamos o que está acima e abaixo de nós através de um filtro cultural: os oposicionalismos que seduzem o nosso imaginário e nublam nossos sentidos. É esse corpo-vivo que cata e ergue CCC do chão.

Também pudemos constatar, a partir da comparação dos significados do verbo catar e seus sinônimos, que catar é o ato de escolher e apanhar CCC em meio a outras coisas dispersas pelo chão levantando a coisa caída do chão. Ato articulado pelo corpo vivo e gesto que articula uma liberdade, como confirmou Flusser (1972). E que liberdade seria esta? Nossa investigação revelou que o gesto de catar articula a liberdade de escolher um novo conjunto de simbolismos que não aqueles orientados por símbolos verticais fálicos de conflitos, como lanças e espadas (como se só existisse o acima e o abaixo e nada no meio do caminho), mas símbolos côncavos, receptivos, de coleta e transformação, como na teoria da bolsa de Le Guin (2021), para enxergar o que está abaixo de nós como positivo; e o que está no passado como útil.

Vimos que quem cata tateia o mundo em busca da profundidade da experiência tridimensional. Apuramos que nesse tatear, catamos com as mãos, e que até podemos admitir um catar com o olhar, desde que mediado por aparatos que ofereçam alguma profundidade, como as câmeras e suas objetivas, aproximando quem cata do inconsciente,

como previu Benjamin (2018), mas que, diferentemente da experiência tridimensional, as telas lisas e perfeitas, sem rugosidades ou obstáculos, apresentam-se ao olhar como verdadeiras sacolas furadas imprestáveis ao catar e que, como nos ensinou Baitello (2014), apenas retiram a liberdade do olhar. Com essa limitação, apontamos que, conceitualmente, não nos parece possível catar com o olhar nas telas, mas pudemos reconhecer nos *prints* de tela a presença de atributos relevantes do gesto de catar, um fragmento que pode (ou não) possibilitar outras histórias, outras montagens, outro importante aspecto do gesto de catar: a articulação de uma liberdade de escolher deslocar CCC, montar e desmontar histórias, rejeitando a História linear, numa postura insurgente que aproxima quem cata dos movimentos de vanguarda, como o Dadaísmo, como constamos com Baitello (1994).

Por fim, sacudindo o terceiro e último capítulo-sacola, em que investigamos a finalidade do catar, espalhamos o que coletamos sobre a mesa, e percebemos o imaginário, o falocentrismo e o patriarcado, o passado recalcado de um Brasil Colonial invadido, o imperialismo, todos quicando como pequeninas bolas de gude caindo da mesa pelo chão – quem quiser se aventurar a catá-los, que siga à vontade. Optamos nesse encerramento por deixá-los pelo chão, já que pudemos, na companhia de Varda e dos autores com quem pensamos-com em nossa assembleia, catar argumentos mais úteis à frente. Com Varda, pudemos descer aos porões dos museus franceses e enxergar como a narrativa historiográfica linear e arquivos oficiais trabalham a serviço das políticas de dominação, reforçando estereótipos que povoam o imaginário.

Vimos com Kamper (1994), Baitello (1994), Laplanche (2001) e Lacan, que o imaginário é um entulho fadado ao malogro, vez que nos condiciona e paralisa, fazendo do nosso inconsciente território de manipulação psíquica nas mãos de quem detém o exercício do poder. E que devemos seguir catando para, movendo CCC de lugar, questionar a narrativa dominante, para desfiar os fios da História linear e o tempo de Chronos, a sua sanha por progresso, substituição e descarte, que ocultou muitas das histórias potenciais pelo caminho com seu rolo compressor.

Como Varda nos ensinou com sua “cinescritura”, movimentamo-nos para contar nossas próprias histórias que aparentemente ficaram para trás na passagem desse rolo compressor da História. Uma delas é a história das mulheres bravas e valentes, ofuscadas por uma gama variada de estereótipos, desde a mulher sexo-frágil ao oposto,

da mulher histórica, louca, apagando-se dos registros oficiais os múltiplos exemplos simbólicos de mulheres aguerridas, lutadoras, como no episódio visto no ano de 1857 das grevistas da indústria têxtil novaiorquina, confirmando a necessidade de seguirmos atentas e bravas sim, escovando a História a contrapelo e puxando os fios para desaprender o “falocentrismo”, animadas também por Laurentiis (2017), e sempre que necessário.

Da mesma forma, vimos, igualmente, que devemos seguir atentos puxando outros fios para desaprender o imperialismo, como nos convoca Azoulay (2024), já que, como visto, a escala exploratória que visa manipular o imaginário e a narrativa historiográfica oficial vem de longe, e é a mesma desde o período colonial no Brasil, dominado pelo imperialismo europeu, em 1536, e que culminou no apagamento criminoso dos povos originários dessa terra, como os indígenas da étnica Goitacá, na região do norte fluminense. Como restou evidenciado, precisamos seguir, arqueologicamente, revolvendo as pilhas de rejeitos para entrar em contato com esse passado recalcado de nossa História, para que não adoeçamos, condicionados por memórias escondidas, sufocadas e enterradas, como vimos com a ajuda não só de Flusser (2014) como também de CCC, que, como demonstrado, manifestou-se em 1968 para bagunçar os cabelos da História através da grande quantidade de cacos dispersos por toda a área do sítio arqueológico do Caju, lá no Município de Campos dos Goytacazes, RJ, emaranhando os fios da vida e oferecendo-se como prova viva de que sim, as coisas caídas pelo chão resistem para contar e recontar a História potencial, composta por muitas camadas de histórias que, ainda hoje, anseiam por brotar do chão, aparecer e dialogar com um sem número de interlocutores através de nossa capacidade de narrativizar. Para isso, devemos seguir os fios puxados e continuar catando, fazendo parentescos estranhos com CCC, como nos sugeriu Haraway (2023).

Vimos, por fim, que, o gesto de catar CCC, tal como analisado no documentário tão atual dirigido por Varda há 25 anos, em diálogo com as práticas desenvolvidas por Estefania e pelos artistas no Acho, como também por Estevão, nos conduz a experimentar, na própria pele, a nossa condição simples de ser apenas mais um fio solto nesse emaranhado de fios da vida pelo chão, mesmo chão onde está CCC (alteridade não humana, espécie companheira) chão em que também vivem o inconsciente, a memória do passado e os sonhos das profundezas, e que nós só bailaremos a dança cósmica de uma vida não útil se, como Varda, Estefania e Estevão, integrarmos-nos com nossos fios soltos

aos fios soltos do mundo, para, então, tornarmo-nos, com CCC, mutuamente capazes de imaginar e fazer surgir cenários possíveis adiante, que nos libertem desse descartável desejo insaciável de só olhar para cima, mirando a ilusão das alturas. Sigamos caminhando, atentos ao chão.

Referências bibliográficas

À PROPOS du Musée d'Orsay. *Musée d'Orsay*, [20--]. Disponível em: <https://presse-orsay-orangerie.epmo-musees.fr/section/orsay/orsay-a-propos?lang=fra>. Acesso em: 6 abr. 2025.

ACADEMY MUSEUM OF MOTION PICTURES LOS ANGELES. **Agnès Varda Director's Inspiration** – Edited by Matt Severson. New York: Delmonico Books, 2023.

AGNÈS Varda: por que ela se destacava tanto nos seus filmes?. **aic**, 6 maio 2020. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/agnes-vara-por-que-ela-se-destacava-tanto-nos-seus-filmes>> Acesso em: 13 abr. 2025.

ALMEIDA, Maria da Conceição. Para despertar a sabedoria adormecida. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; WULF, Christoph. *Sapientia*: uma arqueologia de saberes esquecidos. São Paulo: Edições Sesc, 2014. p. 135-149.

ALVES, Priscila Viana. **Representações dos índios goitacás na paisagem contemporânea de Campos dos Goytacazes**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS, 7. 2014. Disponível em: https://www.cbg2014.agb.org.br/resources/anais/1/1404151358_ARQUIVO_Artigo_CB_G_PrisciVianaAlves.pdf. Acesso em: 21 abr. 2025.

ALVES, Priscilla. Abandonada há 7 anos, estátua de índio em Campos, RJ, será destruída. **G1 Fluminense**, 14 maio 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/norte-fluminense/noticia/2013/05/abandonada-ha-7-anos-estatuade-indio-em-campos-rj-sera-destruida.html>. Acesso em: 4 set. 2024.

AMARAL, Leonardo. O cinema de Agnès Varda: olhar para dentro de si e espelhar-se no outro. **Rocinante**, 9 ago. 2021. Disponível em: https://cinerocinante.com/2021/08/09/o-cinema-de-agnes-vara-olhar-para-dentro-de-si-e-espelhar-se-no-outro/#_edn1. Acesso em: 22 mar. 2025.

ANDERSON, Abigail *et al.* The Myth of man the hunter: women's contribution to the hunt across ethnographic **PLoS ONE**, v. 18, n. 6, p. e0287101, jun. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0287101>. Acesso em: 18 out. 2023.

ARQUIVO COLEÇÃO DE HISTÓRIAS ORDINÁRIAS (ACHO). [20--]. Disponível em: <https://www.achoimagens.org/sobre>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ARTIST Biography & Facts – Louis Pons. **ask ART**, [20--]. Disponível em: https://www.askart.com/artist/Louis_Pons/11062271/Louis_Pons.aspx. Acesso em: 23 fev. 2025.

ÁRVORES nativas da Mata Atlântica: veja lista completa de espécies!. **IBF**, [20--]. Disponível em: <https://www.ibflorestas.org.br/conteudo/arvores-nativas-da-mata-atlantica>. Acesso em: 3 set. 2024.

As praias de Agnès (Les plages d'Agnès). Dir. Agnès Varda. França, 2008.

ASSAD, Maria Leonor Ribeiro Casimiro Lopes. Apresentação – lixo: uma ressignificação necessária. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 68, n. 4, out./dez. 2016. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000400009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 fev. 2025.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial**. São Paulo: Ubu, 2024.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **Dadá-Berlim**: des/montagem. São Paulo: Annablume, 1994.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. Ensaio sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Mídia como droga. Laudatio a Harry Pross, em seu aniversário de 80 anos. **Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 4, out. 2003. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%204/03_baitello.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado**. Sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2012.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A carta, o abismo, o beijo**. Os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **Existências penduradas**. Selfies, retratos e outros penduricalhos. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2019.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Fotografia e o Verme**. São Paulo: Fotô Editorial, 2021.

BAITELLO JUNIOR, Norval; SERVA, Leão (org.). **A Fórmula da Paixão** – de Aby Warburg e sobre ele. São Paulo: Educ, 2022.

BAITELLO JUNIOR, Norval; SERVA, Leão; GUIMARÃES, Luciano. Norval Baitello Junior: da iconofagia à ecologia da comunicação – as imagens e o corpo na comunicação e na cultura [entrevista]. **MATRIZES**, São Paulo, v. 16, n. 2, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/201627/186214>. Acesso em: 24 abr. 2025.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, v. 2, n. 8, p. 64-78, 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55319>, 2020. Acesso em: 21 abr. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – magia e técnica, arte e política. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – rua de mão única. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. v. 3. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2019a.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2019b.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário latino & Português**. [1716]. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/vocabulario-portuguez-latino-aulico-anatomico-architectonico/?q=meada>. Acesso em: 21 abr. 2025.

BOEHM, Camila. Geração de lixo no mundo pode chegar a 3,8 bi de toneladas em 2050. **Agência Brasil**, 28 fev. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2024-02/geracao-de-lixo-no-mundo-pode-chegar-38-bi-de-toneladas-em-2050>. Acesso em: 22 mar. 2025.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Comissão aprova projeto que proíbe obsolescência programada. **Agência Câmara de Notícias**, 18 nov. 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1111848-comissao-aprova-projeto-que-proibe-obsolescencia>. Acesso em: 27 abr. 2025.

BRASIL. Ministério da Fazenda. Economia circular. **Agência de Notícias**, 14 fev. 2025a. Disponível em: <https://www.gov.br/fazenda/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/transformacao-ecologica/transformacao-ecologica-pagina-antiga/economia-circular>. Acesso em: 22 fev. 2025.

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral. Plenário confirma condenação do ex-governador Anthony Garotinho. **TSE Notícias**, 23 fev. 2025b. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2024/Maio/plenario-confirma-condenacao-do-ex-governador-anthony-garotinho>. Acesso em: 13 abr. 2025.

BRUNO, Fabiana. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens. **Tessituras – Revista de Antropologia e Arqueologia**. v. 7, n. 2, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/16500>. Acesso em: 21 abr. 2025.

BRUNO, Fabiana. As muitas vidas das imagens. **Iluminuras**, v. 24, n. 64, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.132385>. Acesso em: 21 abr. 2025.

BYSTRINA, Ivan. **Semiótica da cultura**. Alguns conceitos semióticos e suas fontes. 17 out. 1990. Palestra proferida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC, SP). Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/BYSTRINA%20Ivan/alguns_conceitos_semioticos_e_suas_fontes.pdf. Acesso em: 7 mar. 2025.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Uma foto familiar: aprisco de emoções e pensamentos (anotações delirantes sobre [a]sombrografia). In: SAMAIN, Etienne (org.). **“Como pensam as imagens”**. Campinas: Unicamp, 2012.

CARDONETTI, Vivien Kelling; GARLET, Francieli Regina; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Respigas que acionam dobras para pensar o cinema nos processos formativos docentes. *Saberes y prácticas – Revista de Filosofía y Educación*, v. 5, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/saberesypracticass/article/view/3928/3205>. Acesso em: 7 ago. 2023.

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Trad. Clélia Regina Ramos. Petrópolis: Arara Azul, 2022. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/alicep.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CARVALHO, Rone. O Brasil vive uma epidemia da Síndrome de Burnout?. **BBC**, 14 ago. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cnk4p78q03vo>. Acesso em: 8 abr. 2025.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; FAUSTO, Juliana. **Comentários a entrevista de Donna Haraway**. 3 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0>. Acesso em: 19 set. 2024.

#CCCCCC / #ccc código de cor hex. *Encycolorpedia*. [20--]. Disponível em: https://encycolorpedia.pt/cccccc#google_vignette. Acesso em: 20 abr. 2025.

CIQUINI, Fabio Henrique; BAITELLO JUNIOR, Norval. O inconsciente ótico e a aura enviesada. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 7-10 jun. 2016, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG, 2016. Disponível em: https://silo.tips/queue/o-inconsciente-otico-e-a-aura-enviesada-1-optical-unconscious-and-skewed-aura?&queue_id=1&v=1745247240&u=MjgwND03ZjA6YmM0MDoxYTE5Ojc4Mzg6OGZiZDpjYTYxOmZmNjI=#google_vignette. Acesso em: 23 out. 2023.

COUGY, Jean-Luc. *Louis Pons (1927-2021), j’aurai la peau des choses au Musée Cantini – Marseille. En Revenant de L’Expo*. 22 sept. 2023. Disponível em: <https://www.enrevenantdelexpo.com/2023/03/21/louis-pons-1927-2021-jaurai-la-peau-des-choses-au-musee-cantini-marseille>. Acesso em: 23 fev. 2025.

CULTURA ÍPSILON. As utopias de Agnès. **Público**, 14 out. 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/10/14/culturaipsilon/noticia/as-utopias-de-agnes-242910>. Acesso em: 3 abr. 2025.

CYPRIANO, Fabio. Desaprender o Imperialismo e reparar. **Revista eletrônica ARTE Brasileiros**, 18 out. 2024. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/memoria/desaprender-o-imperialismo-e-reparar>. Acesso em: 7 nov. 2024.

DA SILVA, Mauricio Ribeiro; BAITELLO JUNIOR, Norval. Vínculos hipnógenos e vínculos culturais nos ambientes da cultura e da comunicação humana. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais...** Campinas: Galoá, 2013. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2013/trabalhos/vinculos-hipnogenos-e-vinculos-culturais-nos-ambientes-da-cultura-e-da-comunicac?lang=pt-br>. Acesso em: 7 ago. 2023.

DABDAB, Roberta; BAITELLO JUNIOR, Norval; MENEZES, José Eugenio de. **As crateras de Itabira**. Correspondência entre Vilém Flusser e Rodolfo Geiser sobre a ecologia. 2020. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/1153>. Acesso em: 19 abr. 2025.

D'AMBROSIO, Oscar. **Contando a arte de Estevão**. São Paulo: Noovha América, 2007.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O passado ainda está por vir**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

DIAS, Ondemar; NETO, Jandira. **Pesquisas arqueológicas no Sítio do Caju**. Campos dos Goytacazes: Fundação Cultural Oswaldo Lima, 2014.

DICIONÁRIO DE FAVELAS MARIELLE FRANCO. Paraisópolis. *Wikifavelas*, 2025. Disponível em: <<https://wikifavelas.com.br/index.php/Parais%C3%B3polis>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**. *Essai sur le drapé tombé*. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-Ocasões**. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.

EIGENHEER, Emilio Maciel. **Lixo, Vanitas e Morte**. Considerações de um observador de resíduos. Niterói: Eduff, 2003.

FANZERES, Andreia. Com a mão no lixo. **O Eco**, 12 abr. 2015. Disponível em: https://oeco.org.br/reportagens/1072-oeco_12081. Acesso em: 19 abr. 2025.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2020.

FLUSSER, Vilém. A consumidora consumida (isto é: a mulher vista pela sociedade que a faz consumir e que a consome). **Comentário – Revista Trimestral que Comenta o Mundo e seus Problemas**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 51, p. 35-46, 1972.

FLUSSER, Vilém. Ame teu outro como a ti próprio. **Shalom**, p. 68-69, ago. 1982. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/FLUSSER%20Vilm/vilm_flusser_-_ame_teu_outro_como_a_ti_prprio.pdf. Acesso em: 30 mar. 2025.

FLUSSER, Vilém. **Pós-História – vinte instantâneos e um modo de usar; Sociedade Pós-Industrial; Nossas Imagens**. 1983. Disponível no Arquivo Vilém Flusser, em São Paulo: *books* 14_1-PHP [989] e 2-PHP1[2103]. Acesso em: 21 abr. 2025.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Elogio da superficialidade**. São Paulo: É Realizações, 2019.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. *Agnès Varda L'île et Elle* [catálogo da exposição]. Paris: Éditions Actes Sud, 2006.

GAVINA, Estefania. CV + minibio. **Estefania Gavina**, [2023]. Disponível em: <https://www.estefaniagavina.art/bio>. Acesso em: 22 mar. 2025.

GOOGLE STREET VIEW. [Fachada do Jardim de Coquillages, localizado na Rue Jean Jaurès, número 15, em Viry-Nouveau, França. jun. 2022. Disponível em: <https://abrir.link/jFaOC>. Acesso em: 22 mar. 2025.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2012.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis: Vozes, 2019.

HARAWAY, Donna J. Entrevista. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL OS MIL NOMES DE GAIA: DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA, 21 ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8&t=0s>. Acesso em: 19 set. 2024.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HILLMAN, James. **O sonho e o mundo das trevas**. Petrópolis: Vozes, 2017.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 abr. 2025.

INSEGURANÇA alimentar severa cai 85% no Brasil em 2023, conforme dados extraídos de Relatório da ONU sobre a Insegurança Alimentar Mundial (SOFI 2024). **gov.br – Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome**, 2 ago. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/mds/pt-br/noticias-e-conteudos/desenvolvimento-social/noticias-desenvolvimento-social/mapa-da-fome-da-onu-inseguranca-alimentar-severa-cai-85-no-brasil-em-2023>. Acesso em: 23 abr. 2025.

INSTITUTO DE PSIQUIATRIA DO PARANÁ, Síndrome de Alice no País das Maravilhas: o que é?. **IPPr**, [20--]. Disponível em: <https://institutodepsiquiatriapr.com.br/blog/sindrome-de-alice-no-pais-das-maravilhas-o-que-e>. Acesso em: 7 mar. 2025.

ISERE CONSEIL GENERAL. *Dossier de presse: Louis Pons « Braconnier de l'art »*. **Musée Hébert**, jui./oct. 2013. Disponível em: <https://musees.isere.fr/sites/portail-musee-fr/files/inline-files/DpresseL.%20Pons.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2025.

ITAÚ CULTURAL. Assemblage. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2 fev. 2015. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79912-assemblage>. Acesso em: 20 abr. 2025.

KAMPER, Dietmar. **Bildstörungen** – *Im Orbit des Imaginären*. Stuttgart: Cantz Verlag, 1994.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: **Cosmo, corpo, cultura** – *Enciclopedia Antropologica. A cura di Christoph Wulf*. Milano: Mondadori, 2002. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/index.php/en/biblioteca/summary/3-kamper-dietmar/15-imagem.html>. Acesso em: 21 abr. 2025.

KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo**. Uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 2001.

KOSHIMURA, Piti. A filosofia xintoísta por trás das arrumações de Marie Kondo. **Peach no Japão**, 2 jan. 2019. Disponível em: <https://peachnojapao.com/cultura/cinema/a-filosofia-xintoista-por-tras-das-arrumacoes-de-marie-kondo>. Acesso em: 22 fev. 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LA BIO D'AGNÈS – les trois vies d'Agnès Varda (30 Mai 1928 – 29 Mars 2019). **Ciné-Tamaris**, [20--]. Disponível em: <https://www.cine-tamaris.fr/lunivers-de-cine-tamaris/la-bio-dagnes>. Acesso em: 19 abr. 2025.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis**: sob a direção de Daniel Lagache. Trad. Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.

LE GUIN, Ursula. K. **Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places**. New York: Grove, 1989.

LE GUIN, Ursula. K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

LEGUAY, Julie. *Louis Pons – communiqué de presse*. **Ville de Malakoff**, 1999. Disponível em: https://maisondesarts.malakoff.fr/fileadmin/maisondesarts.malakoff.fr/MEDIA/Agenda/1999/Louis_Pons/dossier_de_presse_louis_pons.pdf. Acesso em: 23 fev. 2025.

LE MOS, Marcelo Sant'Ana. Aula 3 – Extinção "oficial" de uma etnia através da sua desterritorialização, apagamento da cultura e da língua: o caso Puri – Parte 1. **Labedis**, [20--]. Disponível em: http://www.labedis.mn.ufrj.br/images/LABEDIS/CURSO.EXT/Politica.Linguistica.2020/Encontro_3_Politica_Linguistica_e_Politica_de_Linguas_1.pdf. Acesso em: 3 set. 2024.

LIEV Tolstói. **Wikiquote**, jul. 2024. Disponível em: https://pt.wikiquote.org/wiki/Liev_Tolst%C3%B3i. Acesso em: 21 abr. 2025.

LIMA, Rita de Lourdes de. **O imaginário judaico-cristão e a submissão das mulheres**. 2017. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277853385_ARQUIVO_comunicoraltrabcompletoGenero.pdf. Acesso em: 19 abr. 2025.

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. **Os respigadores e a respigadora**: possíveis mediações culturais. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2009.GT3a_Laila_Loddi.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

LOUIS Pons. **Horizon Ovipare**, 14 jui. 2011. Disponível em: <https://horizonovipare.blogspot.com/2011/07/louis-pons.html>. Acesso em: 23 fev. 2025.

LOUIS Pons. **Wikiart**, [20--]. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/louis-pons>. Acesso em: 23 fev. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MILLET, Jean-François. *Des glaneuses*. **Musée d'Orsay**, 2025. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/des-glaneuses-342>. Acesso em: 6 abr. 2025.

MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Musée Paul Dini*. **POP**, [20--a]. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/museo/M1041>. Acesso em: 6 abr. 2025.

MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Les Glaneuses à Chambaudoin (Loiret)*. **POP**, [20--b]. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/10410000743>. Acesso em: 6 abr. 2025.

MORDOR INTELLIGENCE. **Tamanho do mercado de frete e logística da França e análise de participação – tendências e previsões de crescimento (2024-2029)**. 2023. Disponível em: <https://www.mordorintelligence.com/pt/industry-reports/france-freight-and-logistics-marketa%20consultoria%20Mordor%20Intelligence>. Acesso em: 30 mar. 2025.

NEIVA, Leonardo. Como colonizadores infectaram milhares de índios no Brasil com presentes e promessas falsas. **BBC Brasil**, 20 jul. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53452614#:~:text=Um%20avi%C3%A3o%20sobrevoa%20os%20campos%20e%20despeja,ch%C3%A3o%20mudas%20de%20roupa%20contaminadas%20com%20var%C3%ADola>. Acesso em: 21 abr. 2025.

NOGUEIRA, João Carlos. A percepção como revelação do mundo; Fenomenologia de Merleau Ponty. **Reflexão**, v. 32, n. 91, 2015. Disponível em: <https://periodicos.puc Campinas.edu.br/reflexao/article/view/3068>. Acesso em: 18 out. 2023.

OLGAN, Olivier. *Louis Pons (1927-2021), J'aurai la peau des choses (Musée Cantini – Silvana Editoriale)*. **Singulars**, 15 oct. 2023. Disponível em: <https://singulars.fr/louis-pons-1927-2021-jaurai-la-peau-des-choses-musee-cantini-silvana-editoriale>. Acesso em: 23 fev. 2025.

Os catadores e eu (Les glaneurs et La glaneuse). Dir. Agnès Varda. Prod. Agnès Varda. França, 2000. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Os-Catadores-e-Eu/009K3T42TWHH88L2DCIP6AYU8T>. Acesso em: 7 ago. 2023.

PEDŁOWSKI, Marcos. Campos dos Goytacazes, a cidade onde o Bolsonarismo corre abraçado com a miséria e a fome. **Blog do Pedłowski**, 7 out. 2022. Disponível em: <https://blogdopedłowski.com/2022/10/07/campos-dos-goytacazes-a-cidade-onde-o-bolsonarismo-corre-abracado-com-a-miseria-e-a-fome>. Acesso em: 4 set. 2024.

PINTO, Tales dos Santos. O que é sesmaria?. **Brasil Escola**, [20--]. Disponível em: <https://brasilestela.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-sesmaria.htm>. Acesso em: 19 abr. 2025.

PRADO, Luiz. Como Lacan renovou a psicanálise e a aproximou das ciências humanas. **Jornal da USP**, 3 jul. 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/como-lacan-renovou-a-psicanalise-e-a-aproximou-das-ciencias-humanas>. Acesso em: 13 abr. 2025.

PRODUÇÃO de petróleo no Brasil. **Mundo Educação**, [20--]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/producao-petroleo-no-brasil.html>. Acesso em: 6 abr. 2025.

PROSS, Harry. *Estructura Simbólica del Poder: Teoría y Práctica de la Comunicación Pública*. Barcelo: Gustavo Gilli, 1980.

PROSS, Harry. “A comunicação e os ritos do calendário” [entrevista concedida a Norval Baitello e José Roberto Barreto]. 1992. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/PROSS%20Harry/a_comunicacao_e_os_ritos_do_calendrio__entrevista_com_harry_pross.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

PROSS, Harry. *Five theses for the seminar “Imagen e Identidad Cultural”*. 1995. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/PROSS%20Harry/five_theses_fot_the_seminar_imagen_e_identidad_cultural.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

PROSS, Harry. *Hierarchy of political values and their communication*. [19--?]. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/PROSS%20Harry/hierarchy_of_political_values_and_their_communication.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

PROSS, Harry. *Violencia simbólica y violencia física*. [2004]. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/PROSS%20Harry/violencia_simbolica_y_violencia_fisica0.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

RIBEIRO, Débora. *Match. Dicio*, [20--]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/match>. Acesso em: 27 abr. 2025.

RIO DE JANEIRO (Estado). **Lei nº 1371, de 24 de outubro de 1988**. Homologa A Lei nº 4599, de 16 de outubro de 1986 e altera a denominação do Município de Campos. Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-1371-1988-rio-de-janeiro-homologa-a-lei-n-4599-de-16-de-outubro-de-1986-e-altera-a-denominacao-do-municipio-de-campos>. Acesso em: 6 abr. 2025.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia (terceiras estórias)**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

SAMAIN, Étienne **As imagens não são bolas de sinuca** – como pensam as imagens. Campinas: Unicamp, 2012.

SILVA, Mauricio Ribeiro da. **Imagem e Verticalidade**: comunicação, cidade e cultura na órbita do imaginário. 2007. 181 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, 2007.

SOFIATTI, Arthur. (org.). **Os mais antigos documentos europeus sobre a Capitania de São Tomé**. Campos dos Goytacazes: Essentia, 2023. (Série Memórias Fluminenses; 8).

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo** – sobre possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

UNIÃO DE NÚCLEOS, ASSOCIAÇÕES DOS MORADORES DE HELIÓPOLIS E REGIÃO. Quem Somos. **Unas**, [20--]. Disponível em: <https://www.unas.org.br/quem-somos>. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNITED NATIONS. *History of Women's Day. Observances*, 2025. Disponível em: <https://www.un.org/en/observances/womens-day/background>. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNITED STATES OF AMERICA. *International Women's Day: March 8, 2024. Census Bureau*, mar. 8, 2024. Disponível em: <https://www.census.gov/newsroom/stories/international-womens-day.html>. Acesso em: 19 abr. 2024.

VARGAS, Milton. **Entrevista concedida a Ricardo Mendes, na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap)**. 28 jan. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=unfQikCbXz8>. Acesso em: 20 jun. 2021.

VIVE la colère des femmes (Punchlineuses #12 – Agnès Varda). Canal **Marinette – Femmes et féminisme**. 4 out. 2023. 1 vídeo (3 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95yHgBgVti0>. Acesso em: 27 abr. 2025.

VIARO, Mário Eduardo. História das palavras: etimologia. **Museu da Língua Portuguesa**, [set. 2017]. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/Historia-das-palavras.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

WULF, Christoph. Emoção e Imaginação: perspectivas da antropologia histórico-cultural. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; WULF, Christoph. **Emoção e Imagem**: os sentidos e as imagens em movimento. São Paulo: Estação Letras e Cores, 2014. p. 11-20.

ZANINI, Fábio. ‘Tem que manter isso, viu?’ foi frase do ano da Lava Jato, questionada de forma inédita. **Folha de S.Paulo**, 16 dez. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cenarios/2017/12/1943165-tem-que-manter-isso-viu-foi-frase-do-ano-da-lava-jato-questionada-de-forma-inedita.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2025.

ZANNONI, Claudio. Mito e sociedade Tenetehara: notas preliminares para análise. **Cadernos de Campo – Revista de Ciências Sociais da Unesp**, Araraquara, n. 5, p. 9-21, 1999. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/10312>. Acesso em: 7 ago. 2023.