

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

THAINÁ CASTRO COSTA

COLECIONANDO O INVISÍVEL:

o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte

Rio de Janeiro
2012

COLECIONANDO O INVISÍVEL:

o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte

THAINÁ CASTRO COSTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha: Memória e Patrimônio

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro
2012

Costa, Thainá Castro

C837 Colecionando o invisível : o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte / Thainá Castro Costa, 2012.

124f. ; 30 cm

Orientador: Leila Beatriz Ribeiro.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

**COLECIONANDO O INVISÍVEL:
o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte**

THAINÁ CASTRO COSTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social

BANCA EXAMINADORA

Profa Dra. Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa Dra. Regina Abreu
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Fabrício Silveira
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa que auxiliou a execução desta pesquisa, e a todos que, de alguma maneira, contribuíram com a realização deste projeto. Em especial aos meus pais e irmão, por todo o apoio, carinho e motivação. Ao meu querido Lucas, agradeço todas as horas dedicadas aos filmes, a toda a paciência diante dos meus questionamentos e a companhia constante em todos os momentos. À minha querida orientadora Leila, agradeço a paciência infinita, também por gentilmente ter me permitido acompanhá-la em tantas análises durante os últimos anos, por ter me dado mais do que orientações acadêmicas e por fazer parte da minha vida. Aos amigos, agradeço a compreensão e o apoio. À banca composta pelos queridos Francisco Ramos, Regina Abreu e Fabrício Silveira, agradeço as valiosas sugestões. Aos queridos colegas e professores do PPGMS, agradeço os debates e todos os momentos, dentro e fora de sala de aula. Sem vocês, nada seria possível. Obrigada!

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Amélie e o Sr. Poulain com o anão de jardim no mini-mausoléu ..	037
Figura 02	Sra. Madeleine Wallace e Amélie Poulain; ao fundo, Leão Preto, o cachorro empalhado...	038
Figura 03	Tesouro encontrado por Amélie Poulain	039
Figura 04	Sra. Wallace lendo para Amélie a carta do marido	041
Figura 05	Álbum de fotografias rasgadas de Nino, encontrado por Amélie	044
Figura 06	Lourenço em sua loja de objetos usados	047
Figura 07	Lourenço fazendo o olho de vidro “enxergar”	052
Figura 08	Wall-E no planeta Terra do futuro, coberto pelo lixo	055
Figura 09	“Casa” de Wall-E e seus objetos	056
Figura 10	Coleções de Nino: pegadas no cimento fresco e gargalhadas	057
Figura 11	Lourenço cheirando o ralo	065
Figura 12	Wall-E e o musical <i>Hello Dolly</i>	072
Figura 13	EVA rastreando sinal de vida na Terra	073
Figura 14	Caixinha com anel de diamante	074
Figura 15	Copo com colheres, copo com garfos e uma “colher-garfo”	075
Figura 16	Alfabetização com hologramas na nave AXIOM	077
Figura 17	Propaganda para mudança de cor das roupas na nave AXIOM	078
Figura 18	Os colecionadores principais: Wall-E; Lourenço e Nino Quincampoix	086

Figura 19	Eva e Wall-E diante das propagandas na nave AXIOM	091
Figura 20	Parte dos objetos da loja de objetos usados	104
Figura 21	Objetos armazenados no abrigo de Wall- E	106

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Olho de vidro	100
QUADRO 2	Perna mecânica	101
QUADRO 3	Soldadinhos de chumbo	102
QUADRO 4	Caixinha de música.....	103
QUADRO 5	Corpo feminino	104
QUADRO 6	Bunda	105
QUADRO 7	Roldana	106
QUADRO 8	Ipod	107
QUADRO 9	Isqueiros	108
QUADRO 10	Sutiã	108
QUADRO 11	Broto de planta	109
QUADRO 12	Plástico-bolha	110
QUADRO 13	Lâmpada	110
QUADRO 14	VHS Hello Dolly	111
QUADRO 15	Fotografias rasgadas	112
QUADRO 16	Risadas	113
QUADRO 17	Pegadas no cimento	113

RESUMO

O colecionismo pode ser observado na história das civilizações há séculos. Algumas de suas características lhe são essenciais e transcendem o lugar ou o tempo em que a coleção está inserida, outras características são voláteis e correspondem ao contexto social em que estes objetos estão inseridos. Porém, de uma maneira ou de outra, uma coleção sempre será a representação de seu colecionador. Esta pesquisa propõe uma análise de coleções constituídas principalmente a partir de objetos de descarte ou de desuso cuja trajetória identitária evidencia o reordenamento de mundo de seus colecionadores relacionando-se as mutações sociais nas quais esses objetos são produzidos, consumidos e descartados. Neste trabalho, destacamos os colecionadores a partir das análises de três narrativas fílmicas: *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), *O Cheiro do Ralo* (2006) e *Wall-E* (2008). Nino Quincampoix é o amor platônico de Amélie Poulain e também um colecionador exótico, sua coleção é composta por risadas armazenadas em um gravador de voz; pegadas no cimento fresco registradas fotograficamente e fotografias rasgadas recolhidas de uma máquina de fotografias instantâneas na estação de trem. Lourenço é comerciante e dono de uma loja de objetos usados, o personagem ao se apaixonar por uma bunda vê seu mundo mudar de sentido, os objetos que antes lhe denotavam lucro agora trazem em si histórias e memórias que lhe despertam o desejo de possuí-las. Wall-E, único autômato restante, é um robô programado para compactar lixo no planeta Terra 700 anos no futuro. Sem sinal de vida humana, Wall-E passa a recolher do lixo objetos que representem o que em outros tempos foi o cotidiano dos homens neste mesmo local. Wall-E, Lourenço e Nino e compartilham entre si o desejo de possuir e o desejo de serem representados a partir dos objetos. O que motiva cada um, segundo seus próprios referenciais, torna suas coleções únicas. Compreender como se dá a relação destes colecionadores com os objetos de descarte que se tornam excepcionais nos permite perceber traços de um colecionismo reformulado, sob um viés moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção. Descarte. Objetos de descarte. Modernidade. Fetichismo.

ABSTRACT

The collectionism can be seen in the history of civilizations for centuries. Some of its characteristic are essential and will transcend the place or time where the collection is included, other features are volatile and correspond to the social context in which these objects are inserted. This research proposes an analysis of constituted collections from objects of discard or disuse whose identity path shoes the re-ordering of their world and their collectors relating to social changes in which these objects are produced, consumed and discarded. In this paper we emphasize the collectors from the analyzes of three film narratives: *The Fabulous destiny of Amelie Poulain* (2001), *The smell of the drain* (2006) and *Wall E* (2008). Nino Quincampoix is the platonic love of Amélie Poulain, and also a exotic collector, his collection is composed by stored laughter in a voice recorder; footprints in fresh cement stored in torn photographs and photographs taken from a machine snapshots at the train station. Wall-E is a robot programmed to compact garbage into an Earth 700 years in the future, as the only robot left and with no sign of human life Wall-E starts to collect objects from the garbage that represent what was in other times the daily lives of men in this same location. Lourenço is a merchant and owner of a store of used objects, when his character falls in love for an ass, he sees his world change sense, the objects that once denoted him profit now contain stories and memories that will awaken on him the desire to possess them. Wall-E, Nino and Lourenço share among themselves the desire to possess and desire to be represented from the objects. What motivates each according to their own structures make their collections unique. To understand how the relationship of these collectors occurs with the objects of disposal that become exceptional allows us to see traces of a recast collectionism in a modern bias.

KEYWORDS: Collection. Discard. Discard's objects. Modernity. Fetishism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	012
1	COLETANDO, COLECIONANDO E CONSUMINDO: O NASCIMENTO DOS OBJETOS	027
1.1	OS OBJETOS SÓLIDOS	036
1.2	COLECIONANDO A NÓS MESMOS	046
2	A MORTE DOS OBJETOS COTIDIANOS: DA FUNCIONALIDADE À COLEÇÃO	060
2.1	OS OBJETOS VIVOS: A FUNCIONALIDADE; A SACRALIZAÇÃO E O FETICHE	063
2.2	OS OBJETOS LÍQUIDOS: O FIM DA MATERIALIDADE	071
3	COLECIONANDO O NÃO COLECIONÁVEL: QUANDO O IMPROVÁVEL SE TORNA EXCEPCIONAL	081
3.1	UM OBJETO DE DESCARTE OU UM OBJETO DE COLEÇÃO?	086
3.2	A PRECIOSA COLEÇÃO DE DESCARTADOS	095
3.2.1	A coleção de Lourenço	099
3.2.2	A coleção de WALL-E	105
3.2.3	A Coleção de Nino Quincampoix	111
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
	REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Meu interesse por coleções teve início durante a graduação em Museologia, quando tive contato com o projeto de pesquisa *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas* (RIBEIRO, 2006), pelo qual desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso, já com o enfoque em coleções e na trajetória dos objetos (COSTA, 2009a).

Iniciei concomitantemente as graduações de Museologia e Ciências Sociais, percebendo logo nos primeiros períodos uma predileção clara pela primeira. Na Museologia, interessava-me saber como tinha início o processo de formação da coleção, o motivo da salvaguarda, a relação “mágica” que muitos visitantes atribuíam a determinadas obras nos museus, o caráter sagrado que muitos objetos recebem em determinadas coleções, e assim por diante.

As disciplinas do campo da Teoria Museológica eram para mim complementadas com as disciplinas de Ciência da Informação, nas quais exercitávamos problematizar os objetos, as coleções e até mesmo as práticas da área (como catalogação, exposição, etc.). Os debates entre os professores geravam uma gama de pontos a serem problematizados, e o tempo limitado desse tipo de evento se mostrava insuficiente ante tantos autores, contextos e relações.

Iniciei minha trajetória acadêmica como monitora de uma matéria interdisciplinar: *Informação, Memória e Documento*, ministrada pelas docentes Leila Beatriz Ribeiro, Evelyn Orrico e Vera Dodebei. Ler autores como Pomian, Nora e Le Goff, e discuti-los com as professoras e alunos de diferentes cursos (Museologia, Biblioteconomia, Arquivologia e História) foi, sem dúvida, uma experiência enriquecedora. As discussões originárias de Pomian sobre sacralização de objetos e exposição ao olhar me intrigavam sobremaneira, era plausível aplicá-las aos museus, mas, para mim, era difícil discuti-las em âmbitos menores, como o de colecionadores particulares.

Durante a monitoria, arguíamos os alunos sobre suas próprias coleções, e as respostas e discussões sobre o assunto surgiam nesses momentos. As coleções, muitas vezes, fugiam do óbvio e do clássico, e a justificativa de sua existência parecia ínfima diante dos colegas, mas absolutamente essencial para os colecionadores.

O ano de 2007 foi decisivo em minhas reflexões. Inserida no grupo de pesquisa *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas* (RIBEIRO, 2006), soube que a Gremiação Recreativa Escola de Samba Unidos da Tijuca levaria o tema coleções como enredo de seu carnaval do ano seguinte com o título "Vou juntando o que eu quiser, minha mania vale ouro. Sou Tijuca, trago a arte colecionando o meu tesouro". Auxiliando a pesquisadora nesta jornada, passei meses realizando uma pesquisa de campo no barracão da escola, na quadra e, por fim, na Marquês de Sapucaí. O cerne de nossos questionamentos consistia na complexidade do enredo escolhido – colecionismo –, que precedia o acúmulo e guarda de objetos, em contraponto a uma prática real de todas as escolas de samba: o descarte.

Aos poucos e auxiliada pelas discussões no grupo de pesquisa, passei a compreender como o processo de descarte era, na verdade, essencial para o desfile e como aquele "ritual" era carregado de características colecionáveis. Ao ouvir os carnavalescos e pesquisadores das Escolas de Samba, lembrava o tempo todo acerca das reflexões de Pomian (1984; 2000) sobre o sentido da coleção para o indivíduo, e de Walter Benjamin (2006) sobre como a coleção se justificava no mundo de seu colecionador.

A questão do descarte tornou-se importante ante as discussões do grupo, o que me motivava a buscar cada vez mais autores sobre o tema e refletir, aproximando-os das nossas próprias questões.

Com o final da graduação e a elaboração da monografia, resolvi utilizar este tempo para resolver questões ainda latentes para mim. E foi então que em 2009 voltei a pesquisar sobre o Carnaval, a fim de compreender como o desfile da Marquês de Sapucaí poderia ser analisado como uma coleção a céu aberto e como o caráter liquefeito era essencial à constituição desta coleção a partir de seu descarte. Com as pesquisas aos barracões, as reuniões de orientação e as leituras sobre carnaval, o colecionismo ficava cada vez mais claro neste recorte social, com concreto suporte histórico. O Carnaval é um universo de pessoas e objetos organizado de forma complexa, enquanto o descarte de seus materiais se configura como outro mundo, completamente à parte. A quantidade de pessoas envolvidas nesse processo é bastante significativa, desde a idealização à execução, seguida do desfile e, posteriormente, do descarte, geravam um circuito social que me surpreendeu ao evidenciar que este descarte não era um fim, mas um recomeço.

Muitas Escolas dos Grupos de Acesso, ou até mesmo de outros estados ou países, consomem em seus carnavais o descarte destas Escolas do Grupo Especial. Da mesma maneira, muitas costureiras e aderecistas aguardam o fim do desfile para procurar em meio ao lixo fantasias inteiras ou fragmentadas, passíveis de serem reaproveitadas em escolas de dança, aluguel de fantasias, adereços para turistas etc.

O início do processo de criação e de seleção de objetos nos permite perceber a excepcionalidade que é atribuída a estes, rigorosamente planejados e inseridos na coleção. Porém, ao fim deste processo e com o encerramento do desfile de carnaval parte destes objetos são descartados e é neste aspecto que a idéia de coleção se complexifica. Entendemos o desfile como uma coleção a céu aberto, onde seus objetos selecionados durante o ano têm seu apogeu numa grande exposição de aproximadamente uma hora. O seu fim apresenta duas possibilidades: o descarte de alguns objetos ou a resignificação de alguns que voltarão a compor uma nova coleção no ano seguinte. O desfile eterniza-se por meio dos registros midiáticos e principalmente pelas lembranças dos indivíduos (COSTA, 2009a, p. 11).

O grupo de pesquisa, ao amadurecer alguns conceitos sobre colecionismo, decidiu, sob a orientação da pesquisadora Leila Ribeiro, trazer esta discussão para os alunos. Para tanto, foi elaborada em conjunto pelos membros do grupo uma disciplina de caráter optativo, *Tópicos Especiais em Ciência da Informação - Objetos de coleção: a memória social das coisas* (2009), cuja temática principal era o colecionismo. A disciplina oferecida aos alunos das Escolas de Museologia, Biblioteconomia e Arquivologia trazia através de filmes, exercícios e debates as discussões inerentes ao grupo de pesquisa.

A disciplina tem como objetivo central discutir o conceito de coleções articulando a idéia de imagens e narrativas no âmbito do simbólico e imaginário, apontando para a construção de uma trajetória informacional cuja constituição patrimonial abarque objetos visíveis e invisíveis. (RIBEIRO, 2006; 2009)

A disciplina trazia em seu escopo diferentes discussões acerca do colecionismo, de maneira que os projetos de pesquisa dos graduandos, mestrandos e doutorandos traçavam diálogos entre si, e dessa forma as questões centrais concernentes ao meu trabalho entravam em discussão constantemente. O por que colecionar era um questionamento comum as discussões do grupo em sala de aula, mas o desenrolar deste questionamento basilar me proporcionou refletir sobre meus próprios questionamentos e expô-los aos demais membros do grupo, como: por que descartar? Por que colecionar um objeto outrora descartado? Por que fetichizar objetos?

Munida de tantas discussões e de muitas reflexões a partir dos encontros quinzenais com o grupo de pesquisa, optei por traçar um desenrolar para meus questionamentos acadêmicos e, para tanto, decidi me candidatar ao mestrado. A escolha pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social se deu pelo caráter interdisciplinar do curso. Acredito que as diferentes formações dos docentes do programa são um ganho nas discussões em sala de aula, trazendo aos alunos diferentes perspectivas acerca de um mesmo tema, expandindo os horizontes reflexivos e acadêmicos dos mesmos. Diante de novas discussões, vi-me também diante de novos questionamentos, agora não me interessava apenas saber sobre o descarte, mas entendê-lo de modo complexo e como parte fundamental de um circuito colecionista.

Ao perceber o descarte como parte de um circuito, mas não necessariamente o fim, percebi-me diante de novas perguntas, sendo as principais: o que leva alguém a considerar excepcional o que socialmente é considerado inútil? Como funciona um circuito de objetos de descarte? Como se dá a relação de um colecionador diante de uma coleção de descartados?

Os filmes selecionados para nossa pesquisa de Mestrado – *O Cheiro do Ralo*, *Wall-E* e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* – são diferentes entre si. Não só em relação ao gênero, mas à produção e até mesmo nacionalidade. Porém, para mim, os três se aproximam em algo tocante: a relação de colecionadores e objetos de descarte. Os três filmes surgidos como escolha empírica no projeto de pesquisa *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas* (RIBEIRO, 2006) se mostraram rapidamente eficientes para as minhas reflexões. Cada colecionador, à sua maneira, mostra-se como ator social inserido em um contexto onde os objetos e seu circuito os justificam socialmente. Cada narrativa traz características marcantes ao seu contexto de produção, no entanto o que as tornou relevantes diante das discussões do grupo foi o caráter excepcional com que os objetos são tratados em circuitos sociais. Estas três produções formadoras do escopo da pesquisa, assim como outras narrativas fílmicas, quadrinhos, tiras e até mesmo artes plásticas, apresentam em comum as categorias acerca do discurso colecionista.

Inserida no grupo de pesquisa e engajada nas discussões realizadas neste, considere relevante selecionar, dentre as narrativas fílmicas utilizadas pelo projeto de pesquisa, três que abarcassem meus questionamentos sobre colecionismo e descarte para trabalhar na pós-graduação. Portanto, esta pesquisa propõe uma análise de coleções constituídas principalmente a partir de objetos de descarte ou de

desuso cuja trajetória identitária evidencia o re-ordenamento de mundo de seus colecionadores relacionando-se as mutações sociais nas quais esses objetos são produzidos, consumidos e descartados. E tem como objetivo estudar a trajetória simbólica desses objetos na construção de coleções, levando em conta a dinâmica social do objeto, desde sua criação ao desuso, e as relações traçadas com o colecionador nesta trajetória. Especificamente, este projeto objetiva analisar a trajetória dos objetos na sociedade contemporânea na construção de coleções e identificar a relação entre os colecionadores e os objetos de descarte a partir da perda de funcionalidade e ressignificações.

A escolha da temática abordada justifica-se a partir da relevância das coleções para a construção da memória social. Segundo Ribeiro (2006), a relação entre coleção e memória é essencial na constituição da primeira e, atrelada às ciências interdisciplinares, responde questões primordiais sobre os fatores que impulsionam os indivíduos a colecionar e como se dão as construções simbólicas das coleções. A problematização dos objetos como patrimônio nos permite analisar as mutações das sociedades que os produziram. Nesse sentido, a coleção se coloca como um objeto importante no estudo das funções sociais da memória e na construção coletiva desta (RIBEIRO, 2006).

Segundo Gonçalves (2003), a noção de patrimônios culturais pode ser entendida como elementos mediadores entre domínios simbolicamente construídos. Nesse sentido, a relação entre objeto e colecionador fica definida, uma vez que o objeto torna-se uma representação do indivíduo, transformando-se em um mediador simbólico entre o real e o imaginário.

Ao refletirmos sobre a patrimonialização das coleções, deparamo-nos com suas categorizações, como, por exemplo, o conceito de patrimônio imaterial, que surge para abarcar como patrimônio o que não se enquadra no dito *pedra e cal*, porém é igualmente relevante na construção de memória e identidade (GONÇALVES, 2003). Essas reflexões se mostram significativas, uma vez que as coleções muitas vezes não se detêm a suportes materiais, e certas práticas, como o *potlach*¹, trazem em sua essência o consumo e o descarte dos objetos, restando,

¹ O *potlach* é uma cerimônia praticada entre tribos indígenas da América do Norte onde objetos são trocados entre os indivíduos ao final do ritual são destruídos. Na Polinésia um ritual parecido foi analisado em 1922 por Malinowski, o *Kula*, que embasou importantes estudos de Antropologia Social. O Potlach podia ser encontrado nos Estados Unidos e no Canadá até o final do século XIX,

então, o valor simbólico e nenhum suporte material a ser patrimonializado (ABREU, 2005). Os objetos de coleção são comumente referenciados nas práticas e teorias de patrimônio. A historicização das coleções mostra como o valor simbólico e o acúmulo de objetos confere características identitárias aos indivíduos. Nesse sentido, assim como Clifford (1994), entendemos que a atividade de colecionamento de objetos está intrinsecamente ligada à afirmação identitária do colecionador; a constituição do objeto em patrimônio é feita, então, em um ambiente social.

De acordo com Baudrillard (2004), ao retirar de um objeto o seu valor utilitário e agregar um valor simbólico, o colecionador institui um caráter de excepcionalidade; porém, segundo Ribeiro (2006), o valor simbólico atribuído a um objeto inicial pode se estender por categorizações ou semelhanças. Dessa forma, podemos entender os objetos de coleção como uma representação de seus colecionadores, uma vez que estes lhes atribuem valores e ressignificações, reordenando seu próprio mundo:

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível, todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se, pois, em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. (BAUDRILLARD, 2004, p. 94)

Os objetos de coleção fazem parte de sistemas simbólicos desde sua produção industrial ou artesanal até sua retirada de circulação. A funcionalidade inicial e a atribuição de valor excepcional são essenciais para justificar sua existência em termos sociais, sendo relevante analisar sua produção e o contexto de criação; sua utilidade e inserção social; o desuso e a perda funcional e o descarte que inicia uma nova trajetória, em que estes objetos poderão ser ressignificados e introduzidos em novos contextos sociais.

Os colecionadores dedicam aos objetos devoção e excepcionalidade, enquanto os objetos se tornam intermediários de suas relações com o mundo, uma vez que [...] “a coleção exprime o *amor* pelo *absoluto*. Implica que o homem se apropria de uma parte do mundo para dominá-la inteiramente” (MOLES, 1981, p. 139, grifos no original). O colecionador encontra o mundo organizado em cada um de seus objetos, segundo Walter Benjamin (2006, p. 241),

quando foi proibido por estes governos, que consideravam a prática um desperdício de recursos (MAUSS, 2003).

[...] organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural.

Uma vez constituídas, as coleções adquirem caráter de preciosidade por seus colecionadores e ganham cuidado físico em relação à sua acumulação e armazenamento, bem como tem grande importância sua exposição ao olhar:

Uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53)

A investigação de coleções culmina na análise de instituições e lugares de memória, uma vez que estes abarcam o espaço do *visível* e *invisível* no que diz respeito à composição de objetos de valor simbólico e imaginário (RIBEIRO, 2006). Pomian (1984, p. 64), ao definir o conceito de coleção, evidencia a exposição ao olhar, porém esclarece não se tratar apenas do olhar humano, uma vez que o importante é “[...] a convicção [...] que exista ou possa existir um espectador outro, ao qual se deve permitir que pouse o olhar sobre objetos pertencentes aos vivos”. Nesse sentido, os objetos de coleção se conduzem como mediadores entre o colecionador e os espectadores e o mundo *invisível*, e, segundo Gonçalves (1999, p. 24), a função mediadora do objeto seria resultado de seu desligamento dos circuitos econômicos e sua inserção em lugares especiais e “[...] sua conseqüente especialização enquanto objetos cuja vocação é significar.”.

Segundo Silveira (2010), a relação estabelecida entre o homem e seus objetos cotidianos mostra algumas características da sociedade em que ele está inserido. Uma vez descartados, esses objetos continuam carregados de informações sobre seus consumidores. Sua funcionalidade e seu descarte evidenciam hábitos individuais e tendências sociais. A partir disso, podemos entender não só os indivíduos, mas as grandes metrópoles, como mercados consumidores de objetos e de culturas, revelando um caráter imediato sobre as coisas, tornando essencial não a produção em si, mas a rapidez com que os objetos são descartados para que outros sejam consumidos (RIBEIRO; COSTA, 2010).

Mais do que um repertório comum de signos e significados – ritos, práticas e situações típicas, a cultura pode ser entendida também como um mundo de objetos. A circulação de bens e produtos materiais – em função dos quais se organizam as diferenças de grupo, se dispõem hierarquias, se

afirmam as identidades e transcorre a tradição e a memória de um povo – é uma instituição social largamente trabalhada pelo conhecimento sócio-antropológico. (SILVEIRA, 2010, p. 10)

Para Halbwachs (2004), os objetos inseridos teoricamente nos quadros sociais da memória traçam relações diretas entre a memória individual e a social, a partir de lembranças construídas por nós e que, carregadas de significações, se transformam de acordo com os mecanismos que ordenam, induzindo ou até mesmo mudando nossas lembranças. A partir disso, os conceitos de *visível e invisível* articulados por Pomian (1984) nos permitem perceber como essas coleções são formadas adentrando o mundo dos colecionadores. Segundo Ribeiro,

[...] as coleções, assim, ao serem compostas por objetos materiais e invisíveis podem ser discutidas a partir de um atributo conceitual incluso na idéia, por exemplo, de documento que funcionaria como um “operador que nos permite acesso à problematização da memória social”. (MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL E DOCUMENTO, 1995, p. 29 *apud* RIBEIRO, 2006).

Baseado no projeto *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas* (RIBEIRO, 2006), esta pesquisa se apoia em três grandes categorias: a coleção, o colecionador e o objeto. Nesta última categoria, abordaremos como subcategorias: a trajetória do objeto e o descarte. No processo de desenvolvimento, além de serem incorporadas, essas serão problematizadas de acordo com o contexto de inserção de nossa pesquisa. O nosso referencial de análise terá como quadro teórico ordenador as áreas de Memória Social, Antropologia e Ciências Sociais, com incursões na Economia e Psicologia, e nosso *corpus* de análise será composto pelos seguintes filmes: *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001); *O Cheiro do Ralo* (2007) e *WALL-E* (2008), que se introduzem aqui como fonte analítica que permitem evidenciar e relacionar essas categorias.

A metodologia utilizada neste trabalho é a análise fílmica, na qual o quadro teórico acima referenciado é cotejado diante dos filmes selecionados e anteriormente apresentados. A utilização de narrativas fílmicas se dá no intuito de melhor analisar o tema proposto, uma vez que, segundo Lyra (2004), entendemos o texto fílmico como um documento, carregado de significação que o estrutura internamente. A narrativa fílmica constitui importância também por reproduzir, de certa forma, no contexto de produção cinematográfica, informações essenciais que lhe instituem um tipo de reflexo representativo do espaço-tempo no qual foi

produzida, uma vez que, “[...] ao considerar o esquema fonte-destinatário, no que diz respeito ao cinema, torna-se possível verificar algumas das variantes, com relação ao lugar de conhecimento em que os estudos cinematográficos estão sendo tratados” (LYRA, 2004, p. 25). Da mesma maneira, podemos considerar o texto fílmico como um sistema informacional, onde podem ser observadas questões políticas, sociais, econômicas e culturais. Os textos fílmicos trazem em seu escopo traços da sociedade em que se inserem e potencializam a comunicação e a disseminação de informações ou até mesmo ideologias entre o público e os que os produzem, de maneira que:

O texto fílmico, como não poderia deixar de ser, vem, nestes cem anos de existência do cinema, elegendo como temas de suas narrativas questões afetas ao homem e que falam de suas relações com outros homens, com o ambiente que os cerca; que dizem dos valores que ele atribui a sentimentos e objetos: dos sentidos que ele confere aos mais diferentes elementos com os quais convive e que fazem parte de seu estar e ser no mundo. (DUARTE, 1996, p. 479).

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet, França, 2001) narra a trajetória da ingênua Amélie, que se muda do subúrbio para o bairro parisiense Montmartre e tem sua vida transformada quando, um dia, encontra em seu apartamento uma caixa com objetos pertencentes à infância de alguém e empreende uma dedicada pesquisa para entregá-la a seu dono. Ao devolver a caixa a Dominique, o antigo morador de seu apartamento, Amélie fica emocionada com a felicidade que ele demonstra diante de suas recordações e resolve então ajudar as pessoas com pequenos gestos. Em uma de suas pequenas viagens para visitar o pai, Amélie conhece Nino, um colecionador de fotos de desconhecidos descartadas da máquina de fotografias instantâneas da estação de trem. Este exótico colecionador se utiliza dos suportes para trazer a seu mundo seus objetos de coleção, de natureza efêmera. Antes de colecionar fotografias descartadas, Nino colecionou gargalhadas diferentes com o auxílio de um gravador e pegadas no cimento úmido com o auxílio da máquina fotográfica. Em um dia de descuido, esse coletor de fotografias acaba perdendo um álbum; Amélie observa a situação e não só guarda como se deleita com o álbum de fotografias rasgadas, minuciosamente remontadas nesse suporte de memória.

Neste filme, serão investigadas as relações entre as coleções e a constituição de memórias, levando em conta a relação do colecionador com seus objetos.

Em *O Cheiro do Ralo* (Heitor Dhalia, Brasil, 2007), deparamo-nos com a trajetória de Lourenço, o dono de uma loja que compra objetos usados e é totalmente dominado por sua impulsividade e fetiche sobre os objetos. Lourenço não compra meros objetos, compra os simbolismos, as relações e histórias que esses possuíam com seus antigos donos. O fetiche de Lourenço pelos objetos transcende a materialidade, desejando possuir seus proprietários. Seu mundo é organizado por tais objetos e sua vida acontece de acordo com a trajetória desses, os quais vão formando uma coleção que busca a completude e conta uma fantasiosa história do próprio Lourenço. Armazenados com cuidado, são expostos ao olhar dos clientes sempre que Lourenço deseja contar algum “causo” surpreendente. Neste filme, serão investigados os traços de fetichismo na relação objeto de desejo e colecionador, na medida em que esta coleção compõe a identidade do indivíduo.

WALL-E (Andrew Stanton, EUA, 2008) narra a trajetória de um robô no futuro, onde a Terra se encontra soterrada pelo lixo. A situação do planeta obriga os governos a tomarem medidas drásticas, traçando um plano de despoluição em que robôs ficam responsáveis pela limpeza por cinco anos, até que a Terra possa ser novamente habitável. Os robôs WALL-E não resistem à falta de manutenção e resta apenas um deles em atividade que, por 700 anos, cumpre sua função de compactar o lixo, enquanto coleciona objetos em meio aos aterros. O robzinho possui um objeto que se destaca dos demais componentes de sua coleção, o VHS do musical *Hello Dolly*, que representa para WALL-E o comportamento e os hábitos humanos, que o fascina e o conduzem em suas ações. Os objetos descartados dizem muito sobre a sociedade que os consumiu e, nesse sentido, através dos objetos coletados no lixo, WALL-E aprende sobre a vida humana. O robô se interessa pela cultura da Terra e, através de seus objetos, reconfigura o seu próprio mundo. Através do lixo, o robô se aproxima da humanidade e de sua memória, e com os objetos descartados constrói seu próprio mundo. Nesta narrativa, será investigada a trajetória dos objetos de descarte e como se dá o processo de inserção dos mesmos em uma coleção.

Os três filmes analisados nesta pesquisa trazem como ponto comum as temáticas (principal ou não) do descarte e do colecionismo. Porém, cada filme retrata tanto suas coleções quanto seus personagens segundo características próprias dos países de produção, ou até mesmo de seus diretores. Podemos observar que as três produções são decorrentes da década de 2000, no entanto a ingenuidade de *Amélie Poulain* associada à escolha de cores e trilha sonora

diferenciadas compõe um ambiente francês de fácil identificação para o espectador, da mesma maneira a escolha pela locação em Montmartre e a utilização de um café, tão tradicional no imaginário do público em filmes franceses.

O *Cheiro do Ralo*, uma produção nacional especificamente paulista, apresenta um enredo baseado na obra do escritor e cartunista Lourenço Mutareli, que traz uma leitura taciturna e constrói o personagem de forma mais obscura, mantendo as características originais do livro. A contraposição a ideais éticos e morais é uma importante marca do protagonista Lourenço, assim como das obras do autor Lourenço Mutareli e das discussões do diretor Heitor Dhalia no período (O CHEIRO do ralo, 2006).

Wall-E é uma produção infantil que traz em seu escopo temas em voga na década de 2000, tais como sustentabilidade, sedentarismo e futuro. O enredo é marcado pela presença de um personagem como herói, narrativa conspiratória das máquinas e salvação da humanidade, traços peculiares do cinema hollywoodiano.

Os objetos de descarte e as coleções formadas por estes trazem em si características dos indivíduos como consumidores e da sociedade em que estão inseridos. Da mesma forma, o cinema e as narrativas fílmicas trazem em seu escopo características dos contextos sociais em que foram produzidos e motivados por uma indústria cultural, o que Mattelart (2005) designa como “mentalidade sociocultural”. Nesta, o espectador carrega uma bagagem de informações baseadas em suas condições de vida, seu sistema de valores, seus gostos, seu trabalho, dentre outros.

Ao analisar socialmente o contexto dessas coleções de descarte, deparamo-nos com a questão da modernidade: segundo Bauman (2001), uma modernidade já líquida. A metáfora do autor se baseia em comparar as instituições sociais e as relações que estas geram a sólidos concretos e inabaláveis a um paradoxo em que estes dão lugar de maneira cada vez mais acelerada ao fenômeno da liquefação, no qual essas instituições e relações se dissipam de tal forma que são comparadas a líquidos.

De acordo com o referido sociólogo, a solidez das instituições se perde em uma sociedade baseada no consumo e em relações sociais cada vez mais descompromissadas. Nesse quadro, os indivíduos vivem cada vez mais o tempo do “eu”, e não mais o tempo do “nós”. Essa identidade cada vez mais individualizada nos permite perceber o constante desapego aos objetos e aos laços sociais, promovidos por uma suposta ideologia de liberdade. Segundo o autor, uma

característica desta modernidade líquida é a solidão, que está atrelada a um isolamento social, determinado por uma ideia de liberdade do indivíduo em grupos. A solidão está atrelada, ainda, ao processo de desterritorialização a que esses indivíduos se submetem; em um mundo líquido, os lugares já não existem mais como reflexos identitários dos indivíduos.

A (suposta) liberdade na modernidade líquida é percebida nas possibilidades de ir e vir dos indivíduos e no desapego deles aos objetos, o que está ligado ao poder de consumo individual. Na modernidade líquida, não há compromisso com a ideia de permanência e durabilidade. Nesse panorama, as identidades estão à disposição do consumidor: ser é para aqueles que podem consumir.

A fim de esclarecer como as coleções se formam em um contexto de modernidade, propomos, aqui, analisar, a partir das narrativas fílmicas, a trajetória dos objetos, considerando desde sua funcionalidade até sua retirada e retorno ao circuito das mercadorias, e como a relação dos objetos com o colecionador determina sua excepcionalidade.

No primeiro capítulo, pretendemos problematizar as coleções a partir da criação dos objetos com foco na modernidade diante de uma sociedade de consumo. Para tanto, utilizamo-nos da discussão do conceito de objeto e coisa articulado por Appadurai (2008), destacando o contexto social em que este autor se encontra e as determinantes para sua construção simbólica. É nesse momento que a discussão iniciada por Appadurai se torna primordial para este trabalho na relação traçada entre o autor e a obra *O Capital*, de Karl Marx (1980). A partir desses autores, conceitos como mercadoria e consumo se ampliam e, para tanto, nos utilizamo-nos das reflexões de Mary Douglas e Isherwood Baron (2009), que, ao discorrerem sobre os temas citados, posicionam o indivíduo como ator social principal.

Para tratar desses conceitos na chamada modernidade, valemo-nos de uma retrospectiva histórica que visa a contextualizar e entender como esses objetos adentraram o mundo das coleções e como o próprio colecionismo é um traço social e carrega as características dos indivíduos, uma vez que, ao nos depararmos com as reflexões de Abreu (2005), Clifford (1994), Marshall (2005) e Gonçalves (2007) sobre colecionismo, vemos como o tema é inerente ao desenvolvimento e à comunicação humana. Com Costa (2007), Pomian (1984) e Blom (2003), entendemos como eram as coleções formadas, em sua maioria por objetos

simbólicos e emblemáticos, e hoje, em uma nova reconfiguração, podemos discutir como algumas delas adentram em uma sociedade “líquida”. Para compreendermos o conceito de liquidez e o lugar das coleções nesta modernidade, Bauman (2001) se torna imprescindível, assim como Silveira (2010), que, ao trazer sua leitura sobre objetos de descarte, nos dá um bom ponto de partida. Moles (1972; 1981) e Baudrillard (2004) nos auxiliam a entender categoricamente as coleções e os objetos nesse contexto social, e Gonçalves (1999; 2003) nos possibilita enxergá-los a partir das discussões de patrimônio.

Ao trazermos os conceitos de patrimônio para refletir como estas coleções se posicionam socialmente, é importante entendê-los segundo o contexto em que evoluíram. Para tanto, as discussões de Choay (2001) tornam-se relevantes. O conceito de patrimônio abordado aqui desenrola-se em análises acerca de como este torna a coleção possível, segundo o caráter de mediar o mundo ao indivíduo. Utilizamos aqui as reflexões de Gonçalves (2007; 2003) sobre patrimonialização e contexto social e, posteriormente, sobre patrimônios culturais.

No segundo capítulo, interessa-nos pensar a trajetória do objeto de coleção, desde sua criação (em escala industrial ou não) até as ressignificações que sofre: ora por ser realocado ou deslocado de um novo conjunto, ora por receber valor excepcional e adentrar a coleção. Para tanto, utilizamo-nos de Baudrillard (2004) a fim de compreendermos o estatuto do objeto. Durante a vida dos objetos (para esclarecer este conceito, utilizaremos as reflexões de Abraham Moles [1981]), estes podem desempenhar diferentes funções, chegando até mesmo a se tornar objeto de desejo e de completude de uma coleção. Surgem, assim, algumas temáticas que precisaremos abordar para entender o trajeto desses objetos e como este caminho atravessa ou é atravessado pela relação com o colecionador. Nesse sentido, valemo-nos de Freud (1974), Stewart (1980) e Stallybrass (2008) a fim de verificar como o fetiche se posiciona como um fator determinante nesta trajetória, assim como na relação empreendida com o colecionador. Da mesma maneira, investigaremos a sacralização do objeto a partir de Pomian (1984).

A trajetória dos objetos nos permite traçar algumas análises segundo a sociedade em que esses estão inseridos, e é a fim de entender esta relação moderna do homem com os objetos e a formação de coleções que faremos uso de Certeau (1998) e Bauman (2001); no que diz respeito ao fim da linha de consumo, ou seja, ao descarte, utilizaremos Silveira (2010).

O terceiro e último capítulo visa à discussão do que Silveira (2010) e Moles (1972) problematizam como “morte” dos objetos. O descarte, assim como a produção, traz informações e carregam traços da sociedade em que esses objetos ou “coisas” estão inseridos. Procuraremos entender como se dá a relação do indivíduo colecionador com um objeto descartado, a ponto de enxergar nele algo excepcional e inseri-lo em uma coleção. Para tanto, vamos nos debruçar sobre os conceitos de colecionador de Walter Benjamin (2006) e de colecionismo a partir de Ribeiro (2006).

Ao propor uma análise de coleções, utilizamo-nos do conceito basilar elaborado por Pomian (1984) como conjunto de objetos semióforos, desprovidos de valor utilitário, com a função mediadora entre o visível e o invisível. Vemo-nos diante da necessidade de contextualizar socialmente os objetos e os colecionadores que compõem este sistema, uma vez que o foco de nosso interesse é o caráter fluido que essas coleções adquirem por serem formadas a partir de objetos de descarte. Para compreender o indivíduo e o circuito em que este se insere, nossas análises concentram-se em refletir sobre estas coleções sob a ótica de autores que discutem a modernidade. Torna-se, ainda, necessário compreender a reinserção do objeto num circuito colecionista, o que torna o objeto outrora descartado em paixão para seu colecionador, e é a partir desta perspectiva que discutiremos o fetichismo, um traço inerente ao colecionismo.

O fetichismo é um conceito importante nas observações e análises das coleções aqui trabalhadas, uma vez que tal conceito norteará as reflexões acerca dos comportamentos dos colecionadores, e como é impresso (ou não) tal característica aos objetos. O fetiche neste trabalho será analisado segundo o circuito dos objetos na coleção e na relação desses com o colecionador.

As coleções analisadas neste trabalho têm como base o contexto moderno em que se inserem. Desta maneira, é importante levarmos em conta alguns traços desta modernidade e como a relação dos colecionadores com os objetos se apoia neste contexto. Para tanto, destacamos o fetichismo como uma característica moderna vigente. O fetiche é componente essencial nas análises capitalistas ao gerar reflexões sobre consumo e como esses conceitos são relacionados. Retomando as análises de Bauman (2001) ao discutir que a fluidez da modernidade está também atrelada ao consumo imediato e descarte dos objetos, deparamo-nos

com o conceito de fetiche como motivador e estopim das linhas de consumo. Um fator determinante ao consumo desenfreado e, portanto, ao descarte de objetos.

No decorrer das análises aqui formuladas, tais conceitos serão desdobrados segundo a dialética do colecionismo, a fim de proporcionar uma reflexão acerca das coleções formadas a partir de objetos de descarte.

1 COLETANDO, COLECIONANDO E CONSUMINDO: O NASCIMENTO DOS OBJETOS

O desejo de colecionar precede em muito a atualidade. Desde a Pré-História, o ser humano expressa sua relação com o mundo também através dos objetos. O colecionismo pré-histórico está diretamente ligado à necessidade de sobrevivência do homem primitivo, porém esta prática nos aproxima hoje de nossos antepassados em nossa essência mais primitiva: a de sermos humanos, uma vez que as coleções têm o poder de nos fazer existir socialmente, ou seja, “[...] colecionamos para sobreviver e sobrevivemos porque colecionamos.” (MARSHALL, 2005, p. 14).

A coleta está atrelada à condição humana desde seu princípio, pois, a partir dela, o homem criou objetos utilitários que o auxiliassem nessa atividade, e, com os constantes deslocamentos, alguns desses objetos passaram a ser colecionados (GRECCO, 2003). A coleta garantiu ao homem sobreviver; já a fala lhe permitiu o desenvolvimento social. Nesse sentido, a fala é, para Marshall (2005, p. 15), uma coleção, uma vez que coletar e comunicar se configuram como “[...] nexos semânticos civilizatórios com o amparo da filologia clássica e do indo-europeu, que nos remetem a experiências da linguagem reveladoras do espectro de práticas sociais dessas palavras, em seus sentidos originários.”

A fala é coleção. [...] Podemos pôr em tela algumas palavras derivadas desta matriz semântica, presentes na língua portuguesa, e, com pequenas variantes, em quase todos os falares europeus contemporâneos: colega, colégio, coleta, coleção, colheita, leitura, leitor, legenda, legível, legião, lição, eger, preleção, florilégio, inteligência, diligência, negligência, sacrilégio, seleção [...]. (MARSHALL, 2005, p.15-16)

O colecionismo está atrelado à necessidade do indivíduo de se posicionar socialmente através dos objetos como suportes de memória, traçando sua relação entre o grupo e entre presente e passado, sempre de forma indireta.

A memória é, em suma, o que permite a um ser vivo remontar no tempo, relacionar-se, sempre mantendo-se no presente, com o passado: conforme os casos, exclusivamente com seu passado, com o da espécie, com o dos outros indivíduos. No entanto, esta subida no tempo permanece sujeita a limitações muito restritivas. É sempre indireta; com efeito, entre o presente e o passado interpõem-se sinais e vestígios mediante os quais – e só deste modo – se pode compreender o passado; trata-se de recordações, imagens,

reíquias. É sempre imperfeita, porque o passado não pode, em circunstância alguma, ser simplesmente restituído na íntegra, e toda a reconstrução é sempre marcada pela dúvida (POMIAN, 2000, p. 508).

As coleções podem ser definidas, segundo Pomian (1984, p. 53),

[...] como qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantido temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar.

Desde o neolítico, havia a prática de se levar, na morte, um mobiliário apropriado. Tal comportamento, também presente no Egito, nos permite perceber como o conceito construído por Pomian (1984) se embasou, tendo em vista que, para o autor, tais objetos, assim como os que eram oferecidos aos deuses, pertenciam ao campo do sagrado e estavam expostos aos seus olhares. Retirados totalmente de circulação e sem funcionalidade, formavam as coleções que intermediavam o mundo visível com o mundo invisível.

Segundo Gonçalves (2007), qualquer grupo humano se dedica de alguma forma ao colecionamento, embora nem todas as coleções tenham os mesmos propósitos. Porém, toda coleção “[...] pressupõe situações sociais, relações sociais de produção, circulação e consumo de objetos, assim como diversos sistemas de idéias e valores e sistemas de classificação que as norteiam.” (2007, p. 11). As coleções se configuram, portanto, necessárias em qualquer sociedade, tendo suas características próprias de acordo com o grupo de colecionadores e a sociedade em que está inserida. Um conjunto de objetos no Ocidente pode ser colecionado e cristalizado em espaços institucionalizados de memória, como os museus, por exemplo, enquanto em outras culturas podem simplesmente ser destruídos.

A prática de colecionamento pode ser considerada universal. Em todas as culturas humanas, os indivíduos formam coleções, sejam particulares, sejam coletivas. O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social. (ABREU, 2005, p. 103)

As coleções sempre tiveram a função social de mediar o colecionador com o mundo, e é nesse sentido que podemos entender a composição do mobiliário funerário como uma ligação entre dois mundos (o terreno e o sagrado). O sentido de

mediação é tão claro nesse tipo de coleção que Pomian, ao citá-lo, destaca dois pontos importantes: o primeiro seria o cuidado para que as tumbas não fossem profanadas, e o segundo, a utilização de modelos ao invés de vítimas humanas e animais, uma vez que a

substituição dos modelos pelas coisas parece então ser ditada, não por motivos econômicos, mas pela convicção de que o mobiliário funerário não deve ser utilizado: a sua função é a de ser perpetuamente olhado e admirado. (POMIAN, 1984, p. 56)

As coleções, segundo Grecco (2003), estão desde o seu início ligadas a uma ideia de posse. Possuir objetos representava uma manifestação de poder. Para Pomian (1984, p. 58), o acúmulo de objetos para a formação de coleções visando ao poder foi comum na Roma antiga. Esses objetos, que eram em sua maior parte advindos de saques, compunham as coleções particulares dos indivíduos mais poderosos da sociedade romana, que destinavam para esses cômodos inteiros em suas habitações.

É dessa forma que a noção de colecionismo traça sua relação com o campo do patrimônio, este definido por Choay (2001, p. 11) como inicialmente ligado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. A palavra *patrimônio* é proveniente do latim e seu significado, segundo Gonçalves (2003), se objetiva em “herança, riqueza, [...] complexo de bens.”. Por muito tempo, a noção de patrimônio se ateve à preservação de bens móveis e esteve ligado a um ideal possuidor, o mesmo que posiciona o colecionador no tempo-espaço diante de sua coleção.

Blom (2003) destaca que, durante a Idade Média, o crescente acúmulo de tesouros e relíquias por parte da Igreja e dos governantes formou grandes coleções na Europa. A partir desses tesouros, surgiu o que o autor define como uma forma mais privada de apreciação, os chamados *studiolo*. Esses estúdios, preparados especialmente para abrigar as coleções, se popularizaram entre os homens de recursos na Itália durante o século XIV. Até o século XIII, vemos a importante participação da Igreja na preservação do patrimônio histórico, uma vez que, mesmo com a destruição das construções gregas e romanas, os monumentos são preservados pelos papas, no intuito de conservar o que fosse ligado à memória e descartar construções “sem emoção”. É nesse contexto que as obras de artes gregas e romanas começam a ser apreciadas por colecionadores (CHOAY, 2001).

Até o século XVI, colecionar era um privilégio de estratos sociais elevados, o que incluía príncipes, nobres e o clero, cujos interesses se concentravam em “[...] objetos ao mesmo tempo belos e preciosos que aumentavam sua fortuna e poder.” (BLOM, 2003, p. 32). É importante ressaltar que alguns objetos que compunham os tesouros principescos encontravam-se no campo utilitário, o que é justificável, uma vez que:

A inserção no circuito das atividades econômicas não se faz apenas pelo uso; passa também pela recolha de objetos com o fim de acumular riquezas, e sem dúvida que se recolhia aos tesouros principescos cada vez que a necessidade se apresentava. (POMIAN, 1984, p. 61)

As coleções principescas, marcadas por objetos com valor de uso, eram compostas em grande parte por metais preciosos, além de objetos de uso religioso, cerimonial ou cotidiano. Pomian (1984, p. 60-61) destaca que, por maior que fosse a corte, grande parte desses objetos era privado de circulação e exposição. As jóias, normalmente guardadas, em cofres eram expostas em cerimônias e festas e, após a morte do rei, esses objetos eram levados nas procissões fúnebres.

Segundo Blom (2003), no século XVI a Europa viveu um surto colecionista embalada pelo desenvolvimento comercial e o enriquecimento de suas repúblicas, em meio ao progresso tecnológico e ao investimento na construção naval. Porém, o acúmulo de objetos retirados do circuito e que não teriam mais utilidade prática se restringia ainda a uma parcela menor da população. Nesse período, a influência social da Igreja se mostrava marcante também no colecionismo, uma vez que o acúmulo de bens era entendido como um pecado – a avareza – e as coleções se constituíam em grande parte da sociedade em objetos relicários. Esses objetos se configuravam como algo em que se acreditava ter tido contato com um deus, santo ou herói e permeavam o imaginário popular. A eles, era atribuído o poder de proteção e cura e, “[...] por isso, uma relíquia santificava o local onde se encontrava um modo não menos eficaz do que o próprio santo o teria feito.” (POMIAN, 1984, p. 60). O autor destaca, ainda, que nesse período as igrejas abrigavam diversos objetos relicários – que uma vez dentro do espaço do sagrado só eram retirados por furto ou desastre natural, porém expostos e disponíveis ao olhar e contato com os fiéis em datas célebres – rigorosamente vigiados e protegidos. Além de objetos de culto, oferendas, monumentos fúnebres, entre outros objetos, para Pomian (1984)

cada igreja, apesar de ser um lugar de culto, oferecia ao olhar uma grande quantidade de objetos, verdadeiras coleções.

Cristãos medievais eram obrigados a escolher entre amar o mundo físico e os seus prazeres, e sofrer a eterna danação, ou renunciar a tudo isso em nome dos céus, pois de pouco valia ganhar o mundo e perder a alma, como diz o evangelho. Do ponto de vista do crente, a morte era uma transição, um momento de ajuste de contas assinalado por espetáculo público e ritual comum. Mesmo para os poucos que tinham condições, acumular objetos e não usá-los de imediato só era aceitável se estivesse de acordo com esta concepção de mundo: relíquias e belas obras que glorificavam a Deus. Não temos notícia de qualquer coleção de plantas, pedras ou animais nessa época, apesar do fato de que peças individuais aparentemente com propriedades estranhas, como “ossos de dragão”, geralmente fósseis, costumavam ir parar nos tesouros da Igreja e da nobreza. (BLOM, 2003, p. 37)

Ainda existiam grandes coleções principescas quando, em 1550, se espalhou pela Europa uma rede de coleções especializadas de intelectuais que trocavam informações e empreendiam buscas por itens exóticos, preciosos ou até mesmo desconhecidos. Com a disseminação do colecionismo entre os intelectuais, foi possível acontecer outro fenômeno, importante para que entendamos o colecionismo contemporâneo: a popularização da atividade entre pessoas que não tinham tantos recursos. Com as grandes navegações e as relações comerciais com as Índias, a Europa viveu um momento de razoável acesso a produtos exóticos (BLOM, 2003).

Durante o Renascimento, as coleções ganham novas proporções. Segundo Grecco (2003, p. 2), é nesse período que o termo *museu* começou a ser utilizado “[...] num sentido próximo do atual por Cósimo de Médicis, que o aplicou à sua coleção de códices e curiosidades.”. De acordo com a autora, o humanismo agregou valor científico à obra de arte, que até então, por influência da cultura romana, limitava-se a um caráter hedonista, porém econômico. É ainda no Renascimento que a Igreja Católica utiliza a arquitetura clássica para representar a fundição da cristandade a um passado glorioso, através das bulas papais. Para tanto, as construções da Idade Média são renegadas em função da preservação das antigas cidades gregas e romanas.

Os séculos XVI e XVII são marcados pelos antiquários e a explosão dos estudos da arte, dessa vez não só a arte clássica, mas também a arte egípcia, mesopotâmica, entre outras. As cidades antigas se atêm nesse momento a um caráter plástico, e o valor histórico é discutido através dos conceitos emergentes

como museu e restauro, uma vez que a história, de certo modo, é vista como um processo destrutivo. Nesse sentido, “[...] a nação, ou seu patrimônio cultural, é construída por oposição a seu próprio processo de destruição.” (GONÇALVES, 1996, p. 32).

O valor econômico é um aspecto decisivo quando a França patrocinou de forma sutil o colecionismo da burguesia emergente, que, ao adquirir os hábitos da nobreza, “produzia bens e consumia arte” (GRECCO, 2003). Até o fim do século XVIII, as coleções tinham um caráter particular. A popularização das coleções teve ênfase com a Revolução Francesa, que converteu as grandes coleções reais em museus públicos. Surge, assim, outra noção de patrimônio, voltada para os elementos que narram a história e a memória nacional. A partir dessa nova noção, emergem as reivindicações públicas de atuação do Estado com políticas públicas para preservar e valorizar os bens considerados herança de um povo.

O fim do século XIX conheceu o museu como depósito de objetos exóticos dos despojos coloniais. As expedições científicas às colônias alimentavam os acervos e transformaram os museus em instituições de pesquisa científica. A introdução da pesquisa levou o museu a especializar-se por áreas do saber e a remanejar as coleções, mas o museu ainda era voltado para si mesmo. (GRECCO, 2003, p. 2)

Sob influência da França, o século XX é marcado pela propagação de um colecionismo muito embasado no aspecto econômico em que objetos de arte se destacam, bem como a noção de patrimônio ligado a bens públicos e difundido a outros países, o que levou à consolidação de políticas de preservação. Com a depressão econômica na década de 1930 nos Estados Unidos, aliada à Primeira e à Segunda Guerras Mundiais, vemos o colecionismo como um mercado de memórias, e a “herança” a ser deixada torna-se cultural. A partir da Primeira Guerra Mundial, começa a se destacar o conceito patrimônio da humanidade, com o intuito de salvaguardar bens ameaçados pelos conflitos armados. Com a hegemonia americana no pós-guerra, vemos o consumo sendo massificado, a criação de ídolos e mitos impulsiona o mercado e o colecionismo volta com força atrelada ao desejo de possuir.

O patrimônio é um conceito que surge relacionado à posse e à excepcionalidade, o que podemos perceber através dos séculos com as coleções de arte, por exemplo. Porém, o conceito de patrimônio estendido à humanidade visava nesse momento histórico a abarcar a pluralidade de criações de sentidos sociais, em

um entendimento amplo de cultura. O conceito patrimônio da humanidade foi utilizado na Convenção do Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade, apregoada pela UNESCO em 1972, que se configurava como um tratado internacional sobre a proteção de bens considerados importantes para a humanidade, uma herança a ser conservada e comunicada. Uma vez constituída, a UNESCO se concentrou em estabelecer que o patrimônio não somente apregoasse os valores “de civilização”, ou da cultura erudita, mas sim “[...] a universalidade da cultura, através do respeito pelas culturas específicas.” (POULOT, 2009, p. 225). Ao final do século XX, se entendia por patrimônio da humanidade “[...] do mais significativo ao mais insignificante, os lugares de cultos religiosos e os lugares da indústria, os testemunhos de um passado secular e os de um passado recente.” (CHOAY, 2001, p. 240).

Vemos, nesse último momento, a expansão do colecionismo atrelado ao campo das mercadorias, não que não houvesse (ou não haja hoje) coleções no campo do sagrado, mas com a industrialização e o consumo massificado os objetos viraram produtos, e a velocidade com que são produzidos os definem como tal. O objeto nasce como coisa, e o valor econômico que lhe é essencial o define como mercadoria. Para Marx (1980, p. 81), a riqueza na sociedade capitalista apresenta-se como uma “imensa coleção de mercadorias”; a mercadoria é, portanto, segundo Marx, forma elementar da sociedade burguesa moderna e o que a legitima no circuito econômico como mercadoria é o valor. O valor de uso está atrelado à funcionalidade do objeto e é produzido desde que o homem passou a transformar a natureza em objetos, está incorporado aos hábitos sociais desde as civilizações primitivas. A peculiaridade da sociedade burguesa é que, ao mesmo tempo, o conteúdo material da riqueza social é portador de valor de troca (onde valores de uso de uma espécie se trocam contra valores de uso de outra espécie, numa relação que muda constantemente no tempo e no espaço). A partir das reflexões de Appadurai (2008), podemos compreender que objetos circulam em diversos regimes de valor; tais regimes, portanto, acontecem em diferentes circunstâncias no tempo e no espaço. Ou seja, as coisas, ao circular em ambientes culturais e históricos específicos, acabam por acumular os elementos simbólicos e históricos dessa circulação.

Douglas e Baron (2009, p. 101) definem o consumo como uma livre escolha do indivíduo como consumidor, uma vez que “[...] ele pode ser irracional,

supersticioso, tradicionalista, ou experimental: a essência do conceito do consumidor individual do economista é que ele exerce uma escolha soberana.”. Nesse sentido, é essa escolha que, anteriormente alimentada pelo desejo de possuir o objeto que determina a troca, conferir-lhe-á valor econômico no espaço das mercadorias. A esse respeito:

Simmel sugere que os objetos não são difíceis de se adquirir porque são valiosos, “mas chamamos de valiosos aqueles objetos que apõem resistência a nosso desejo de possuí-los” [1978, p. 67]. O que Simmel denomina, em particular, objetos econômicos existe no espaço entre o desejo puro e fruição imediata, com alguma distância entre eles e a pessoa que os deseja. Tal distância pode ser ultrapassada, o que ocorre por meio da troca econômica, na qual se determina reciprocamente o valor dos objetos. Ou seja, o desejo de alguém por um objeto é satisfeito pelo sacrifício de outro objeto, que é o foco do desejo de outrem. Tal troca de sacrifícios é o que constitui a vida econômica. (APPADURAI, 2008, p. 16)

O consumo para Douglas e Baron (2009) vai além da liberdade do consumidor, mas se constitui como processo até a saída do objeto já como mercadoria do espaço econômico. À medida que a sociedade se modifica culturalmente, o consumo se posiciona como espaço onde a cultura toma forma. Os objetos econômicos passam, então, a compor a identidade do indivíduo atrelada a seu grupo social, definindo-o. Os autores dão como exemplo uma dona de casa que, durante as compras, seleciona parte das mercadorias para a casa, o marido, os filhos e os convidados: “[...] Quem ela convida para sua casa, que parte da casa abre aos estranhos e com que freqüência, o que lhes oferece como música, bebida, conversa, essas escolhas exprimem e geram cultura em seu sentido mais geral.” (DOUGLAS; BARON, 2009, p. 103). Nesse sentido, ficamos livres para compreender não apenas os significados dos objetos em sua construção ou representação social, mas o modo como os objetos são essenciais no cotidiano, de modo que enxergamos a vida social inerente aos objetos. Como nos sugeriu Appadurai (2008, p. 17), as coisas, assim como as pessoas, possuem uma biografia cultural e social: “[...] A biografia é apropriada para coisas específicas, enquanto passam por mãos, contextos e usos diferentes, acumulando, assim, uma biografia específica ou um conjunto de biografias.” (APPADURAI, 2008, p. 52).

Podemos tratar os objetos de descarte sob a ótica do consumo, no entanto esses objetos podem também surgir em sociedades não capitalistas. Um exemplo são os objetos rituais confeccionados exclusivamente para o descarte. Descarte e

consumo são processos baseados em valores sociais, e, como podemos perceber a partir de Marx (1980), a sociedade baseada no capitalismo cria seus objetos como coisas com potencial mercadológico. A esses objetos são atribuídos valor de uso e valor de troca conforme suas trajetórias e, por fim, esses valores são retirados definindo assim a “morte” dos objetos, isolando-os no mundo do descarte, onde trazem em si informações do que um dia eles foram.

O fetiche surge, então, como uma característica essencial ao consumo, uma vez que sua participação prescinde o circuito e o sentido das coisas no mesmo, ou seja, o valor para o indivíduo não está atrelado à criação do objeto em si, mas a posse deste. Tal valor é impulsionado pelo fetiche, que é essencial na sobreposição de uma sociedade embasada na produção por uma sociedade embasada no consumo:

Acompanhando as análises benjaminianas – que associam economia e política, fetiche e desejo – apresentamos a universalização do fenômeno do fetichismo e a indeterminação do princípio de realidade, em um momento de substituição do capitalismo de produção pelo de consumo. Assim, ao capitalismo baseado no estoque – que produzia e se acrescentava a longo prazo – segue-se o capitalismo do descartável, em uma relação inédita do dinheiro com o tempo; o longo prazo, a durabilidade são considerados “perda de dinheiro” e “perda de tempo”, com a obsolescência contínua e programada de coisas e valores. (MATOS, 2010, p. 09)

O fetiche é um traço inerente aos circuitos de produção e guarda de objetos em um contexto moderno, e podemos observar que sua presença se dá tanto no início dos circuitos sociais atrelados aos objetos (criação e consumo) quanto no desenrolar desses (descarte ou salvaguarda). Na modernidade, o fetiche se configura inicialmente no “olhar”, o que, segundo Canevacci (2008, p. 236), pode ser compreendido como “[...] atratores pela potência sexuada que imobiliza momentaneamente o olhar [...] o atrator fixa o olho de quem olha.”. Portanto, a posse, a salvaguarda e a exposição ao olhar do fetichista, o descarte e o esquecimento do objeto, retirado não só de circuito, funcionam tanto no plano do olhar quanto no das lembranças.

1.1 OS OBJETOS SÓLIDOS

Dirigido por Jean-Pierre Jeunet em 2001, aclamado pela crítica e indicado ao Oscar em cinco categorias – Melhor Direção de Arte, Melhor Fotografia, Melhor Som, Melhor Roteiro Original e Melhor Filme Estrangeiro –, foi ainda indicado ao Globo de Ouro na categoria Melhor Filme Estrangeiro. *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) destaca as peculiaridades e pequenos prazeres da vida. É em busca da compreensão sobre como se dá a relação dos indivíduos com os objetos na composição de suas histórias e memórias que analisaremos os objetos segundo sua *solidez* ou *liquidez*. A fim de esclarecer como a resignificação pode ser tão essencial quanto a criação na trajetória de um objeto é que acompanhamos a vida de Amélie Poulain e seu mundo fantasioso, marcado por objetos e devaneios.

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (2001) conta a vida de Amélie, uma menina isolada do mundo por conta das manias de seus pais. Raphael Poulain é um ex-médico militar, sua relação com a filha é determinante na relação da menina com o mundo, uma vez que sua criação isolada é justificada por um suposto problema cardíaco. Tal infortúnio é, na realidade, ansiedade, que faz o coração da menina disparar em cada consulta mensal com o pai. Sua mãe, Amandine Fouet, era professora, porém acreditando que as taquicardias da filha fossem consequência de alguma doença cardíaca, não permitia que a menina fosse à escola, nem que sofresse fortes emoções como contato com outras pessoas ou viagens em família, educando, assim, a filha em casa.

Em seu isolamento, a menina cria um mundo particular, onde, por exemplo, os vinhos são feitos como panquecas, e a mulher do vizinho, em coma há meses, está apenas dormindo o sono da vida de uma vez só, para a qualquer momento acordar e não precisar dormir nunca mais. Em seu cotidiano, isolado das demais crianças, a menina conta com a companhia de um animal de estimação, o peixe nomeado Cachalote. Porém, este se torna também uma decepção, pois, em alguns meses e sem qualquer explicação, o peixe promove alguns atentados suicidas, atacando os nervos da Sra. Poulain e traçando como seu fim a devolução ao rio, deixando novamente a menina Amélie em um cotidiano isolado. Com a morte da mãe, a menina vive cada vez mais solitária, e é neste momento que o Sr. Poulain começa a construir um mini-mausoléu para abrigar as cinzas de sua esposa, transferindo para os objetos os significados e simbolismos de sua relação. Porém, este espaço também recebe um objeto libertador para o Sr. Poulain: o anão de jardim. Ao se aposentar, o Sr. Poulain ganhou como lembrança de seus amigos de trabalho um

anão de jardim, porém a Sra. Poulain, não se agradando do objeto, nunca permitiu que o mesmo ocupasse qualquer outro lugar que não fosse a escondida garagem. Com a morte da esposa e a organização de um mini-mausoléu para suas cinzas, o Sr. Poulain se realiza quando finalmente retira o anão de jardim da garagem.

Amélie: Olá, papai. Arranjou um amigo novo?

Sr. Poulain: Eu o tenho há anos. Como sua mãe não gostava ficava na garagem.

Pronto, vamos reconciliá-los!



Figura 01: Amélie e o Sr Poulain com o anão de jardim no mini-mausoléu

Fonte: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, 2001

Amélie sonha para passar o tempo e, quando atinge a maioridade, finalmente sai de casa, deixa Enghien e vai para o bairro de Montmartre em Paris, onde trabalha de garçonne no Deux Molin. No restaurante, ela convive com Suzanne, dona do estabelecimento e ex-artista de circo; Georgette, que trabalha na tabacaria, é hipocondríaca e acredita ter doenças desconhecidas pela medicina; Gina, que é garçonne junto com Amélie e adora estalar os dedos; Hipólito, cliente frequente, é também um escritor fracassado; e, por fim, Joseph, o amante rejeitado de Gina, que carrega consigo um gravador onde “enclausura” risadas e comportamentos de suas namoradas, sempre narrados por ele mesmo a fim de investigar se está sendo traído; além disso, é um viciado em estourar plástico bolha. Como cliente não frequente, há ainda Philomene, uma aeromoça que sempre pede a Amélie que cuide de seu gato quando viaja.

O filme tem como cenário três ambientes principais: o café onde Amélie trabalha, o prédio em que reside e a estação de trem por onde passa durante os fins de semana quando vai visitar o pai.

A solidão de Amélie diminui quando encontra em um azulejo falso na parede do banheiro uma caixa com fotografias, boneco e pequenos brinquedos de metal. Um tesouro, segundo a personagem, a representação integral da infância de alguém. Para devolver a caixinha, Amélie empreende uma jornada para encontrar o dono. Em sua busca, resolve pedir informações a uma vizinha, que relata sua tragédia conjugal através das cartas ainda guardadas do marido já falecido. Essa vizinha possui, ainda, uma fotografia emoldurada do marido e o cachorro do casal empalhado, objetos que agora representam o que um dia foi o seu casamento.

Sra. Madeleine Wallace: Meu marido trabalhava numa companhia de seguros. As pessoas adoram contar que ele dormia com a secretária. Também foram a todos os hotéis de Batignoles, e não os mais baratos [...]. Ele começou a roubar o caixa, primeiro aos poucos, depois 50 milhões, e se mandaram para os pampas. Em 20 de janeiro de 1970 bateram na minha porta: “Seu marido morreu, acidente de carro na América do Sul”. Minha vida parou e o Leão Preto morreu de tristeza.



Figura 02: Sra. Madeleine Wallace e Amélie Poulain; ao fundo, Leão Preto, o cachorro empalhado

Fonte: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, 2001

A senhora Madeleine Wallace tem em sua casa objetos que representam não só seu passado, mas sua idealização de toda vida. Para tanto, os objetos foram

ressignificados e cristalizados. Muitos objetos funcionais ganharam caráter de preciosidade neste conjunto de lembranças matrimoniais, e até o cão da família “que morreu de tristeza com o abandono do dono” segundo a Sra. Wallace, tornou-se objeto ao ser empalhado e incluído em um conjunto. Outrora parte da família, agora o cão compõe um sistema, em que, posicionado, olhando a foto de seu antigo dono, traz significado no todo: a coleção de lembranças da Sra. Wallace.

Após colher informações com a vizinha, a moça continua sua pesquisa, finalmente encontrando o dono do “tesouro”. Diante de sua dificuldade de relacionamento com as pessoas, a personagem cria um plano para não ser vista no momento em que a caixa chegasse ao seu dono. Bem-sucedida, Amélie observa toda a ação e se emociona ao ouvir do senhor que reencontrar suas recordações de infância na caixa escondida no banheiro foi uma das melhores coisas de sua vida e que procuraria ser uma pessoa melhor após este acontecimento. Este fato é determinante para a narrativa pessoal de Amélie Poulain, uma vez que a personagem se apoia em tal situação para construir sua relação com o mundo, intermediada pelos objetos.



Figura 03: Tesouro encontrado por Amélie Poulain
Fonte: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, 2001

Amélie Poulain utiliza os objetos para se comunicar com as pessoas, a funcionalidade desses bem como as ressignificações que a moça atribui são essenciais para a discussão de coisas e objetos, assim como na discussão posterior sobre coleção, uma vez que uma coleção, segundo Pomian (1984, p. 53), é, antes de qualquer coisa, um conjunto de objetos, sejam estes de ordem natural ou

artificial. Para tanto, a trajetória deles tem como total relevância o seu nascimento prático: a criação do objeto. Segundo Moles (1972), o objeto tem uma característica passiva, mas ao mesmo tempo fabricada:

O objeto, em nossa civilização, é quase nada, natural. Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como objetos, antes, porém, como de coisas. A pedra só se tornará objeto quando promovida ao posto de peso para papéis. (MOLES, 1972, p. 15)

A partir daquilo que Appadurai (2008) chamou de rotas e desvios, podemos entender que o fluxo das coisas é sempre um acordo oscilante entre rotas socialmente reguladas e desvios motivados. Amélie passa a utilizar os objetos na relação com as pessoas, ora de forma positiva – como quando envia anonimamente fitas de VHS com belas imagens do mundo a um vizinho conhecido como homem de vidro, que, por conta de uma doença, não pode sair de casa, ou quando cria uma carta do marido falecido da vizinha que teria sido perdida há 40 anos em um acidente de avião, onde o marido pede perdão e relata todo o amor pela esposa – ora de forma negativa – quando se irrita pelo modo como o verdureiro trata seu ajudante, faz uma cópia de sua chave e o assombra colocando sal na bebida, trocando seus chinelos por números menores e adiantando o despertador. Nesse sentido, são os acontecimentos históricos, sociais e as motivações humanas que permitem certos desvios, capazes de traçar novas histórias, tanto para as coisas como para as pessoas.

A Sra. Madeleine Wallace guardava as cartas do marido que partiu. Sua coleção significava mais que manuscritos, asseguravam a continuidade da própria vida, sentimentos e lembranças que ali estavam como parte de seu passado. Dessa forma, colecionar é também recordar e fazer com que os objetos que nos circundam constituam-se como matéria-prima de nossa relação com o mundo [MOLES et. al., 1972]. A caixinha com uma foto e pequenos objetos guardada por 40 anos, quando achada pelo dono, significou para ele o mundo presentificado em cada um dos seus objetos. Veio na memória todo o passado da sua infância, quanto os pequenos detalhes de sua história. Com Benjamin também podemos ratificar que, além da relação existente entre colecionar e recordar, esses objetos transformam-se em vetores de “manifestações profanas da ‘proximidade’, [...]” [BENJAMIN, 2006, p. 239]. [...] a coleção dos vinte quadros iguais, pintados pelo Sr. Raymond Dufayel, pode ainda ser inserida numa perspectiva teórica apontada por Marshall (2005) que argumenta que as coleções, além de estratégias de sobrevivência, são o símbolo de ultrapassagem e de continuidade da vida. (RIBEIRO; MACIEL; COSTA, 2010)

O objeto, segundo Appadurai (2008, p. 17), recebe valor econômico a partir da troca, sem a qual o objeto se limita a ser apenas coisa. Para o autor, as coisas

têm uma vida social, que se justifica e pode ser investigada a partir de “suas formas, seus usos, suas trajetórias”.

Uma das trajetórias marcantes da narrativa fílmica se dá a partir da amizade que Amélie Poulain desenvolve com a vizinha, a Sra. Madeleine Wallace. A partir da história de vida da vizinha e de seus objetos, Amélie resolve ajudá-la reconfigurando toda sua coleção. No apartamento da Sra. Wallace, vemos fotos e objetos que rememoram o falecido marido, e, dentre todas as lembranças da casa, aquelas pelas quais a mulher tem mais apreço são as cartas enviadas pelo marido no início do romance, como podemos observar no trecho abaixo, que reproduz o conteúdo de uma carta do Sr. Wallace enviada à esposa.

Madô querida,

Não durmo mais, não como mais. Vivo com a certeza de ter deixado minha razão de viver em Paris. Só a terei novamente em 15 dias ao ver minha doninha adorada aparecer na estação com seu vestido azul rendado (aquele que você acha transparente).



Figura 04: Sra. Wallace lendo para Amélie a carta do marido

Fonte: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, 2001

Amélie Poulain, emocionada com a história da vizinha, resolve mudar sua perspectiva utilizando o que mais a Sra. Wallace gostava: as cartas do marido. Amélie assiste no noticiário que um avião dos correios desaparecido há 40 anos nas geleiras havia sido encontrado e que as cartas estavam sendo entregues aos destinatários. A moça,

baseada nessa informação, escreve uma emocionante carta de amor e arrependimento e assina como o falecido Sr. Wallace. Com cuidado, Amélie submete a carta a alguns métodos para que aparente marcas do tempo. Ao receber a carta do marido e as explicações sobre a queda e a descoberta do avião, a Sra. Wallace tem seu mundo reconfigurado. O conteúdo da carta, assim como o próprio documento, são instrumentos de formação de memória, independente da veracidade ou autenticidade de sua composição. Ao receber a carta do marido e as explicações sobre a queda e a descoberta do avião, a Sra. Wallace tem seu mundo reconfigurado. A manipulação direta dos homens sobre os objetos revela a construção de significados que configuram seu meio como indivíduo social. É nesse sentido que a criação ou a ressignificação de objetos e sua inserção em uma coleção se codifica como uma representação direta do indivíduo e da sociedade em que está inserido. Ao manipular imagens em montagens e ao falsificar uma carta, Amélie, por exemplo, cria o que Baudrillard define como imagens desejadas, já que: “O objeto é assim, no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem apenas se suceder sem contradizer. É um espelho perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 98).

Os objetos são criados em contextos sociais, trazendo em si uma gama de informações sobre os indivíduos e os grupos, as quais não se atêm ao campo da funcionalidade do objeto, uma vez que “[...] o objeto serve efetivamente para alguma coisa, mas serve também para comunicar informações” (BARTHES, 2001, p. 208). Assim é que a utilização de uma carta como objeto da coleção de memórias do casamento da Sra. Wallace evidencia o caráter estatutário do objeto. Inseridas em contextos sociais e carregadas de informações sobre os grupos, as cartas são detentoras de discursos. Nesse sentido, Dodebei; Ribeiro e Orrico (2007), ao analisar o potencial discursivo das cartas retratadas no texto fílmico *Cartas de Iwo Jima*, nos esclarecem:

Operadoras de discursos/enunciados diversos, essas cartas tomam voz e tornam-se imagens narrativas à medida que se materializam *estatuariamente* nas tomadas do filme que mostra de forma recorrente os personagens enviando, recebendo, escrevendo, lendo, relendo cartas para familiares e amigos. Esse investimento de “materialidade repetível” possibilita um recomeço, uma re-evocação e uma rememoração. Essa estratégia se realiza tanto para o espectador, que ao ser acionado a todo instante pelo filme estrutura-se em relação aos personagens e à própria história, quanto para a compreensão da própria narrativa que se reforça na *repetição*. Dessa forma, temos a possibilidade desse(s) ato(s) ser(em) reapropriado(s), reconstruído(s) e ressignificado(s) numa nova rede de subjetividades identitárias, nos fazendo conhecer, na medida do possível, esse (outro) “sujeito-que-fala”. Portadoras também de “marcas”, essas cartas libertam discursivamente memórias, fantasmas, pensamentos que

atravessam tempos [FOUCAULT, 1972]. (DODEBEI; RIBEIRO; ORRICO, 2007, p. 3-4, grifos no original)

A coleção de cartas de Madeleine Wallace consiste em narrar sua própria memória através dos documentos. A coleção desta senhora traz significados a ela e conta sua própria história em objetos – vistos como de pouco valor pelos vizinhos ou até mesmo forjados como a carta que Amélie lhe apresenta – que trazem em si apenas o desejo do indivíduo de não esquecer, daí,

o fascínio elementar de entesourar, mesmo quando a coleção assim gerada demora uma vida para, à medida que seu entorno original some, adquirir um caráter precioso, tornar-se, assim mais tarde, digna de ser memorizada. Porque, afinal, do que andamos tratando é da dignidade de ser, algo, recordado. (RIBEIRO, 1998, p. 09)

Os objetos são, para Moles (1972), submetidos à vontade do homem para manipulação, o que determina sua funcionalidade. Para o autor, os indivíduos sempre se utilizaram de um *inventário do cotidiano*, onde esses objetos compõem um conjunto que satisfaz suas necessidades. Com o início da civilização industrial, o mercado passa a envolvê-los transformando a sociedade, modificando a dinâmica desse *inventário*, uma vez que a posição social do indivíduo determina os objetos que este possuirá. Dessa forma, [...] “A sociedade de consumo propõe ao indivíduo uma variedade de objetos muito diversificada, muito extensa, a partir da qual ele constitui outra variedade, um *subconjunto*, que é o seu quadro de vida cotidiana.” (MOLES, 1972, p. 17-18, grifo no original).

Para Barthes (2001, p. 209), todos os objetos que fazem parte de uma sociedade têm um sentido. O autor em questão entende que o objeto é definido segundo sua funcionalidade, já que esta sempre existe, ou seja, não há objeto não funcional. Porém, o significado do objeto transcende sua funcionalidade, uma vez que, além de servir para alguma coisa, serve também para comunicar algo.

O objeto é uma espécie de mediação entre a ação e o homem. Poderíamos observar neste momento, aliás, que não há, por assim dizer, objeto para nada, existem por certo objetos apresentados sob a forma de bibelôs inúteis, mas esses bibelôs têm sempre uma funcionalidade estética. (BARTHES, 2001, p. 208)

Os lugares são determinantes na relação de Amélie com os objetos: em seu prédio, ela se relaciona com os vizinhos através dos objetos que envia a eles; na casa do pai, Amélie rouba o anão de jardim que completa o mini- mausoléu; na

estação de trem, Amélie vê, pela primeira vez, Nino, um colecionador de fotos rasgadas, que passa todos os dias no fim da tarde coletando as fotografias descartadas na máquina de fotografia instantânea. Amélie fica fascinada quando encontra a pasta de Nino e, dentro dela, o álbum de fotografia dele, onde cuidadosamente guarda as fotografias rasgadas. Intrigada com uma figura masculina que aparece doze vezes no álbum, ela cria a teoria de que é um morto que tem medo de ser esquecido.



Figura 05: Álbum de fotografias rasgadas de Nino, encontrado por Amélie

Fonte: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, 2001

Esse é o primeiro contato da personagem com um tipo de coleção que se origina do descarte – fotos rasgadas que são coletadas embaixo das máquinas instantâneas –, que traduz a discussão de Silveira (2010) acerca da “efemeridade moderna dos objetos”. Ou seja, “objetos mortos”, pertencentes ao “fim da linha de consumo”, que originariamente iriam compor os depósitos de lixo ou de reciclagem “parque dos objetos mortos”. O autor retira essa ideia de “imaginário do desmanche”, que representa o circuito da vida média dos objetos que, ao serem descartados, configuram aqueles cuja vida foi encurtada.

A vida de Amélie é marcada por relações distanciadas em uma sociedade individualizada. Essa sociedade se encontra no que Bauman (2001) define como modernidade líquida, que se configura como uma metáfora sobre as instituições e os

relacionamentos humanos na sociedade atual. A ilusão de liberdade gerou na sociedade um descompromisso em relação aos laços afetivos e uma individualização, corroborada pela liquefação das instituições.

Esse processo explicita o desapego e a provisoriedade que podem ser observadas nas relações sociais com os objetos. A identidade e a individualização estão atreladas a uma busca por liberdade, e é justificada pelo indivíduo através do consumo. O que você tem e o que você pode ter definem quem você é. Nesse contexto, os objetos se tornam cada vez mais descartáveis, pois em uma sociedade baseada no consumo a rapidez e as inovações são importantes (BAUMAN, 2001).

Ambas [pessoa e coisa] perderam sua solidez na sociedade moderna, sua definição e continuidade [...] as coisas são os ornamentos simbólicos das identidades e as ferramentas dos esforços de identificação, as pessoas logo as seguem (BAUMAN, 2001, p. 100).

Amélie e Nino desenvolvem uma paixão reciprocamente platônica, já que Amélie reluta em aparecer e ser reconhecida fisicamente pelo amado, criando uma comunicação através de objetos, recados e pistas, marcada por um distanciamento físico comum pelo caráter transitório e fluído dessa modernidade.

A presente versão "liquefeita" "fluida" dispersa, espalhada e desregulada da modernidade pode não implicar o divórcio e ruptura final da comunicação, mas anuncia o advento do capitalismo leve e flutuante, marcado pelo desengajamento e enfraquecimento dos laços que prendem o capital ao trabalho. Pode-se dizer que esse movimento ecoa a passagem do casamento para o "viver junto" com todas as atitudes disso decorrentes e conseqüências estratégicas, incluindo a suposição da transitoriedade da coabitação e da possibilidade de que a associação seja rompida a qualquer momento e por qualquer razão, uma vez desaparecida a necessidade ou o desejo (BAUMAN, 2001, p. 171).

Amélie serve-se do potencial comunicador dos objetos ao utilizá-los em sua mediação com os que a cercam. Esta mediação pode ser exemplificada com a inserção, criação ou a retirada de objetos do circuito: uma carta falsificada por ela e enviada para a senhora Madeleine Wallace; uma fita VHS presenteada para o homem de vidro, ou o furto do anão de jardim do Sr. Poulain. Dessa forma, os objetos se configuram nessa narrativa como mediadores e suportes de memória, uma vez que toda memória:

[...] é em primeiro lugar uma faculdade de conservar os vestígios do que pertence já em si a uma época passada. Trata-se [...] de estados do sistema nervoso provocados pelo contacto com seres, objetos [...] que subsistem ainda quando o elemento que os originou desapareceu há um período de tempo mais ou menos longo (POMIAN, 2000, p. 507).

É diante dessa realidade “líquida” que os objetos se tornam sólidos, uma vez que a mediação que estes proporcionam consolida a identidade dos indivíduos em meio a uma sociedade de mercadorias, onde “[...] a produção de mercadorias como um todo substitui hoje o mundo dos objetos duráveis pelos produtos perecíveis projetados para a obsolescência imediata” (BAUMAN, 2001, p. 100).

1.2 COLECIONANDO A NÓS MESMOS

Baseado em livro de mesmo nome, o filme *O Cheiro do Ralo* (2006), dirigido por Heitor Dhalia, foi lançado em circuito restrito (o filme foi distribuído inicialmente apenas no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília) e produzido com 20% da renda estimada, arrecadada entre sócios privados e os produtores executivos. O filme surpreendeu com críticas positivas e participou do Festival do Rio 2006 – nas categorias de melhor ator (Selton Mello, dividindo o prêmio com Sidney Santiago), Prêmio Especial do Júri e da FIPRESCI (oferecido pela imprensa internacional) –, da 30ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo – Prêmio de Melhor Filme (Júri Oficial e Crítica) e Menção Honrosa do Júri Oficial para todo o elenco –, do 2007 Sundance Filme Festival (onde foi elogiado pela crítica americana), do 4º Festival de Cinema de Campo Grande (Melhor Filme Nacional) e do 10º Festival de Cinema de Punta Del Leste (Melhor Ator – Selton Mello).

Segundo o diretor Heitor Dhalia em depoimento nos extras do DVD do filme, lançado em 2006:

O cheiro do ralo é um filme sobre busca. Conta a história de Lourenço, que é um cara que tenta preencher o vazio interior dele comprando objetos, e em seguida ele passa a comprar pessoas também. E eu acho que é essa a grande metáfora do ralo [...] o lugar aonde vão as coisas desagradáveis. (DHALIA, 2006)

O Cheiro do Ralo (2006) narra a trajetória de Lourenço, dono de uma loja que compra objetos usados para revenda. O protagonista é um típico negociante, sempre diminuindo o valor de mercadoria visando a obter lucro, porém Lourenço demonstra prazer na humilhação alheia, principalmente quando os clientes se sacrificam e demonstram desespero em vender os objetos.

O filme tem como cenário basicamente três ambientes: a loja de objetos usados; a casa de Lourenço e uma lanchonete. Na loja de objetos, Lourenço passa a maior parte de seu tempo e é ali que seu mundo se constrói por meio de seus objetos comprados (e os

renegados) e pelas histórias que os acompanha. Lourenço, ao adquirir um objeto, traz para si a história deste, ou a modifica para construir sua própria narrativa.



Figura 06: Lourenço em sua loja de objetos usados

Fonte: O Cheiro do Ralo, 2006

Seu mundo se configura, segundo o personagem, como ideal: no trabalho, obtém lucro; em casa, se entretém com programação da TV a cabo e, segundo suas palavras, “não gosta nem nunca gostou de ninguém”. No entanto, esse mundo começa a ruir quando, do banheiro do seu escritório, surge do ralo um insuportável, porém atraente. Ao recusar um violino Stradivarius, o protagonista trata a mercadoria como se nada tivesse de excepcional. O cliente, indignado, o provoca dizendo que o lugar cheira mal, fazendo com que o outro rapidamente se disponha a explicar a existência de um problema no banheiro com o ralo. O cliente, por sua vez, diz que o cheiro não é do ralo e pergunta quem utiliza o banheiro. Perplexo, Lourenço responde que apenas ele o utiliza, ao que o cliente conclui vir o mau cheiro não do ralo e, sim, do protagonista. Tal situação o perturba a ponto de dormir mal e se justificar a todos sobre o problema do banheiro.

Lourenço: Cem, e é o máximo.

Cliente: É um Stradivarius!

Lourenço: Cento e doze?

(pausa)

Lourenço: Esse violino deve ter história, né?

(cliente se levanta e anda em direção à saída)

Cliente: Isso aqui cheira à merda!

Lourenço: É do ralo dali.

Cliente: Não é não.

Lourenço: É sim, o cheiro vem do ralo que está ali.

Cliente: O cheiro vem de você!

Lourenço: Não, amigo, eu estou com um problema ali no banheirinho, olha ali.

Cliente: E quem usa esse banheiro?

Lourenço: Eu.

Cliente: E quem mais?

Lourenço: Só eu

Cliente: E então? De onde vem o cheiro?

Ao almoçar em um bar próximo ao seu estabelecimento, Lourenço se encanta por uma bunda. Esta pertence à garçonete do lugar, da qual Lourenço não sabe pronunciar o nome por ser uma junção de pelo menos três nomes, segundo ele “o da mãe, o do pai e o de algum astro da TV”. A fixação pela bunda da garçonete o faz voltar ao bar todos os dias, ainda que os sanduíches que ele escolha sejam de qualidade duvidosa e sempre provoquem infortúnios intestinais. A bunda torna-se objeto de seu desejo, ocupando seus pensamentos e aumentando seu tormento com o ralo, uma vez que, ao querer ver a bunda, Lourenço almoça no bar, o que lhe faz passar mal e logo gera o mau cheiro do ralo. A partir disso, Lourenço muda seu critério de seleção para compra de seus objetos, o valor de mercado dá lugar ao valor simbólico de cada um e, assim, o protagonista inicia sua coleção. Em muitos diálogos entre Lourenço e seus clientes, uma frase se repete sobre os objetos: “isso tem história”. Porém, não são quaisquer histórias que interessam a Lourenço, apenas as que possam reconstruir a sua própria identidade.

A posse para Lourenço ultrapassa o valor simbólico e a materialidade dos objetos, seu desejo de possuir está intrinsecamente relacionado à sua identidade e ao desejo interior de construir-se segundo sua própria idealização. Um dos primeiros clientes representados no filme trava o seguinte diálogo com Lourenço:

Cliente com faqueiro de prata: É de prata!

Lourenço: Trinta!

Cliente: A vida é dura!

Em um diálogo posterior, Lourenço, como um antropófago, se apossa da fala do cliente que lhe vendeu o faqueiro de prata, se posicionando como o suposto autor de tal pensamento:

Cliente com gramofone: [...] Vim de ônibus! Isso tem história!

Lourenço: E vai voltar de ônibus!

[...]

Lourenço: A vida é dura!

O desejo de possuir é uma marca do comportamento do protagonista e o justifica, em parte, como um colecionador. Nesse sentido, ao tratar de coleções, não podemos deixar de lado a ideia de posse, pela qual os indivíduos se sentem atraídos em relação aos objetos. A coleção se configura como um suporte de representação do indivíduo, que propaga sua identidade.

Todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu. Mas a noção de que essa reunião envolve a acumulação de posses, a ideia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiências) por certo não é universal [...] No ocidente, entretanto, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos (CLIFFORD, 1994, p. 71).

A partir de Clifford (1994), podemos aliar esse pensamento ao de Bauman (2001), quando este autor argumenta sobre o indivíduo em sociedades em que “ter” determina de alguma forma “ser”. Nesse sentido, o colecionador aprende a selecionar, pois “[...] o eu que deve possuir, mas não pode ter tudo” (CLIFFORD, 1994, p. 71) acaba se adaptando para formar o que Clifford chama de “boas” coleções. É natural que o colecionador desenvolva cada vez mais seu conhecimento em relação à sua coleção, uma vez que esta é formada por objetos pelos quais o indivíduo dedica paixão (BAUDRILLARD, 2004), além da seleção e cuidado aferidos a ela, pois o “[...] bom colecionador é reflexivo.” (CLIFFORD, 1994, p. 72).

Lourenço inicialmente se apossa da fala de seus clientes, estando esta apropriação ligada à compra de seus objetos ou não. Posteriormente, em uma tentativa de legitimar-se, Lourenço elege objetos para compôr um novo discurso identitário.

Filho de pai desconhecido, Lourenço compra um olho de vidro e paga por ele um valor exorbitante, passando a dizer a seus clientes que o objeto era de seu pai, e assim o faz também com uma perna mecânica adquirida, na tentativa de construir um pai “Frankenstein” que nunca o deixará. Inicia, então, uma coleção de objetos que o representem como indivíduo, com uma identidade “construída” por seu próprio discurso e legitimada por seus objetos. O valor dos objetos para Lourenço está atrelado ao fetiche que permeia esta relação, portanto o valor erótico sobrepõe-se ao valor econômico. Por esta razão, um violino Stradivarius, em sua concepção de mundo, tem um valor aquém a um olho de vidro.

(Cliente mostra o olho de vidro)

(Lourenço analisa)

*Lourenço: Cinquenta? Oh, desculpe o cheiro! Eu estou com um problema no
banheirinho, ele está...*

Cliente: Ele está entupido?

Lourenço: Não, mas vai entupir agora, porque eu vou encher de areia e cimento.

Então, cinquenta?

Cliente: É pouco! Esse olho vale mais, esse olho já viu de tudo!

Lourenço: Mas é o máximo que eu posso dar.

Cliente: Fica para a próxima.

Lourenço: Cem!

Cliente: Ainda é pouco.

Lourenço: Quanto?

Cliente: Quatrocentos.

Lourenço: Não, quatrocentos eu não posso dar.

Cliente: Tudo bem, fica para a próxima.

*(Lourenço recolhe todo o dinheiro da caixa em cima de sua mesa e também da
carteira)*

Lourenço: Você sabe negociar!

(Cliente sai da sala)

Lourenço: Não, de tudo esse olho não viu! Ele ainda não viu a bunda.

A coleção de Lourenço tem início como muitas coleções, com o desejo do indivíduo de possuir o objeto. Entretanto, ao traçar as relações dos objetos entre si, fica clara a dependência de Lourenço em relação a esses, encontrando-se em um circuito dominado por seu fetiche, onde os objetos exercem uma autonomia sobre sua identidade que vai além de seu controle.

O fetiche é um traço importante na narrativa de *O Cheiro do Ralo* (2006), uma vez que é característica intrínseca ao consumo, o estopim do desejo de possuir objetos. A loja de objetos usados de Lourenço é um simbolismo de um processo capitalista, no qual círculos sociais podem ser observados através da circulação de objetos e agregação e destituição de valores. Neste circuito de objetos, o fetiche é imprescindível para a boa circulação dos mesmos, pois é a motriz do consumo.

Inicialmente, observamos o valor de uso dos objetos, a composição essencial de suas propriedades, sua funcionalidade. Essas propriedades só são possíveis por sua produção e, por isso, este valor é medido pelo trabalho humano, uma vez que “[...] o valor de uso só se realiza com a utilização ou o consumo.” (MARX, 1980, p. 42). Na loja de objetos, os produtos comercializados encontram-se muitas vezes distantes de suas funcionalidades, muitos objetos sequer funcionam, servindo como adornos decorativos, mas

retomam seus valores ao serem inseridos em um circuito de consumo. Ainda nesse sentido, Marx nos apresenta outro componente: o valor de troca, que, segundo o autor, “[...] só pode ser a maneira de expressar-se, a forma de manifestação de uma substância que dele se pode distinguir.” (MARX, 1980, p. 43).

As análises desses valores são necessárias para compreender o fetiche dos objetos, uma vez que estes valores compõem o circuito das mercadorias, e estas transformam a relação de homens em uma relação entre coisas:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1980, p. 81)

O olho de vidro significa para Lourenço mais que a reconstrução de seu pai, mas a sua própria necessidade de se construir e de se conhecer. Ao oferecer o objeto, o cliente diz que “esse olho já viu de tudo”, mas, para Lourenço, “de tudo esse olho não viu, ele não viu a bunda”. Lourenço devolve ao olho uma suposta funcionalidade, a de “enxergar”, e mostra a ele a bunda e tudo o que acontece em sua vida. O olho passa a configurar diferentes histórias ao ser exibido por Lourenço, criando, assim, uma nova dinâmica em seu mundo.



Figura 07: Lourenço fazendo o olho de vidro “enxergar”

Fonte: O Cheiro do Ralo, 2006

Então no caso o olho é um objeto no filme que aproxima e que distancia. Quando ele mostra o olho a pessoa tem um impacto, ao mesmo tempo um susto, e a idéia é essa de dimensão do olho, pois se diz que o olho fora do corpo é desesperador, porque é a única parte do corpo que mesmo que morra [o corpo] não morre [o olho], daí se dizer que não se suportaria o olhar do morto e por isso o costume de fechar os olhos do morto para que ele não veja mais nada, porque você não sabe se mesmo ele morto o olho ficando aberto se ele está vendo. Tem também a expressão sobre a concupiscência do olhar, o Lacan diz “se você quiser saber sobre o pecado, não pergunte ao pecador, ele nada sabe dizer, você sabe de um pecado no olho do santo”. (FARIAS, 2011, p. 13)

Nessa narrativa fílmica, deparamo-nos com três objetos essenciais: a bunda, o ralo e o olho de vidro. O ralo atormenta o personagem e o representa; a bunda desencadeia o processo de objetificação no qual, para Lourenço, tudo se reduz à “coisa”, enquanto o olho de vidro lhe possibilita construir a si mesmo identitariamente através de seu discurso.

Ao compreendermos as coleções como representações sociais, percebemos que o espaço em que ela se insere é essencial, pois os objetos retirados de circuito sofrem um processo de catalogação e exposição por parte de seu colecionador. Uma vez selecionado, este objeto representa uma parte do mundo dentro da coleção, ao mesmo tempo em que representa o colecionador para o mundo.

As coleções, mais especialmente os museus, criam a ilusão da representação adequada de mundo, em primeiro lugar, recortando os objetos de contextos específicos (quer culturais, históricos, quer intersubjetivos) e fazendo com que ‘representem’ todos abstratos. [...] Em seguida, elaboram um esquema de classificação para guardar ou expor o objeto de modo que a realidade própria da coleção, sua ordem coerente, suprima as histórias específicas da produção e da apropriação do objeto. [...] O mundo objetivo é dado, e não produzido, e assim as relações históricas de poder no trabalho de aquisição ficam ocultas. O fazer do significado na classificação e exposição no museu é mistificado enquanto representação adequada. (CLIFFORD, 1994, p. 72)

As coleções são suporte de memória a partir de seu caráter representativo, uma vez que Halbwachs (2004) nos afirma que a memória é investigada a partir de quadros sociais, pois, segundo o autor, só podemos compreender os atos de lembrar e esquecer de acordo com suas associações com o social. Esses atos podem ser ligados a um “sistema de representações” que podem ser sistemas de

lógica, de cronologia ou topografia, que antecipam a lembrança, fornecendo, assim, um sistema global de localização do passado no presente.

Lourenço se configura na narrativa como um colecionador, uma vez que “[...] pode-se partir do fato de que o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais.” (BENJAMIN, 2006, p. 240). Dessa maneira, o objeto adentra o seu mundo, pois, “[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana.” (BENJAMIN, 2006, p. 240). Entendemos, então, que, ao ser inserido na coleção, o colecionador desnuda o objeto de sua funcionalidade para assim passar a representá-lo construindo sua memória e presentificando sua identidade na dinâmica com o mundo.

Lourenço coleciona objetos que são retirados do circuito para que passem a compor sua identidade “imaginária”, sendo então este o critério seletivo do colecionador. Armazenadas em sua loja de usados, essas peças ganham destaque e, em meio a prateleiras e armários de peças e mais peças compradas e nunca vendidas, “[...] o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra.” (BENJAMIN, 1987, p. 228).

Assim como Lourenço, o robô *WALL-E* se configura como um colecionador de objetos e se utiliza de imagens referenciais no processo de seleção dos mesmos. Dirigido por Andrew Stanton em 2008, a animação da Pixar foi aclamada pela crítica especializada, alcançando números surpreendentes: conseguindo um índice de aprovação de 96% no agregador de resenhas Rotten Tomatoes, arrecadou um total de US\$ 521.311.860,00 no mundo inteiro. Venceu o Golden Globe Award de Melhor Filme de Animação, o Hugo Award de Melhor Apresentação Dramática e o Oscar de Melhor Filme de Animação, recebendo outras cinco indicações em diferentes categorias. *WALL-E* aparece em primeiro na lista da TIME dos "Melhores Filmes da Década".

WALL-E é um robô programado para colaborar em um plano de despoluição da Terra que se encontra soterrada pelo lixo. Os outros robôs *WALL-E* não resistem à falta de manutenção, e resta apenas um deles em atividade, o qual, por 700 anos, cumpre sua função de compactar o lixo, enquanto coleciona objetos em meio aos aterros. *WALL-E* coleciona objetos que tenham a ver com a vida humana na Terra, seu referencial para a seleção dos objetos que adentram sua coleção segundo o

musical *Hello Dolly*. O robô passa os dias coletando objetos, os quais têm caráter funcional, alguns servem para a manutenção de si próprios e de sua casa, enquanto o que é encontrado com caráter alimentício é dado a sua única companheira, uma barata.

Tem muito lixo no pedaço?

Tem muito espaço no espaço!

Tem naves partindo a toda hora.

Nós limpamos a bagunça enquanto você estiver fora. [...]

Porque na BNL, o espaço não é a fronteira final.



Figura 08: Wall-E no planeta Terra do futuro, coberto pelo lixo

Fonte: Wall-E, 2008

O robô não teve contato ou convívio direto com os humanos, mas a partir do VHS encontrado no lixo contendo o musical *Hello Dolly*, Wall-E passa a conhecer a humanidade através de sua indumentária, comportamento, expressão cultural e se aproxima de sua memória, constituindo, assim, sua própria identidade. A coleção de *WALL-E* é formada por objetos selecionados a partir de um referencial imagético, armazenadas em sua casa-trailer em prateleiras divididas por critérios de categorização.

[...] e os colecionadores são os fisiognomistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos. (BENJAMIN, 1987, p. 228)



Figura 09: “Casa” de Wall-E e seus objetos
Fonte: Wall-E, 2008

Já Nino Quincampoix, a paixão platônica de Amélie Poulain, trabalha em uma locadora pornô e em um parque de diversões. Amélie o conhece na estação de trem em uma das viagens para a casa de seu pai, e ela o observa por achar curioso alguém catar as fotografias descartadas no lixo da máquina de fotografias instantâneas e as que se espalham pelo chão dela. Nino coleciona essas fotos em um álbum, onde cuidadosamente as remonta. Tão introspectivo quanto Amélie, Nino cresceu sem amigos, sempre fora uma criança rejeitada na escola. Sua coleção de fotos teve início há aproximadamente um ano segundo a narrativa fílmica. Fascinado pela imaterialidade humana, Nino já formara coleções bem excêntricas. Quando trabalhou de vigia noturno, colecionava pegadas marcadas no cimento fresco das calçadas e se dedicou também a colecionar gargalhadas espirituosas. Pela imaterialidade e efemeridade de seus fascínios, suas coleções eram inscritas em suportes: as pegadas eram fotografadas e armazenadas, assim como as gargalhadas armazenadas em um gravador.

O desejo de possuir de Nino é expresso através dos suportes, pois, ainda que imateriais e/ou efêmeros, seus “objetos” o representam e reordenam seu mundo. A gargalhada que até então se configurava como uma expressão de alegria de alguém, ao ser capturada e registrada, passa a ser um som engraçado entre tantos outros colecionados por ele. Assim como as gargalhadas que duram apenas instantes e desaparecem no ar, as pegadas que são marcadas no cimento são

rastros inscritos por indivíduos anônimos que tendem ao esquecimento (RIBEIRO; COSTA, 2011).

Ao refletirmos sobre os aspectos da coleção de Nino, nos aproximamos de Gonçalves (2003, p. 22) no que diz respeito à constituição de um patrimônio, uma vez que o colecionador exerce uma atividade cujo efeito é demarcar um domínio subjetivo em oposição a um determinado “outro”. A coleção de Nino abrange dois níveis distintos: o tangível e o intangível. Gonçalves nos esclarece que essa segunda categoria:

[...] faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar idéias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2003, p. 27)

Ao registrar em um gravador as risadas, ou em fotografias as pegadas no cimento, o colecionador transporta para um suporte material (papel e gravador) o que de fato é colecionado. São ambas as inscrições materiais de momentos efêmeros que, no gesto de inscrição, podem traduzir a captura do instantâneo; o projeto de armazenamento e de cristalização de um vestígio que quer se tornar eterno; ou são mesmo possibilidades discursivas que nos falam de seus donos ausentes e desconhecidos (RIBEIRO; COSTA, 2011). Nino transporta para um suporte o que é, para ele, o objeto da coleção, porém a efemeridade deste o perpetua apenas nas lembranças de seu colecionador, uma vez que o momento não pode ser revivido, mas lembrado a partir dos vestígios cristalizados nos suportes utilizados.



Figura 10: Coleções de Nino: pegadas no cimento fresco e gargalhadas
Fonte: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, 2001

A coleção se constitui para Nino como um lugar de memória, uma vez que o colecionador, nesse caso, utiliza-se de suportes para seus “objetos”, configurando estes como vestígios, rastros que o religam a uma memória que não é espontânea, ou como coloca Nora:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 1993, p. 3)

Segundo Gonçalves (2007, p. 11), qualquer grupo humano se dedica de alguma forma ao colecionamento, embora nem todos tenham os mesmos propósitos. Porém, toda coleção “[...] pressupõe situações sociais, relações sociais de produção, circulação e consumo de objetos, assim como diversos sistemas de ideias e valores e sistemas de classificação que as norteiam.”. As coleções se configuram, portanto, necessárias em qualquer sociedade, tendo suas características próprias de acordo com o grupo de colecionadores e a sociedade em que estão inseridas. Um conjunto de objetos no Ocidente pode ser colecionado e cristalizado em espaços institucionalizados de memória, como os museus, por exemplo, enquanto em outras culturas podem simplesmente ser destruídos e/ou colocados no circuito das trocas.

Os três colecionadores se assemelham na devoção com que se dedicam às suas coleções, o desejo de possuir que cada indivíduo acalenta motiva sua paixão pelo objeto de desejo, “[...] pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse.” (BENJAMIN, 1987, p. 234). Um objeto só se torna parte de uma coleção a partir do momento em que o indivíduo lhe atribui valor excepcional e o retira do circuito, sendo o sujeito da ação o sentido da própria coleção, uma vez que, sem o colecionador, esta não poderá existir.

O fetiche é um traço que pode ser observado nas três narrativas ao analisarmos o circuito dos objetos. Para Lourenço, a objetificação das pessoas no contexto de sua coleção é permeada pela sexualização atrelada a este comportamento. Em *Wall-E*, vemos o fetiche como ordenador do circuito dos objetos. Iniciado em um viés consumista, esses objetos agora encontram no descarte o possível fim da vida útil; porém, a partir da coleta do robô, o que seria o final torna-se um recomeço. Observando Nino Quimcampoix, podemos entender a

relação entre coleção e fetiche, uma vez que entrelaçados impulsionam o indivíduo a um sentimento de fanatismo submergindo o mesmo a uma relação passional diante dos objetos, sendo considerado por Baudrillard (2004, p. 96) parte de uma conduta regressiva, onde colecionador “[...] não passa de um cretino e pobre destroço humano.”.

Mais tarde são os homens de mais de quarenta anos que frequentemente são tomados por essa paixão. Enfim, uma relação com a conjuntura sexual é visível por toda a parte; a coleção aparece como uma compensação poderosa por ocasião das fases críticas da evolução sexual [...] A conduta do colecionamento não equivale a uma prática sexual, não visa a uma satisfação pulsional (como o fetichismo), contudo pode chegar a uma satisfação reacional igualmente intensa. No caso o objeto toma inteiramente o sentido do objeto amado. (BAUDRILLARD, 2004, p. 95-96)

O fetiche, assim como a coleção, submete o indivíduo a um fanatismo, e é este que, segundo Baudrillard (2004, p. 96), “[...] torna o colecionador sublime”. Este fanatismo é característica basilar de qualquer colecionador, seja ele ligado a obras de arte de valores exorbitantes ou caixas de fósforos de valor inferior, por exemplo. O fetiche se relaciona ao colecionismo, uma vez que possibilita o prazer ao indivíduo, ao se perceber representado no objeto amado, desejado e possuído, uma vez que “[...] se a posse é feita de confusão dos sentidos (mão, olho) de intimidade com um objeto privilegiado, é igualmente toda feita de procura, de ordem, de jogo e de agrupamento.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 96).

2 A MORTE DOS OBJETOS COTIDIANOS: DA FUNCIONALIDADE À COLEÇÃO

Michel de Certeau (1998), ao discorrer acerca das práticas cotidianas, analisa o automatismo segundo os hábitos do dia-a-dia e, embasado por este pensamento, atribui a morte do que envolve o homem ao esquecimento que o mesmo destina as coisas. Essas formas de morrer são entendidas por Silveira (2010, p. 13) como a transformação das coisas em *perecíveis*. Nesse sentido, podemos entender a dinâmica social do objeto em um modelo simplificado em *vida e morte*, onde a primeira denota sua funcionalidade e suas atribuições sociais, e o segundo, seu descarte e, logo, seu esquecimento (SILVEIRA, 2011). A vida dos objetos pode ser marcada por uma série de trajetórias, e Baudrillard (2004) destaca duas funções primordiais do que, livremente, dizemos corresponder à sua *vida*: uma, que é a de ser utilizado, sendo incorporado de forma prática ao universo do indivíduo; e a segunda é a de ser possuído, na qual o objeto é inserido de forma abstrata no mundo do indivíduo de maneira total e sem funcionalidade. Normalmente, esta segunda função pressupõe um objeto de coleção:

Em última instância, o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. (BAUDRILLARD, 2004, p. 94)

Na coleção, o objeto é abstraído de sua função, sendo ressignificado pelo colecionador. Este se relaciona com o objeto de coleção atribuindo-lhe novos valores, resultando em um novo processo de dinâmica social. Segundo Baudrillard (2004), um objeto pode começar a fazer parte de uma coleção quando privado de função ou abstraído de seu uso, adquirindo um estatuto estritamente subjetivo. Todo objeto nasce em um contexto social, ser retirado de circulação e adquirir valor excepcional são ações restritas do colecionador, e a partir desse momento o objeto deixa de ser “do mundo” para “ligar-se ao mundo” como mediador. De outro modo, o objeto que, durante sua vida, nunca é colocado em uma coleção, recebe outros atributos, como o de estritamente funcional, percorrendo, assim, o caminho desenhado principalmente pela sociedade capitalista: o descarte. De ambos os

modos, há similaridades que os ligam no percurso, tais como: ambos são criados e estão inseridos em contextos sociais, seja exercendo sua utilidade, seja exercendo sua excepcionalidade.

Os objetos aqui analisados são vistos sob a ótica do consumo, para tanto o valor de uso é inerente a todos em sua criação, uma vez que “[...] a utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso.” (MARX, 1980, p. 42). Ao ser utilizado ou consumido, o objeto realiza seu valor de uso, e isso não exime o objeto de coleção. A excepcionalidade atribuída a determinados objetos é atribuída pelo colecionador, e muitas vezes é necessário o consumo imediato para a retirada do objeto de circuito, como acontece na coleção de Lourenço em *O Cheiro do Ralo* (2006), em que os objetos são comprados para assim adentrarem a sua coleção.

O contexto capitalista em que tais coleções se inserem é a modernidade, nela as mercadorias e suas relações entre valor de uso e de troca são determinantes para os circuitos sociais de consumo:

A modernidade também não se representa fora do espaço da cidade, da circulação das mercadorias e dos corpos, do treino dos estímulos e dos olhos, do exercício do consumismo. A metrópole moderna irá surgir assim, como um campo de luta para a definição do papel do indivíduo. (RIBEIRO, 2005, p. 107)

Neste contexto social moderno capitalista, o consumo norteia os circuitos dos objetos muitas vezes, e “adquirir” está intrinsecamente atrelado à identidade dos indivíduos, por isso “[...] o indivíduo que possui dois automóveis, duas televisões, três rádios ou cinco refrigeradores será tomado como possuidor de um estatuto social maior que o possuidor de apenas um.” (MOLES, 1972, p. 10).

Nos filmes analisados, podemos perceber como essas ressignificações são essenciais às dinâmicas sociais em que os objetos são inseridos, porém cada coleção é peculiar. A coleção de Nino Quimcampoix de fotografias rasgadas tem seu início no que seria o fim: o próprio descarte. Sua trajetória se deve à captura de um instante pela fotografia, que, duplamente descartada (rasgada e jogada no lixo), torna-se excepcional para Nino, que as seleciona e lhes atribui cuidados (recomposição e alocação), cristalizando-as em álbuns. Elas passam a ficar expostas ao seu olhar e, posteriormente, ao de Amélie.

A coleção de *WALL-E* também tem seu início a partir do descarte, uma vez que o robô coleta e coleciona objetos recolhidos em depósitos de lixo. Porém, a

trajetória desses objetos demanda mais de um circuito dentro da dinâmica social, já que foram objetos utilitários visivelmente industrializados como marca de uma sociedade de consumo, jogados fora em decorrência do fim de sua utilidade (vemos na coleção de WALL-E lâmpadas e latas, por exemplo, que, como não iluminam ou armazenam, já não possuem mais função utilitária, a menos que fossem ressignificadas). *WALL-E* se apropria de objetos que já percorreram a linha de consumo de: criação-utilização-descarte, destinados, nesta última etapa, ao esquecimento e fim material. Ao coletar e atribuir valor a esses objetos, o robô inicia uma nova dinâmica, dessa vez não baseada no consumo, mas na lógica da coleta: retirada de circulação – cuidados de armazenagem – exposição ao olhar. Assim, ao introduzir esses objetos em uma coleção, WALL-E os devolve à *vida*. Na primeira dinâmica social dos objetos de WALL-E, estes são *vivos* a partir de seu caráter utilitário, sendo, então, *mortos* quando estes lhes é retirado; na segunda fase da dinâmica social, os objetos tornam-se *vivos* novamente ao receberem valor excepcional e serem introduzidos em uma coleção. Dessa maneira, esses só poderão *morrer* novamente de acordo com a vontade de seu colecionador (SILVEIRA, 2011).

Na coleção de Lourenço, na narrativa fílmica *O Cheiro do Ralo* (2006), os objetos vêm de dinâmicas sociais distintas, visto que o filme se passa em uma loja de objetos usados, que em muitos momentos se assemelha a um antiquário ou brechó. Alguns dos objetos trazidos a Lourenço faziam parte de coleções, porém, por dificuldades financeiras de seus colecionadores, estes necessitam se desfazer. Nesse caso, ao adentrar a coleção de Lourenço, os objetos estariam inseridos em pelo menos dois circuitos diferentes: a linha de consumo – a dinâmica de uso do comprador – e a compra para compor uma segunda coleção – a de Lourenço. Refletindo sobre os três objetos centrais do filme que são o olho de vidro, o ralo e a bunda, podemos perceber as diferentes trajetórias que estes percorrem para adentrar a coleção.

Inicialmente, o ralo é mediador entre o cheiro e Lourenço, passando posteriormente a ser substituído pelo buraco. Ao perceber o cheiro advindo do ralo, Lourenço, ao sentir-se incomodado por achar que os outros pensem ser seu o cheiro, fecha o orifício. Posteriormente, aturdido pela ausência do cheiro, Lourenço quebra o reparo feito, e então ralo torna-se um buraco, ligando-o novamente ao cheiro que o atrai – e, dessa forma, é colecionado a partir do momento em que Lourenço lhe atribui valor, não tendo antes passado por nenhum circuito de coleção. O olho de vidro é comprado por Lourenço: seu valor, além de econômico, se institui no discurso histórico que seu antigo dono lhe atribui. A

bunda é, antes de tudo, objetificada por Lourenço, depois desejada e, por fim, possuída. Por não compor o espaço dos objetos materiais, sua trajetória se dá à medida em que o colecionador se relaciona com ela.

Os objetos são, para Moles (1972), mediadores culturais, entendemos que a criação daqueles é essencial à organização social moderna, tendo como diferencial a rapidez com que os circuitos são realizados. Os circuitos são essenciais para a vida ou morte dos objetos, em vida a comunicação é evidenciada ou pela funcionalidade ou pela sacralização. A morte dos objetos está atrelada não só à perda de funcionalidade, mas muitas vezes à perda de sentido, uma vez que um objeto funcional pode ser ignorado, esquecido ou até mesmo descartado se, diante do indivíduo, não representar mais qualquer importância, seja ela funcional ou afetiva.

A morte dos objetos é um fenômeno presente e crescente à modernidade, comprovado pela supressão do tempo e fluidez das relações sociais. Os objetos carregam em si traços culturais e são consumidos de acordo com o contexto de cada grupo social, refletindo, portanto, um novo viés sobre o fetiche ligado às coisas. A produção e circulação dos objetos se devem, em grande parte, às necessidades básicas dos indivíduos, porém o fetiche possibilita um impulso voraz, relacionando-o ao consumo e, conseqüentemente, ao descarte. Se, por um lado, o fetiche direciona nosso olhar para objetos não necessários tornando-os excepcionais, por outro nos motiva a também descartá-los para substituí-los, fazendo do nosso olhar uma ferramenta de movimentação constante, a primeira etapa de um processo que tem início com o desejo de possuir.

2.1 OS OBJETOS VIVOS: A FUNCIONALIDADE, A SACRALIZAÇÃO E O FETICHE

Os objetos são carregados de função, e mesmo que esta não seja utilitária, ela existe, como, por exemplo, de maneira estética. Um objeto de coleção tem sua função abstraída (BAUDRILLARD, 2004) e esta é essencial na ascensão do objeto à coleção. Criados com funcionalidade, os objetos nos ligam com o mundo ao serem utilizados; abstraídos de função, resta apenas o ideal possuidor.

Em uma coleção, os objetos se relacionam entre si, são organizados em um sistema individualmente complexo “[...] em uma abstração suficiente para que possa

ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse.”
(BAUDRILLARD, 2004, p. 95).

Esta organização é a coleção. O meio habitual conserva um estatuto ambíguo: nele, o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção, ao contrário, pode nos servir de modelo, pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse. (BAUDRILLARD, 2004, p. 95)

Lourenço é dono de uma loja que compra objetos usados, e, ao desejar uma bunda, inicia uma busca para possuí-la, concomitante à sua impulsão pelos objetos que permeiam e compõem a loja. Lourenço não compra somente coisas, compra significados. Ele se aproveita das frequentes dificuldades financeiras de sua clientela para se aprofundar em sua busca por prazer, comprando seus objetos, suas histórias e, por vezes, seus corpos. Esses diversos personagens têm suas características retratadas em seus objetos à venda, enquanto Lourenço se apodera dos objetos e descobre sua identificação com o ralo do banheiro de sua loja. Lourenço configura seu mundo retirando dos objetos valor de mercadoria e funcionalidade, ao atribuir valor excepcional os objetos passam a compor sua coleção, porém todos os objetos ganham vida em seu mundo justificados por seu fetiche a bunda.

(Lourenço mostra a caixinha de música para a mulher)

Lourenço: É para você. Essa caixinha tem muita história.

Mulher: Você é um cara meigo.

Lourenço: Como é que a gente começa?

Mulher: Me faz uma proposta.

Lourenço: Tá feito.

Mulher: Tem que ser de verdade.

Lourenço: Eu pagaria para ver.

Mulher: Pagaria para ver o quê?

Lourenço: Você pelada.

Mulher: Está pensando que eu sou o quê?

Lourenço: Uma vagabunda.

[...]

Lourenço: Me mostra.

Mulher: Então paga.
Lourenço: Mas eu pago com dinheiro de verdade?
Mulher: Lógico! Você quer ou não quer?
Lourenço: Quanto?
Mulher: Quanto você pagaria para me ver?
(Lourenço mostra uma nota de cinquenta reais)
Mulher: Só isso? Eu acho que eu valho mais do que isso!
(Mulher tira o casaco)
Lourenço: Mostra mais que eu pago mais.
(Lourenço vai adicionando notas à medida que a mulher se despe) (Lourenço lambe a bunda da mulher, se excita e, quando ela deixa o ambiente, vai até o banheiro e deitado cheira o ralo.)



Figura 11: Lourenço cheirando o ralo
Fonte: O Cheiro do Ralo, 2006

Entre uma das formas de sacralizar o objeto, encontramos o fetiche, o qual se encontra diametralmente oposto ao campo das utilidades e, por isso, “[...] o objeto entrado num recinto sagrado passa, com efeito, para um campo rigorosamente oposto ao das atividades utilitárias” (POMIAN, 1984, p. 57).

Segundo Stallybrass (2008), o conceito “fetiche” foi elaborado para demonizar o apego supostamente arbitrário dos africanos ocidentais aos objetos materiais. O fetiche emerge a partir das relações comerciais dos portugueses na África ocidental nos séculos XVI e XVII. Este conceito surge para justificar a independência do homem europeu aos

objetos materiais, constituindo-se como termo ofensivo em relação aos africanos com quem os europeus comercializavam. Nos acordos comerciais desse período, o fetiche era compreendido de modo pejorativo para simbolizar os objetos pouco valiosos economicamente que eram dados pelos europeus aos africanos. Nesse sentido, os africanos eram facilmente “enganados”, pois os europeus não compreendiam que o fetiche está atrelado ao campo do invisível, do imaterial, de uma relação traçada com os objetos que transcende a fisicalidade.

Em *O Cheiro do Ralo* (2006), vemos dois tipos de fetiche de que nos fala Stallybrass (2008): o fetiche da mercadoria, que movimenta o sistema capitalista, condenado pelo marxismo; e o fetiche do objeto, que envolve amor por este. Lourenço, como comerciante, desenvolve através do lucro um método de seleção para compra de objetos em sua loja, porém é a partir de sua devoção por alguns objetos e por coisas que ele próprio objetifica que esses ganham vida social. O fetiche atribui uma dinâmica aos objetos diferenciando-os uns dos outros, ou seriam apenas aglomerados: “[...] Amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida. É porque as coisas não são fetichizadas que elas continuam sem vida.” (STALLYBRASS, 2008, p. 20).

A loja de objetos usados de Lourenço pode ser comparada em muitos aspectos às lojas de penhores descritas por Stallybrass (2008), mas principalmente em relação às memórias instituídas pelos objetos. Na loja de penhores, o dono não pagaria por memórias pessoais ou de família, as memórias das roupas (segundo o jargão técnico, os puimentos) desvalorizavam às vezes o produto. Na loja de objetos usados de Lourenço, por outro lado, as memórias lhe interessavam mais que os próprios objetos, tornando-os importantes apenas como testemunhos de fatos incríveis supostamente vivenciados por ele.

As coisas a serem penhoradas podiam ser necessidades domésticas e símbolos de realização e sucesso, mas elas eram também, com frequência, o repositório da memória. Mas penhorar um objeto é desnudá-lo de memória. Pois somente se um objeto é desnudado de sua particularidade histórica ele pode novamente se tornar uma mercadoria de valor e de troca. (STALLYBRASS, 2008, p. 87)

Ainda sob esta perspectiva fetichista, deparamo-nos com Wall-E, que, sem qualquer contato direto com os humanos, tem nestes seu referencial de vida, porém os valores econômicos lhe são desconhecidos, sendo sua coleção formada pelo que é descoberto no lixo.

Da mesma maneira, Nino, ao formar suas coleções a partir da efemeridade, nos deixa claro o descaso com qualquer valor econômico, sendo seus objetos formados não

apenas segundo sua seleção de excepcionalidades, mas principalmente segundo sua perspectiva de sentidos do mundo. A narrativa fílmica, ao apresentar a personagem de Nino, nos relata uma infância permeada por práticas de *bullying*, o que ocasionou um isolamento social do menino. Assim como a isolada Amélie Poulain, Nino criou seu próprio sentido de mundo e, nesse contexto, seus próprios valores, os quais foram construídos a partir de sua relação com os objetos. É desta forma que percebemos os protagonistas como indivíduos com empregos medianos, porém com concepções de riqueza e excepcionalidade incomuns como, por exemplo, os pequenos prazeres de Amélie, que lhe valem mais do que dinheiro.

O fetiche, em seu significado, não se faz conhecido a outras pessoas senão ao feticista (FREUD, 1974) e pode prontamente conseguir a satisfação sexual ligada a ele, como acontece com Lourenço na narrativa fílmica em questão. A bunda se configura como objeto de desejo inalcançável, porém o fetiche atrelado ao campo do imaginário permite que o colecionador sonhe e até que a substitua por outras bundas a fim de render-lhe prazer sexual. Para Baudrillard (2004, p. 96), o colecionador “[...] não é sublime pela natureza dos objetos que coleciona [...], mas pelo seu fanatismo.”. Dessa maneira, a bunda, entendida como objeto de desejo, é a razão de seu fetiche diante do fanatismo que compõe sua coleção. Para Freud (1974, p. 175), “[...] a escolha de um fetiche constitui um efeito posterior de alguma impressão sexual, via de regra recebida na primeira infância”, uma vez que o autor entende o fetiche como uma representação do pênis que falta à mulher:

Sim, em sua mente a mulher teve um pênis, a despeito de tudo, mas esse pênis não é mais o mesmo de antes. Outra coisa tomou seu lugar, foi indicada por seu substituto, por assim dizer, e herda agora o interesse anteriormente dirigido a seu predecessor. Mas esse interesse sofre também um aumento extraordinário, pois o horror da castração ergueu um monumento a si próprio na criação desse substituto. Ademais, uma aversão, que nunca se acha ausente em feticista algum, aos órgãos genitais femininos reais, permanece um *stigma indelebile* da repressão que se efetuou. (FREUD, 1974, p. 181)

É nesse sentido de castração da mulher que Steele (1997, p. 23) dialoga com Freud, concluindo que a única forma de o feticista adulto superar sua “[...] aversão aos verdadeiros genitais femininos é dotando mulheres de características que fazem delas objetos sexuais toleráveis.”. Para melhor compreendermos esse diálogo, é importante ficar claro que o autor defende a definição de feticismo do sexólogo do século XIX Richard von Krafft-Ebing, que é: “[...] a associação de desejo ardente com a idéia de certas partes da pessoa feminina, ou certos artigos do vestuário feminino.” (STEELE, 1997, p. 19). Steele discute o feticismo como um traço do amor, porém, quando o detalhe deste se torna preponderante. Para definir a patologia do estado normal de amor, o autor a dispõe em níveis: o primeiro seria uma preferência

por tipos de parceiros ou estímulos sexuais, nível no qual o fetiche não é tratado como patologia; o segundo se dá por uma forte preferência de tipos de parceiros e estímulos sexuais, em que há um fetichismo, porém em menor intensidade; o terceiro é baseado em estímulos específicos que se tornam necessários para a excitação sexual, sendo que, neste nível, há uma intensidade moderada de fetichismo; o último nível é o alto nível de fetichismo, o qual se dá quando os “[...] estímulos específicos tomam o lugar de um parceiro sexual”. Ao retomar os estudos do psiquiatra Robert Stoller, o autor traz à tona a conclusão de que “[...] fetichizar é a norma para homens, não para mulheres” (STEELE, 1997, p. 20). O homem fetichiza partes do corpo da mulher, porém a atração na perna ou na bunda, por exemplo, não configura o fetiche, o qual se dá pelo prazer do indivíduo em chegar ao clímax com tal parte do corpo em vez de sexo com a parceira.

O fetiche não conecta um indivíduo ao outro, mas o que media esta relação é o foco principal de prazer, mas não no sentido de o outro ser tomado por uma reversão, onde o todo – referindo-se à relação sexual – deixa de existir para sobrepor uma parte, neste sentido percebemos a inversão, onde o fetiche traça a relação direta com o indivíduo. Assim, vemos se destacar não só as partes do corpo, mas as roupas e fantasias, bem como alguns acessórios. O fetichismo envolve símbolos fálicos, e estes justificam o mundo do indivíduo, a partir desta prerrogativa percebemos que o fetiche está intimamente ligado ao campo dos objetos.

“É o objeto que nos pensa”, adora dizer Jean Baudrillard. Nós acreditamos dar vida ao objeto, mas é ele que nos possui. [...] A esses objetos que conservamos com respeito dentro de locais privados ou públicos, nós atribuímos, entretanto um poder simbólico especial. Quer sejam “bens de família” ou “bens comuns”, nós colocamos esses objetos “fora do tempo” e chegamos a lhes dar como função a representação do tempo. Quando, em um acesso de cólera, os destruímos para nos provar que não somos fetichistas, imaginamos que conseguiremos viver sem eles. Esse ato de desapossamento nos oferece momentaneamente a ilusão de liberdade absoluta. Mas os objetos insistem em ficar lá, jamais desaparecem porque não estão em nosso poder. Achamos que vamos submetê-los criando coleções, conservando-os e expondo-os, para olhar para eles como signos imorredouros do que nos precedeu, do que permanecerá depois de nós. É nossa maneira de venerá-los, dando-lhes este papel privilegiado de transmitir o que nós fomos, conferindo-lhes uma certa imortalidade, contudo, tudo aquilo que nós projetamos sobre os objetos, os próprios objetos parecem ter previsto. (JEUDY, 2005, p. 46-47)

Porém, ao entendermos os objetos como resultados das sociedades que os produziram, podemos perceber que nossas lembranças são coletivas, mesmo quando não envolvem outros atores, uma vez que, inseridos na sociedade, nunca

estamos sós. Segundo Hallbwachs (2004, p. 30), “[...] não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.”. Nesse sentido,

[...] os objetos inseridos nos quadros sociais da memória traçam relações diretas entre a memória individual e a social, a partir de lembranças construídas por nós e que, carregadas de significações, se transformam de acordo com os mecanismos que ordenam, induzindo ou até mesmo mudando nossas lembranças. (RIBEIRO, 2006, p. 06)

Amélie, ao encontrar seu tesouro e inseri-lo em um circuito e fazê-lo retornar ao seu dono original, se assemelha ao colecionador Nino no que diz respeito a dar vida aos objetos. Amélie não se apropria do tesouro, mas lhe dá vida ao reinseri-lo em seu contexto de posse original; Nino concede vida ao que objetifica: ao cristalizá-los, torna-os suportes de memória.

Para Moles (1972), este processo de vida dos objetos resulta em uma relação em que o indivíduo se prende ao objeto primeiro por desejo, posteriormente por prazer e, por último, por pesar. Esse circuito, para o autor, se detém a cinco pontos basilares: desejar o objeto; cobiçar o objeto; habituar-se ao objeto; conservar o objeto e, por fim, a morte do objeto. É importante destacar que este último ponto consiste no momento em que o objeto se impõe ao indivíduo, e este o extingue de qualquer circuito: “[...] Ele pode morrer no esquecimento, caso em que não será substituído. É o cemitério de objetos do porão ou do sótão.” (MOLES, 1972, p. 23-24).

Dar vida a uma objetificação é característica temporal, na qual as coleções acompanham o caráter fluido que a sociedade impõe, e é assim, a partir de fragmentações unidas pelos colecionadores e cristalizadas, que os objetos ganham vida. Nesse sentido, podemos corroborar Ribeiro (2005), quando a autora afirma que:

A modernidade possibilitou a fragmentação, a separação, a especialização de *saberes* e *fazer*es, isolando o indivíduo da realidade sócio histórica, criando, ao mesmo tempo, mecanismos capazes de ordenar, prever, controlar e religar aquilo que foi separado [MARTELETO, 1994; FERNANDES, 1995; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 1990; TEIXEIRA, 1995]. Estas possibilidades de religação apresentadas pela informação – realizando uma síntese em meio à fragmentação – nos dão condições de situá-la como um objeto material da cultura contemporânea. (RIBEIRO, 2005, p. 105, grifos no original)

Wall-E surge em um contexto igualmente moderno, porém exacerbado, onde podemos perceber, por exemplo, a presença de ruínas. Tais ruínas são uma crítica da narrativa a problemas contemporâneos relacionados a crises com o meio ambiente. No entanto, podemos analisar essa Terra despovoada e arruinada sob uma perspectiva benjaminiana como uma crítica à própria modernidade, uma vez que:

Walter Benjamin associa a modernidade a um mundo em ruínas. O impulso organizador e sintetizador das instituições nacionais pode ser analisado como a expressão do arruinamento de um outro mundo que ficou irremediavelmente para trás [...] Para ele, paradoxalmente, o mundo moderno, com suas novas edificações, com o culto ao progresso e às novas tecnologias, pode também ser lido como um mundo em ruínas. [...] O mundo moderno tornou-se sinônimo e novidade, apelando para a atualidade da informação. Nesta nova e original configuração, ocorreu uma desvalorização não do passado, mas da experiência, da tradição, dos elos que permitiam aos sujeitos articular-se a múltiplas temporalidades. (ABREU, 2011, p. 79)

Em um contexto moderno onde as ruínas predominam, podemos perceber a morte dos objetos, e é sob esta ótica que os indivíduos perdem os próprios sentidos, sendo então impossível transmiti-los às coisas. As coisas não podem por si só adquirir vida, pois esta é exclusiva para os que podem sentir, sendo esta, então, o que nos diferencia de objetos, uma vez que:

Poder-se-ia objetar que tanto no divino como no animal e no homem vibra o vivente, vivente que em nada se assemelha a uma coisa: a coisa é o antivivente [...] o ser vivente sente, enquanto o ser inanimado (a coisa) não. (MATOS, 2009, p. 92)

Podemos perceber, através da narrativa de Lourenço, a busca por um sentido em sua existência, relacionando através dos objetos que adquire a memória coletiva com a sua própria, evidenciando o fetiche e a busca pela completude. Através dos objetos, vemos a representação de seus clientes (viciados, desesperados) e de sua própria consciência (o ralo). Essas representações transcendem a materialidade, atingindo o campo do invisível, uma vez que Lourenço adquire mais que um objeto, mas uma memória.

O valor comercial é um ponto importante a ser destacado neste filme, uma vez que o olhar do personagem, neste caso, se prende ao valor simbólico que o objeto recebe de seu dono, ignorando obras clássicas, como livros raros e um violino, e comprando objetos curiosos como: olho de vidro, soldadinhos de chumbo e

uma caixinha de música. Vale destacar que o fetiche atrelado ao objeto é uma marca importante no colecionismo contemporâneo. Como vimos anteriormente, tal conceito emerge a partir das relações comerciais entre europeus e africanos (STALYBRASS, 2008), e com a reflexão de Marx sobre a mercadoria podemos perceber uma análise social a partir de valores econômicos atribuídos aos objetos. O fetiche se concretiza como um “apetite dos sentidos” (MARX, 1842 apud STALYBRASS, 2008, p. 49), ou seja, quando uma “coisa inanimada” abandona seu caráter natural para aceder aos desejos de um indivíduo.

2.2 OS OBJETOS LÍQUIDOS: O FIM DA MATERIALIDADE

No âmbito da trajetória dos objetos, podemos perceber como estes nascem e se configuram socialmente de acordo com os valores que lhes são atribuídos pelos padrões de consumo em que foram produzidos ou pelos colecionadores. É nesse sentido que buscamos compreender como em uma modernidade líquida (BAUMAN, 2001) as relações dos indivíduos com os objetos se diferencia. Os objetos podem ser entendidos como *líquidos*, uma vez que acompanham os processos sociais em que estão inseridos e a rapidez com que são produzidos e descartados (SILVEIRA, 2010). Tal processo resulta em diminuir a vida útil dos objetos. É dessa maneira que analisamos o colecionismo contemporâneo, entendendo as coleções de objetos de descarte e as ressignificações que estes sofrem por parte dos colecionadores como uma nova trajetória, com um novo ciclo de vida.

É assim que percebemos em *WALL-E* (2008) algumas dinâmicas sociais em que os objetos percorrem em “linhas”, em um primeiro momento, ficando claro o circuito de consumo tendo como seu fim o descarte no lixão. *WALL-E* tem a companhia de uma barata e, em meio ao lixo, encontra seu maior tesouro: um aparelho de videocassete e uma fita VHS do musical *Hello Dolly*, de onde copia algumas atividades e aprende sobre humanos. É pelo filme, por exemplo, que o robô aprende que o gesto de duas mãos se unindo tem um significado explícito de afeto e um chapéu masculino retirado da cabeça expressa um gesto de cumprimento.



Figura 12: Wall-E e o musical *Hello Dolly*

Fonte: Wall-E, 2008

Mas num dia como tantos outros, chega dos céus uma nave. *WALL-E* recebe a visita de *EVA* (*Examinadora de Vegetação Alienígena*, EVE em inglês), uma nova espécie de robô, enviada pela nave estelar AXIOM para sondar as condições do planeta e cumprir a missão de procurar exemplares vegetais vivos, o que pode significar que a vida se tornou sustentável novamente. A figura de *EVA* é determinante na narrativa, uma vez que representa um futuro em que os humanos, além de depredar e poluir o próprio planeta, dependem de robôs e da inteligência artificial para traçar os planos de recolonização da Terra. Nesse sentido, *EVA* desbrava a superfície terrestre e o próprio abrigo de *WALL-E* em busca de qualquer sinal que significasse vida na Terra, encontrando uma muda de planta descoberta e preservada por *WALL-E* entre seus vários itens de colecionador.



Figura 13: EVA rastreando sinal de vida na Terra

Fonte: Wall-E, 2008

A informação contida na planta, um “espécime com fotossíntese confirmada”, e apreendida por *EVA* pode ser referenciada tanto no plano cognitivo quanto no plano histórico. O “objeto-planta”, coletado e armazenado, contém registros em seu suporte de formas diferenciadas tanto para *WALL-E* quanto para *EVA*. Para o primeiro, um item a mais para compor sua coleção e escolhido para seduzir *EVA*. Para a coletora de espécimes vivos, de acordo com sua programação e diretriz, a planta representa vida, uma possibilidade de retorno dos humanos ao planeta de origem (RIBEIRO; COSTA, 2010).

WALL-E vaga cumprindo sua função de compactar o lixo em torres verticais compostas por pequenos quadrados, porém, em sua atividade, separa os objetos que lhe chamam a atenção de alguma forma, os leva para sua habitação, um antigo *container*, e os guarda. Os objetos são selecionados e armazenados segundo um critério de semelhança entre os grupos. O robô seleciona seus objetos pelo que entende ser o mais próximo da realidade humana que ele nunca presenciou, tendo como referencial apenas um musical.

Dessa forma, *WALL-E* cria seus próprios critérios de seleção e coleta, instituindo, assim, laços afetivos com os objetos, não se utilizando, por exemplo, de critérios tradicionalmente racionais como os históricos, os de autenticidade ou os de raridade para coletar e selecionar os materiais pertencentes ao amontoado de lixo. Ao coletar uma caixinha de anel e descartar o anel de brilhantes, fica claro na narrativa que o que move a coleta do robô não está atrelado a valores humanos, e noções de mercado são desconsideradas. Em suas manhãs de trabalho, *WALL-E* recolhe objetos tais como: um sutiã, garfos, um cubo mágico, uma folha de plástico-bolha. Alguns objetos, no entanto, eram selecionados apenas na intenção de substituir outros por sua semelhança e, posteriormente, ressignificados funcionalmente por *WALL-E*, como no caso da tampa de lixo usada pelo robô como chapéu quando este dança. *WALL-E* seleciona, ainda, objetos utilitários para substituir peças de seu próprio corpo e permitir seu bom funcionamento; alimentos para sua companheira, a barata, e lâmpadas e roldanas sempre trocadas para o bom funcionamento de seu abrigo (RIBEIRO; COSTA, 2010).



Figura 14: Caixinha com anel de diamante

Fonte: Wall-E, 2008

Tendo como referencial os hábitos humanos através do VHS, o robô seleciona objetos que se aproximem das atividades que reconhece na fita. A coleta se dá em meio à sua tarefa constante de compactação do lixo. A armazenagem se dá em seu abrigo – decorado com lâmpadas e luzes que lembram as usadas no Natal –, no qual copos e caixas guardam o material recolhido durante o dia, rigorosamente separado conforme sua tipologia (ex: garfos, lâmpadas, isqueiros, etc.) e expostos em diversos compartimentos.

A disposição de objetos na casa de *WALL-E* se dá conforme a semelhança entre os grupos, armazenados em caixas e prateleiras. Em uma de suas manhãs de trabalho, *WALL-E* encontra um isqueiro prateado e não se mostra surpreso com a descoberta deste objeto. Ao retornar ao abrigo, ele procura uma prateleira específica, onde fica visível ao espectador uma coleção de isqueiros com as mesmas características, mostrando que *WALL-E* não coleta apenas o que compreende como excepcional, mas, também, o que reconhece como semelhante em um determinado grupo, formando pequenos conjuntos de coleções de objetos inseridos em um contexto maior, o abrigo.



Figura 15: Copo com colheres, copo com garfos e uma “colher-garfo”
Fonte: Wall-E, 2008

Nesse mesmo sentido, podemos destacar a categorização dos objetos, uma vez que *WALL-E* utiliza o mesmo critério de semelhança na armazenagem. Tal critério se torna complexo quando o robô coleta um garfo arredondado. Ao chegar ao abrigo, o robô seleciona uma prateleira, e nela se encontram dois copos: um armazenando garfos e outro armazenando colheres. O robô se vê diante de um impasse, pois esse objeto único se encaixa por semelhança nos dois grupos de uma mesma família, a dos talheres. *WALL-E* decide, então, acondicionar o novo objeto na prateleira entre o copo dos garfos e o das colheres (RIBEIRO; COSTA, 2010).

WALL-E vê em *EVA* um semelhante e deseja dividir com ela todas as suas experiências, fato que fica claro quando *WALL-E* a leva até seu abrigo e lhe apresenta todos os seus objetos destacando a função de cada um. Ao apresentar seus objetos a *EVA*, *WALL-E* se posiciona como um detentor do conhecimento sobre estes, porém, ao entregar uma lâmpada a *EVA*, esta a acende, mostrando ao robô novas funções para os objetos, e se colocando como parte integrante da rede de objetos, destacando a participação total para acender a lâmpada.

EVA tem sua função muito definida na narrativa, encontrar algum sinal de que a Terra possa ser novamente habitável. Ao ser apresentada à muda de planta, sua função se cumpre e a robô entra em *stand by* à espera de sua nave, frustrando os planos de *WALL-E* e levando-o ao desespero. O robô tenta conquistá-la mesmo sem que ela esteja “consciente” e, para tanto, reproduz cenas românticas bem comuns de filmes hollywoodianos, levando-a para passear de balsa. Porém, no lugar de um

belo lago, o que há é um lugar totalmente poluído, por conta da situação degradante do planeta.

Desesperado, *WALL-E* faz de tudo para acordar *EVA* e, ao perceber que não pode evitar seu retorno à nave *AXIOM*, resolve ir junto com ela. Na nave, *WALL-E* se depara, finalmente, com os humanos, porém estes são muito diferentes do que imaginou a partir do musical *Hello Dolly*. Eles são obesos, dependentes de cadeiras flutuantes, suscetíveis a constantes comerciais e facilmente convencidos de todas as propagandas veiculadas na nave. As crianças são alfabetizadas segundo a ideologia da *AXIOM*, e atividades manuais estão definitivamente fora de cogitação para a comunidade (com exceção de comandos de voz e de palmas para acionar os robôs). Durante 700 anos, o cruzeiro espacial que deveria durar apenas cinco anos continua oferecendo as mesmas atividades recreativas aos passageiros. A uniformização e a dependência absoluta revelam uma crítica muito atual sobre uma sociedade que tende ao caos e que representa o triunfo da produção automatizada. No espaço, há a perpetuação de uma política baseada em uma grande corporação, que lucrou com os cruzeiros espaciais e a criação de robôs *WALL-E* para despoluição da Terra.

A nave representa o ápice da tecnologia do futuro, sendo crucial a ambientação de consumo constante. Nela, os habitantes vivem realidades prontas sem nem ao menos cogitar como seria a vida na Terra. A utilização de telões, lanches facilmente reconhecidos como *fast foods*, vestimentas homogêneas beirando à uniformização e, principalmente, o sedentarismo mostram características da sociedade contemporânea propagadas no tempo futuro representado no filme, quando os homens se veem cristalizados como consumidores absolutos, acomodados a uma realidade holográfica e virtual (RIBEIRO; COSTA, 2010). É neste momento que fica evidenciada a relação dos homens com seus objetos em um espaço-tempo. Bauman (2001), ao discorrer sobre modernidade líquida, aponta como um sintoma de fluidez social a rapidez com que os objetos são consumidos e descartados, fazendo cada vez menos parte de nossas vidas. Na nave, os humanos têm suas relações mediadas pelos objetos de uma forma extrema. Como uma crítica apontada pelo filme a uma sociedade em que já nos encontramos desapegados, percebemos a subordinação inconsciente da humanidade às máquinas, e neste circuito não é possível haver colecionismo, pois muitas vezes não é possível enxergar excepcionalidade nos objetos.

A duração deixa de ser um recurso para tornar-se um risco; o mesmo pode ser dito de tudo o que é volumoso, sólido e pesado - tudo o que impede ou restringe o movimento. Gigantescas plantas industriais e corpos volumosos tiveram seu dia: outrora testemunhavam o poder e a força de seus donos; hoje anunciam a derrota na próxima rodada de aceleração e assim sinalizam a impotência. Corpo esguio e adequação ao movimento, roupa leve e tênis, telefones celulares (inventados para o uso dos nômades que têm que estar "constantemente em contato"), pertences portáteis ou descartáveis - são os principais objetos culturais da era da instantaneidade. Peso e tamanho, e acima de tudo a gordura (literal ou metafórica) acusada da expansão de ambos, compartilham o destino da durabilidade. São os perigos que devemos temer e contra os quais devemos lutar; melhor ainda, manter distância. (BAUMAN, 2001, p. 148-149)

A alfabetização das crianças, por exemplo, é um ponto importante para compreender o comportamento da tripulação da nave AXIOM. Desde os primeiros anos, as crianças aprendem a ler e escrever pela inteligência artificial, bem como a reconhecer a soberania da empresa como a melhor e mais eficaz.



Figura 16: Alfabetização com hologramas na nave AXIOM

Fonte: Wall-E, 2008

Isso é refletido nas ações sem critério dos adultos, como o não questionamento diante de determinados comportamentos, tais como não mais caminhar e nunca voltar para a Terra, além da clara manipulação do sistema sobre as decisões tomadas: o sistema anuncia que a nova moda é utilizar os uniformes em azul e, rapidamente, todos na nave acham azul uma ótima cor e selecionam, a partir dos comandos situados em suas cadeiras, para que a mudança de cor dos uniformes seja feita.



Figura 17: Propaganda para mudança de cor das roupas na nave AXIOM

Fonte: Wall-E, 2008

O emprego de hologramas se torna um marco simbólico da utilização dessa tecnologia e da falta de controle dos humanos sobre suas vidas no espaço. As pessoas, mesmo próximas, se comunicam intermediadas por hologramas, mostrando a impessoalidade das relações e a não visão da realidade, que é simbolicamente quebrada com a chegada de *WALL-E* que, em dois momentos, rompe as barreiras holográficas dos humanos. Primeiro, ao derrubar *John*. Nesse momento, *WALL-E* se assusta com o fato de o humano não saber andar e nem sequer saber levantar-se, dependendo dos robôs para as mínimas atividades. Ao retomar para seu assento, auxiliado por *WALL-E*, *John* percebe uma série de características na nave que não via antes devido ao uso do holograma. Após a partida de *WALL-E*, *John* não religa o programa e se encanta ao observar o espaço, jamais visto antes. Em um segundo momento, *WALL-E*, ao tentar resgatar *EVA*, se atrapalha na passagem e pede ajuda a *Mary*, que permite sua passagem e não religa seu holograma após o episódio, deslumbrando-se ao ver uma piscina, que diz nunca ter notado. Em ambos os casos, o gesto de saudação que *WALL-E* realiza é uma surpresa para os humanos, desabitados ao afeto e gentilezas, uma vez que seus contatos são mediados pelas relações holográficas. As refeições liquefeitas e servidas em copos semelhantes aos descartáveis dos *fast foods* utilizados atualmente fazem uma ponte importante com o presente do espectador.

A reconquista dos homens se dá a partir da retomada do controle da nave, que simbolicamente deixa de ser automática e passa para o modo manual. O marco emblemático deste momento e do início da recolonização da Terra se dá através do objeto – a planta – e da ação – aprender a caminhar. Os humanos do futuro regridem 700 anos e retomam as atividades manuais em uma rede de menor dependência em relação às máquinas, mostrando que a evolução está no passado (RIBEIRO; COSTA, 2010).

Os humanos têm a importante missão de consertar e limpar o planeta que eles mesmos destruíram, para que possam novamente ter domínio sobre suas ações e decisões. É recorrente o aparecimento de temas como inteligência artificial nas ficções científicas das últimas décadas, mostrando cada vez mais a preocupação da sociedade com as novas tecnologias e colocando em debate os limites de controle das máquinas.

O retorno à Terra significa uma possibilidade, segundo o comandante da nave, de viver, e não mais sobreviver sem nada fazer. Poder viver significa assim subverter a estética do consumo e reverter uma ética do trabalho, no qual este não estaria mais rebaixado e subordinado a uma lógica instrumental.

A utilização de um robô como protagonista dessa narrativa é uma característica do imaginário popular do futuro, onde, segundo grande parte dos filmes de ficção, dividiremos espaço com máquinas pensantes. Wall-E nos é representado de forma humanizada e seu comportamento nos faz acreditar, por alguns momentos, em sua independência intelectual, e é neste momento que devemos lembrar que o robô faz apenas o que foi programado para fazer.

Mesmo o imaginário de ficção científica – no qual o orgânico e o inorgânico, o antropológico e o tecnológico, o natural e o artificial se confundem (como no replicante, andróide ou simulacro) – permanece no campo do humanismo e do naturalismo. Se essas “formas intermediárias” são superiores ao homem nas funções para as quais foram construídas – como os robôs “inteligentes” – continuam inferiores porque dependem do seu criador. (MATOS, 2009, p. 92)

Wall-E, mesmo representado de forma humanizada, é posto como objeto. Ao mesmo tempo em que o robô é sujeito na narrativa – ao colecionar –, é também objeto funcional, um empilhador de lixo. Suas atribuições pensantes são reflexos de uma memória apenas programada, porém que nos permite perceber como seu referencial – informações recebidas previamente ou adquiridas com o tempo que o

contextualizam – é essencial na organização de uma coleção, uma vez que é este que norteia o indivíduo em suas preferências, gerando, dessa forma, uma elucidação sobre os itens colecionáveis para o mesmo.

Na seção a seguir, apresentamos uma discussão mais aprofundada a respeito do sentido e do significado das coleções, esmiuçando com maiores detalhes a relação e a presença dessas nas narrativas fílmicas analisadas neste trabalho.

3 COLECIONANDO O NÃO COLECIONÁVEL: QUANDO O IMPROVÁVEL SE TORNA EXCEPCIONAL

O colecionismo transformou-se com o tempo, porém o caráter excepcional a que seus objetos são submetidos por seus colecionadores transcendem, uma vez que a relação do homem com os objetos colecionáveis é expressa a partir da

maneira que o indivíduo vê o mundo, e neste sentido os objetos o posicionam diante de seu universo.

O primeiro passo para se constituir uma coleção é que se veja no objeto um valor excepcional. A partir disso, o indivíduo o seleciona e o introduz em um circuito colecionável. Esta seleção e este “enxergar” excepcional foram transformados com o tempo. É inegável que o indivíduo do século XXI tenha interesses diferentes do homem medieval. O contexto do indivíduo em seu tempo é essencial para entendermos o seu olhar sobre os objetos e a formação de coleções.

A vida urbana é o segundo estágio civilizatório colecionista, precedido em milhares de anos pelas revoluções culturais advindas da técnica da coleta e da comunicação. Revoluções paulatinas, de longo curso, cuja dimensão monumental só chegamos a perceber por seus resultados na longa duração, as marcas com que se constituiu a identidade cultural humana. Agreguemos o polegar opositor, o fogo e algumas ferramentas e com os dedos de uma só mão enumeramos todos os fundamentos da revolução cultural paleolítica. (MARSHALL, 2005, p. 14-15)

Abraham Moles (1972) analisa os objetos pela ótica do consumo, sendo mediadores entre o homem e a sociedade, uma vez que são criados em um contexto social para tornar a vida mais prática. Assim como os homens, os objetos têm ciclos de vida e comunicam-se. Neste sentido, o contexto social em que se inserem e os valores dominantes de cada período são essenciais na constituição simbólica dos objetos. Da mesma maneira, é de acordo com o contexto social que o valor de uso de um objeto em sua “vida útil” é construído, podendo este ser modificado de acordo com a evolução cultural da sociedade ou da forma em que é representado para o indivíduo. Isto significa que a relação que traçamos com os objetos é embasada no sentido que eles têm para nós de acordo com nossa bagagem cultural; política; religiosa; comunicacional e econômica.

Para Moles (1972), os objetos são criados e difundidos com um valor de uso determinado, e isto constitui o nascimento, porém, durante seu ciclo de vida, seu significado ou funcionalidade podem ser modificados, fazendo com que o objeto adquira novas formas de uso. O exemplo da geladeira, que é criada para conservar alimentos em um ambiente fechado e se torna, para o homem moderno, espaço para bilhetes e lembretes do cotidiano, por exemplo, é essencial para entendermos essas modificações e extensões dos valores de uso dos objetos.

Para Baudrillard (1988), o nascimento dos objetos não configura somente uma extensão funcional de significados, mas a materialização de um sistema

ideológico onde os objetos são formas de representação cultural do indivíduo na sociedade. O objeto é signo e, como tal, se configura como uma representação social que se modifica com a evolução da cultura, difundida pelos meios de comunicação de massa, uma vez que o objeto transcende a materialidade e se perpetua como traço cultural. Ou seja, para aquele autor, os objetos podem ser entendidos segundo duas vertentes basilares: instrumento funcional com valor de uso ou signo. No primeiro, o objeto nasce funcional e, por isso, durante sua vida útil pode adquirir novas formas de uso de acordo com as necessidades ou interesse dos indivíduos que os manipulem. No segundo, a funcionalidade dá espaço à representação, um objeto pode nascer como signo, ou se tornar um de acordo com a vontade do indivíduo que o manipula.

O colecionismo moderno é uma nova configuração das relações sociais atuais. É preciso compreender o contexto em que se insere o homem moderno, para então compreender seu olhar sobre os objetos, a seleção e a atribuição excepcional feita pelo indivíduo. Ou seja, a relação do homem com o mundo é diferenciada, e assim também sua relação com os objetos que o representa socialmente.

Para compreendermos o homem moderno e sua relação com os objetos, é necessária uma reflexão acerca da construção deste tempo social e de como os objetos estão inseridos neste contexto de transformações. Nesse sentido, as análises de Latour (1994) nos são úteis. O autor analisa o final da década de 1980 como um “divisor de águas” para a modernidade, já que, ao mesmo tempo em que o fim da utopia é declarado com a histórica queda do muro de Berlim, o mundo vê emergir preocupações globais com a ecologia, traçando um limite claro entre a ciência e a técnica. Para Latour (1994), a modernidade vem embasada sob um viés crítico, porém é limitada e incapaz de propiciar o surgimento de novas utopias, essa caracterização do que seria a modernidade ocidental põe em questão sua singularidade (o fim das utopias) e seu desenvolvimento.

Para Latour (1994), a modernidade diz respeito a dois conjuntos de práticas: a criação de híbridos e a purificação. No primeiro, entende-se por híbridos as misturas entre natureza e cultura, seria o que o autor denomina como redes. No segundo, a “purificação” diz respeito a zonas ontológicas distintas: a dos humanos e a dos não-humanos. Constitui-se como característica moderna manter tais práticas separadamente, entretanto o autor questiona se não seria necessária uma superação, ou seja, uma vez que nos desviamos das práticas de purificação e

hibridação, teremos a chance de analisar criticamente as questões modernas. O intuito de Latour (1994) diz respeito a uma mudança de paradigma: a superação da distinção ontológica entre humanos e não-humanos é o que de fato singulariza a modernidade.

A proliferação dos híbridos está diretamente relacionada a manutenção desta distinção ontológica, ou seja, enquanto não houver uma superação das distinções entre cultura e natureza ou humano e não-humano, estaremos fadados a um ciclo de problemas e situações de ordem científica, econômica, social, etc. Neste sentido, é possível compreender as sociedades “pré-modernas” pela não proliferação de híbridos, uma vez que não concebiam o mundo de acordo com essa visão. Para o autor essa tentativa de desmistificação a partir de uma “desfetichização” acerca do processo de separação ontológica nos permitiria deter “a proliferação de monstros”. (LATOUR, 1994, p. 17)

Latour (1994, p. 40) discorre ainda sobre a constituição da modernidade, e nesse conceito nos interessa pensar que “[...] o ponto essencial dessa constituição moderna é o de tornar invisível, impensável, irrepresentável o trabalho de mediação que constrói os híbridos.”. Ou seja, a modernidade está embasada em uma representação de mundo que, embora híbrido, tem essa característica negada. Esta negação possibilitou aos modernos “[...] sentirem-se livres para não mais seguir as restrições ridículas de seu passado que exigia que pessoas e coisas fossem levadas em conta ao mesmo tempo.” (LATOUR, 1994, p. 44).

Para o autor, a constituição da modernidade, apesar de trazer em seu discurso esta separação, na realidade camuflou o fato de que a mistura entre humanos e não-humanos se deu em escala jamais vista. E é por ter obscurecido isso que os híbridos se proliferaram em tamanha proporção:

Aquilo que os pré-modernos sempre proibiram a si mesmos, nós podemos nos permitir, já que nunca há uma correspondência direta entre a ordem social e a ordem natural [...] A amplitude da mobilização é diretamente proporcional à impossibilidade de pensar diretamente suas relações com a ordem social. [...] Quanto mais a ciência é absolutamente pura, mais se encontra intimamente ligada à construção da sociedade. (LATOUR, 1994, p. 47)

Em meio à produção desenfreada de objetos, encontra-se a modernidade, onde o indivíduo é embalado pelo consumo a construir seu referencial embasado por uma cultura de massa. A questão é que o indivíduo moderno traz em suas coleções o desejo de possuir. Este desejo acompanha o colecionismo desde os primórdios, e é essencial ainda hoje.

Da ficção, arte, religião, passando pela mitologia até chegarmos aos discursos modernos e na cultura de massa, o desejo de agregar se materializa nas diversas formas de colecionar: da enciclopédia da natureza a coleção de figurinhas, adultos, crianças, sábios, poderosos e anônimos, buscam sistematizar o caos, ou quem sabe representá-lo. Algumas uniformes, outras sem qualquer tipo de orientação e/ou mesmo conteúdo, tantas outras catalogadas, classificadas, preservadas dos olhos profanos, eram e são expostas somente aos deuses. Tantas outras não, pelo contrário, midiaticamente desnudas aos olhares ávidos dos públicos de museus e galerias, são multiplicadas e reproduzidas pelas máquinas fotográficas e expostas nas infovias globais. Mas o que dizer daquelas que funcionariam mais como um subproduto da materialidade colecionável? Especula-se aqui é que por baixo de uma coleção concreta (ou não) existe uma coleção imaginária que daria os elementos de ligação e legitimaria essa vontade de organizar algo que às vezes sequer se pode reter. É mais do âmbito do desejo de classificar objetos imaginários com relações construídas internamente que às vezes se materializam nas narrativas do colecionador ao descrever aquilo que está suposto ou submerso aos objetos visíveis ou invisíveis. Essas narrativas tecidas através dos diversos discursos podem ser apreendidas pelo olhar e pela escuta do outro quando esse ouvinte/leitor participa da troca/intercâmbio e busca ele mesmo trilhar o seu próprio caminho e dar um novo sentido narrativo. Parafraseando Pomian (1984), esse sentido remeterá de novo os objetos a um lugar do invisível, mas que será outro lugar cujo destino será diferenciado de sua origem primeira. (RIBEIRO, 2006, p.10)

A modernidade trouxe aos indivíduos novas formas de olhar os objetos. Em meio a um universo repleto de “coisas”, perceber em algo um valor excepcional denota um exercício de afetividade. Nesse contexto, destaca-se o que antes era considerado sem valor. O espaço das coleções traz agora não apenas objetos de valor artístico, religioso, mas o que antes, para muitos, era considerado lixo hoje recebe agregação de valor. As coleções modernas podem ser formadas por objetos que permeiam o cotidiano popular em quantidade, como canetas e chaveiros, sendo o valor excepcional atribuído por seu colecionador não necessariamente por raridade ou estética, mas muitas vezes por valores afetivos a determinado tempo social (infância, por exemplo). Da mesma maneira, apenas um colecionador pode enxergar no lixo o potencial para objetos colecionáveis.

Que dizer também destes pobres papeleiros e papeleiras que se arrastam pela cidade com dezenas de sacolas de valor pecuniário e prático nulo? Seria o colecionar um lenitivo reconfortante, assegurador de um grau mínimo de civilidade, sucedâneo da morada que já não existe mais? Neste sentido, a coleta seletiva de lixo, operada por indigentes nas ruas da cidade, com emergência vital e imenso ardor classificatório, seria a apoteose científica dos colecionistas sem teto, o elo entre caçadores e coletores e o século XXI. (MARSHALL, 2005, p. 20)

É a partir desta reflexão que podemos compreender Wall-E, Nino Quincampoix e Lourenço como indivíduos modernos (mesmo que Wall-E possa

também ser entendido como um autômato). O que os torna colecionadores é o desejo de possuir objetos e a atribuição excepcional a que cada um denota aos elementos de suas coleções, porém o que torna suas coleções traços de modernidade é o caráter fragmentado com que são constituídas.

Nino Quincampoix, ao enxergar em fotografias rasgadas e descartadas uma forma de se representar, denota o caráter transitório de que nos fala Bauman (2001) quando trata de modernidade líquida, onde os indivíduos vivem relações distanciadas mediadas por objetos que os ligam a si próprios e também ao mundo. Porém, sua representação se dá não apenas no objeto, mas na posse e no descarte do mesmo.

Da mesma maneira, Wall-E encontra em objetos jogados no lixo uma referência do passado de um grupo social que o justifica socialmente no presente. Vê-lo como um colecionador é trazer para seu universo outro referencial. Se, antes, seu referencial dizia respeito apenas à sua funcionalidade, a partir do lixo Wall-E aprende sobre a humanidade e adquire gosto pessoal, o que por si só já o diferenciaria dos demais.

Lourenço, ao contrário dos demais colecionadores aqui abordados, está em um universo no qual seus objetos são agregados por valores monetários, os objetos que compõem sua coleção são adquiridos por relações comerciais. Para Lourenço, sua identidade não lhe basta para representar como o que idealiza sua coleção é essencial. Para tanto, objetos cotidianos e funcionais são adquiridos por valores pecuniários muitas vezes exorbitantes, sendo levados ao patamar de raridades, o que nos permite compreender o valor simbólico agregado aos objetos de Lourenço, já que as atribuições monetárias desses são irrelevantes para tal colecionador, que, seduzido pelo objeto, não diferencia mais valores altos de baixos.



Figura 18: Os colecionadores principais: Wall-E; Lourenço e Nino Quincampoix
Fonte: Wall-E (2008); O Cheiro do Ralo (2006); O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (2001)

3.1 UM OBJETO DE DESCARTE OU UM OBJETO DE COLEÇÃO?

Canclini (2003) nos apresenta em *Culturas Híbridas* uma importante contribuição sobre a problemática da modernidade na América Latina. Em suas reflexões, o autor nos permite enxergar caminhos para compreender a modernidade, tais como: hibridação, poderes oblíquos, descoleção e desterritorialização. Suas análises, concentradas em América Latina, partem do princípio de que esta não vive convictamente um projeto moderno que deva ser o principal objetivo ou algo a ser alcançado. Essa convicção, relevante para o crescimento econômico das chamadas potências mundiais, é desestabilizada a partir do momento em que se intensificam as relações culturais com países recém-independentes do continente americano, na medida em que se cruzaram etnias, linguagens e formas artísticas. A esta nova realidade, Canclini (2003) denomina o termo *hibridação*, uma vez que abarca diversas mesclas interculturais.

Esses estudos são baseados entre as diferentes manifestações culturais e artísticas. O referido autor reflete sobre a linguagem das manifestações híbridas que surgem da relação entre erudito e popular através de um videoclipe. A leitura sobre essa linguagem se detém em perceber não uma composição total de uma tradição popular ou erudita, mas da mescla entre elas, culminando em um novo modelo organizacional de dados sobre a realidade. A partir de uma nova linguagem em que podemos perceber a ausência do conceito de “gênero puro”, o autor analisa as formas dispersas da modernidade com o fenômeno da cultura urbana e sua relação com a heterogeneidade cultural. É na cidade, na realidade urbana, que se processa uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. As metrópoles divididas entre espaços elitizados e periferias vivem sob espaços microssociais que, antes ligados politicamente na modernidade, se encontram agora desarticulados. Os setores populares, subjugados por suas condições precárias, se atêm a gastar tempo atuando em subempregos ou procurando subempregos. A mídia, então, assume o lugar de mediatizadora,

substituindo as interações coletivas. A participação de camadas periféricas relaciona-se cada vez mais com uma espécie de "democracia audiovisual", em que o real é produzido pelas imagens da mídia (CANCLINI, 2003).

Ainda sob a perspectiva da cultura urbana, o mesmo autor estuda dois processos diferenciados e complementares de desarticulação cultural: o descolecionamento e a desterritorialização.

O descolecionamento consiste em uma recusa de se produzir bens culturais colecionáveis, nos quais podemos notar as distinções entre erudito e popular, assim como as relações entre estes. As obras em seu sentido clássico não se limitam ao imaginário erudito neste contexto, bem como o popular não se refere mais ao conhecimento produzido em uma periferia ou comunidade fechada ou marginalizada (CANCLINI, 2003).

Nesta discussão, é essencial analisarmos os avanços tecnológicos explicitados pelo autor na relação traçada entre os indivíduos e os contextos sociais. Canclini (2003) cita como exemplo a fotocopiadora, o videocassete e o videogame. O surgimento desses aparatos tecnológicos decreta o fim do sentido da coleção tradicionalmente conhecido, propiciando uma falta de contextualização histórica e a perda de sentido clássico, uma vez que as relações sociais a partir dos objetos ganham novos rumos. O primeiro aparato, a fotocopiadora, é responsável pela fragmentação e manipulação de conhecimentos. O videocassete permite a reorganização de conhecimentos audiovisuais, o que, segundo o referido autor, “[...] reorganiza uma série de opiniões tradicionais ou modernas: entre o nacional e o estrangeiro, o lazer e o trabalho, as notícias e a distração, a política e a ficção.” (CANCLINI, 2003, p. 305). E, por fim, o videogame representa a desmaterialização de uma realidade.

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis [...]. Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto e o popular. (CANCLINI, 2003, p. 304)

O descolecionamento, segundo Canclini (2003), é um processo característico da modernidade. Por isso, vemos em seu escopo as artes clássicas diante de impasses, uma vez que o artista neste contexto perde sua posição como gerador de

mudanças, ou seja, a erudição das práticas artísticas é vista aqui como um conceito ultrapassado. Restam aos artistas as cópias, as repetições e os lugares clássicos como os museus:

A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos pertenciam certos tipos de quadros, de músicas e de livros, mesmo que não os tivessem em casa, mesmo que fosse mediante o acesso ao museu, salas de concertos ou bibliotecas. (CANCLINI, 2003, p. 302)

Ainda diante de um contexto social moderno, podemos analisar as reflexões de Canclini (2003, p. 284), que, ao discorrer sobre a hibridização inerente a este tempo, contextualiza-o a partir de três processos: “[...] a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais (descoleção), a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros.”. O que nos interessa pensar neste momento é o conceito de descoleção, uma vez que é entendido como o agonizar das coleções – segundo um sentido clássico – no que diz respeito a “grandes obras”. Canclini (2003) discute em *Culturas híbridas* a linguagem das manifestações híbridas que nascem do encontro entre o erudito e o popular. Com isso, desmitifica tanto a ideia de uma tradição construída por camadas populares quanto a noção de arte pura ou de arte erudita.

O “descolecionamento” é um traço temporal assim como a desterritorialização, que seria “[...] a perda da relação natural da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.” (CANCLINI, 2003, p. 309). Dessas produções simbólicas, surgem os gêneros impuros, que seriam novas manifestações em campos sociais diversos, como o superdesenvolvimento de gêneros artísticos, que se contrapõem à cultura tradicional instituída, sendo híbridos em sua formação e contextualizando o conceito do autor na modernidade a que se refere.

Ao compreendermos o colecionismo na modernidade levando em conta as reflexões de Bauman (2001), que nos traz um pensamento crítico sobre uma realidade fragmentada; ou a partir de Latour (1994), com a superprodução de híbridos; e Canclini (2003), com o fim do conceito clássico de coleção como característica moderna, podemos perceber uma evolução da própria maneira do homem de se relacionar com o mundo a partir dos objetos. É inerente aos três

autores acima citados a perspectiva da desterritorialização na contextualização do indivíduo. Este caráter transitório a que a sociedade o submete pode também ser observado na aquisição de seus objetos, sendo fundamental da mesma maneira para o descarte dos mesmos, uma vez que o desejo de possuir é concreto, mas a possibilidade de acumular escapa das mãos do homem moderno em sua maioria. O acúmulo de objetos virtuais é um exemplo claro disto, diante da impossibilidade de possuir uma obra de arte, por exemplo, é possível ao indivíduo eternizar para si uma cópia virtual, seja disponível na *web* ou criada pelo homem via artefatos digitais como câmeras fotográficas ou de vídeo.

Um objeto, ao adentrar o circuito de uma coleção, é ressignificado, sua inserção na coleção configura-se como um novo nascimento, ou seja, um novo circuito social tem início. Um objeto inicia em um circuito em diferentes circunstâncias: em seu nascimento (fabricação); em sua ressignificação (compra, inserção em novo circuito); em sua funcionalidade e até mesmo na reinserção de um novo circuito (troca), e isto configura a vida do objeto. Ao ser descartado, este é excluído do circuito dos bens materiais sociais e tem seu fim iminente decretado. Porém, na sociedade moderna, nem todo objeto descartado encontra um fim, algumas vezes o descarte se configura como um novo início. A partir dessa perspectiva, vemos tão em voga os discursos políticos sobre a reciclagem. Enxergar no lixo o potencial de objetos excepcionais tem sido uma prática cada vez mais comum em nossa sociedade, não sendo restrita apenas ao universo das coleções.

A trajetória de dois objetos idênticos pode ter fins completamente diferentes. Utilizando como exemplo a personagem Wall-E e sua atividade em um depósito de lixo, podemos perceber sua interação com objetos de diferentes tipos e proporções, entre estes um *sutiã*. Podemos imaginar uma trajetória lógica deste objeto, onde se configura: fabricação - compra - utilização (funcionalidade) - descarte - morte do objeto / ressignificação ou reutilização. Nesse sentido, percebemos que, em uma mesma trajetória, um *sutiã* pode simplesmente deixar de existir ao ter seu material desintegrado em meio a um depósito de lixo, enquanto outro *sutiã*, advindo de um mesmo circuito e mesma trajetória, pode ser selecionado por um indivíduo que enxergue nele algum valor e o ressignifique, no caso de Wall-E. Assim, o objeto passará a compor sua coleção ou poderá ser reutilizado de acordo com sua função original.

O colecionismo moderno que, segundo Canclini (2003), descoleciona os objetos, abrange coleções advindas do descarte. Um objeto de descarte perde suas atribuições de valor diante de determinado grupo social, enquanto uma coleção formada por objetos de descarte depende exclusivamente do valor excepcional atribuído pelo colecionador. O que torna este tipo de coleção como característica de modernidade não é o caráter popular a que suas peças passam a denotar, mas a transitoriedade de seu percurso, onde o fim torna-se novamente início.

O descarte, que é fundamental para a formação destas coleções, está intrinsecamente relacionado ao consumo, gerando uma dualidade basilar da sociedade moderna. O fetiche, atrelado à mercadoria, é essencial para a compreensão deste conjunto, uma vez que uma sociedade de consumo é também uma sociedade de descarte (BAUMAN, 2008), pois neste espaço social os indivíduos encontram-se expostos às “novas tentações”. E é esse desejo de possuir que movimenta e sustenta este modelo social. Satisfazer o indivíduo não é o objetivo central, mas aumentar seus desejos e expandir suas necessidades. Afinal, novas necessidades exigem novas mercadorias, e assim o advento do consumismo prevê uma era de “obsolescência embutida” dos bens oferecidos no mercado e assinala um aumento espetacular na indústria da remoção de lixo (BAUMAN, 2008, p. 5).

É necessário, neste modelo de sociedade, que o fetiche esteja intrínseco às relações, uma vez que é necessário seduzir os indivíduos. Aos indivíduos cabe escolher entre o que consumir, porém não consumir não se configura como uma opção (BAUMAN, 2008). Nesse contexto, o descarte significa “[...] mais do que jogar fora bens produzidos, [...] significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de ser e agir.” (HARVEY, 1993, p. 30).

Os processos de consumir e descartar estão intrinsecamente relacionados, e seu pleno desenvolvimento configura ainda em uma justificativa da identidade do homem moderno, uma vez que, para este, a possibilidade e a prática de obtenção e acúmulo de mercadorias lhe proporcionam status social, ou o justificam diante de sua tribo na sociedade. Em decorrência da aquisição de bens materiais, o descarte se torna inevitável, corroborando a criação de sua identidade em determinado espaço social, já que ser significa ter, levando-se em conta a aceleração do descarte. O consumo seduz o indivíduo através do poder fetichista que o objeto lhe impõe, por outro lado o descarte é a resposta do indivíduo a um objeto que não mais

lhe causa encantamento. O descarte, visto sob a ótica do fetiche, consiste em substituir algo que já não possui mais valor por outrem que lhe desperte desejo, uma vez que “[...] a mercadoria é o totem capitalista ao qual o indivíduo se sacrifica.” (MATOS, 2010, p. 121).

Toda pessoa especula sobre a possibilidade de criar no outro uma nova necessidade, a fim de obrigá-lo a um novo sacrifício de impingir-lhe uma nova dependência, de induzi-lo a uma nova forma de prazer, levando-o assim à ruína econômica. (MARX, 1980, p. 119)



Figura 19: Eva e Wall-E diante das propagandas na nave AXIOM
Fonte: Wall-E (2008)

O fetiche nos divide socialmente entre seres vivos e coisas. Retomando a discussão de Latour (1994) acerca dos híbridos, podemos nos apoiar neste momento no conceito de coisa trazido por Matos (2009), no qual os seres vivos têm a capacidade de sentir e em nada se assemelham a coisas, que seriam inanimados, impossibilitados de sensações. Para Matos (2009, p. 92), “[...] O sentir assinala a fronteira entre a vida e a coisa.”. Até quando um ser inanimado supera o homem no desempenho da atividade para a qual foi construído (exercendo sua funcionalidade), como no caso dos autômatos, ainda assim são considerados coisas, pois dependem da manipulação do homem para existir e executar tarefas. Nesse sentido, é importante entender a fronteira entre ser vivo e coisa a fim de compreendermos o cerne do fetichismo, já que “[...] a consideração mais marcante com respeito ao fetichismo, porém, é sua arbitrariedade.” (MATOS, 2009, p. 92). O fetiche não sacraliza ou simboliza, ele se transforma em coisa. A

coisificação é essencial para o processo, uma vez que é o triunfo do caráter artificial, ou seja, qualquer coisa pode se tornar fetiche.

Dá-se na modernidade, a ultrapassagem dos pilares do conhecimento objetivo que até hoje estabeleciam a relação ou separação entre sujeito e objeto (consciência, razão, ética, liberdade). Pois, se nada depende de uma relação particular entre um sujeito e um objeto, ou é universalizável em sua união ou separação, tudo pode ser fetiche, como também todo fetiche pode deixar de sê-lo. Em outras palavras, o fetichismo, a coisificação, o “sentir artificial” do corpo-próprio questionam da maneira mais cabal as noções tradicionais de consciência de si, união ou separação do corpo e da alma, isto é, a identidade subjetiva (ligada pelo cogito cartesiano), o sujeito idêntico a seu pensamento. (MATOS, 2009, p. 93)

A sociedade de consumo na qual a modernidade se apoia é também uma sociedade tecnológica, e por isso é tão essencial a discussão do fetiche sobre as coisas, uma vez que a tecnologia coloca em voga as concepções tradicionais (MATOS, 2009). Ou seja, a relação homem/máquina já é tão mesclada que identificar onde começa um e termina o outro se torna um exercício complicado.

O colecionismo atual vem no escopo desta sociedade moderna, por isso traços de fragmentação, hibridação e automatismo são questões que permeiam o cerne de uma nova configuração colecionista. Porém, algumas características, assim como alguns traços colecionistas, perpassam os contextos sociais e encontram-se atrelados aos valores de qualquer coleção, independente de seu tempo.

Em qualquer sociedade, existem objetos mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar dos deuses ou dos homens: os objetos de coleção. Privados de utilidade, estes são, portanto, privados de valor de uso, tendo, todavia, um valor de troca que se traduz na existência de um mercado em que são comprados e vendidos. Este valor de troca depende dos diversos significados atribuídos aos objetos de coleção pelos mitos, e em geral pelas tradições. Com efeito, aqueles são considerados no quadro da permuta que une os deuses e os homens, os heróis e o comum dos mortais, o além e o mundo terreno, o tempo das origens e o presente, o longe e o perto. Daí o seu vínculo à religião, substituído apenas na idade moderna por interesses estéticos, científicos ou, mais recentemente ainda, pela afirmação ideológica de entidades nacionais. Suporte de memória coletiva e das fontes da história dos homens e da terra, os objetos de coleção fazem parte de uma classe mais ampla, a dos semióforos, a quem pertencem também as obras de arte, os objetos em metais preciosos, a moeda, etc. Enquanto portadores de significado, todos estes objetos encarnam a riqueza e/ou poder, o que explica os comportamentos agonísticos de que são muitas vezes a expressão. (POMIAN, 1984, p.86)

A partir disto, Ribeiro (2006, p. 10) reflete acerca do caráter mediador inerente à coleção, uma vez que, ainda no espaço-tempo da modernidade diante de um indivíduo fragmentado socialmente, os objetos relacionados em uma coleção ainda

carregam em seu escopo funcional a “comunicação entre dois mundos”. Além de função utilitária (ou não) e de nos representar socialmente os objetos, podem nos conectar a um espaço do invisível, onde

num trajeto espaço-temporal, o homem vai se interessar pelo aparecimento, transformação e desaparecimento de fenômenos e coisas [...] legitimando todos os objetos que parecem ligar-se ao invisível porque são essas representações que faz com que ele se transcenda e comunique-se com os deuses. (RIBEIRO, 2006, p.11)

O teórico Pomian nos esclarece ainda que:

Não são só os objetos que se dividem em úteis e significantes [...] o mesmo pode-se dizer das atividades humanas, que também elas são classificadas segundo o posto que ocupam no eixo que vai de baixo para cima, das atividades utilitárias, até aquelas que não produzem senão significados. E é assim que os próprios homens se encontram repartidos numa ou mais hierarquias. No topo destas encontram-se sempre um ou mais homens-semióforos, que são representantes do invisível: dos deuses ou de um deus, dos antepassados, da sociedade como um todo, etc. Na base situam-se, pelo seu lado, os homens-coisas, que têm apenas uma relação indireta com o invisível ou que não tem nenhuma, enquanto que o espaço intermédio é ocupado por aqueles que juntam, em diferentes graus, significado com utilidade. (POMIAN, 1984, p. 73)

Ao tratar do caráter invisível a que nos remete uma coleção, não podemos deixar de lado o caráter terreno que as mesmas possuem, uma vez que há sempre a disposição dos objetos ao olhar dos deuses, mas também ao olhar do próprio colecionador. À medida que a coleção intermedeia sua relação com o invisível, ela o justifica socialmente, criando, portanto, duas relações distintas: a sacralização (relacionada ao invisível, denotada pelo colecionador) e a relação do indivíduo com o mundo que o cerca (justificando-o socialmente, corroborando sua identidade).

Os objetos tratados neste trabalho correspondem a três diferentes coleções modernas, onde o consumismo é um traço indelével. Portanto, é importante percebermos o espaço do objeto de coleção e da mercadoria na trajetória desses conjuntos. Wall-E se apropria de objetos que, outrora ativos, funcionalmente compunham o espaço das mercadorias, por isso a presença de propagandas em hologramas é tão constante na narrativa, seja na Terra desabitada ou na nave espacial, uma vez que “[...] a mercadoria está encoberta, dissimulada, ou esquecida atrás de imagens espetaculares.” (MATOS, 2009, p. 124). Ou seja, a mercadoria encontra-se no campo do fetichismo e, por esta razão, não traça qualquer

compromisso com a originalidade, pois se multiplica pelo artifício da produtibilidade técnica.

Lourenço caminha na mesma direção, uma vez que se utiliza da ilusão da mercadoria para se justificar socialmente através dos objetos, porém, em determinado momento da narrativa, a personagem passa a ser dominada por seu próprio desejo e compulsão, tornando-se submisso aos objetos. Ao coisificar uma bunda e transformá-la em objeto de desejo, Lourenço se vê diante de uma rede identitária da qual já não possui mais controle, seu desejo de possuir a bunda atrelado a construir-se a partir de uma nova identidade o sucumbem como indivíduo. Disso, pode-se depreender que “[...] O desejo erótico por um objeto (um par de sapatos) ou uma parte do corpo (um pé) transforma de modo *Unheimlich* tais investimentos objetuais em alguma coisa afim a um objeto selvagem.” (CANEVACCI, 2008, p. 250).

Nino Quimcampoix é um colecionador que aparece na contramão da discussão acerca da mercadoria. Sua coleção questiona a materialidade e impõe a cristalização da memória em suportes, e, assim como para qualquer colecionador, lhe denota valor afetivo, porém escapa dos circuitos econômicos tradicionais. Ao selecionar e coletar fotografias descartadas pelos próprios donos, Nino demonstra enxergar excepcionalidade no que não seduz os indivíduos na sociedade de consumo em que está inserido.

3.2 A PRECIOSA COLEÇÃO DE DESCARTADOS

A seleção é o primeiro passo para constituir uma coleção, e é neste momento que o colecionador enxerga em um objeto algo de excepcional, o que justifica a coleta de um objeto em detrimento de outro. Caso contrário, não configuraria uma coleção, mas um acúmulo não sistemático de objetos. É a partir disso que compreendemos o consumo e a coleta como duas lógicas sistemáticas diferentes, ainda que uma possa estar eventualmente ligada à outra. É necessário observar que, na lógica de consumo, os objetos são adquiridos de forma desenfreada, em que o valor está intrínseco ao acúmulo e ao descarte (BAUMAN, 2001), enquanto na lógica de coleta há a necessidade de enxergar algo de especial no objeto para que este seja selecionado. O indivíduo, nesse contexto, na mesma medida em que é senhor dos objetos, é submetido à coleção (BENJAMIN, 2006). Está em seu poder

selecionar, adquirir e ressignificar (inclusive objetos desfuncionalizados); em troca, o conjunto que o representa corrobora sua identidade diante do grupo social, torna-se elo entre o indivíduo e o mundo (GONÇALVES, 2007).

Um objeto funcional existe para atender à necessidade prática para a qual foi fabricado (MOLES, 1981), porém, ao tornar-se objeto de coleção, o objeto, entre outras características, recebe a exposição ao olhar e isso por si só o torna especial. Não há coleção se o objeto não se faz visível, esta visibilidade está diretamente atrelada ao significado do objeto e à sua representação, e pode ser destinada a um grande público; ao olhar do próprio colecionador e ao olhar dos deuses (POMIAN, 1984).

Uma coleção tem a função de mediar a relação do colecionador com o mundo que o cerca, transformando seus objetos em signos inter-relacionados no conjunto (MOLES, 1972). O objeto, ao adentrar o espaço da coleção, é retirado de circuito e ressignificado, ou seja, se ausenta de seu contexto original, podendo ser este um circuito econômico ou social. Já na coleção, o objeto recebe uma nova apropriação simbólica e até mesmo funcional. Neste sentido, o objetivo principal de uma coleção é representar o colecionador, por isso a busca pela completude dessa torna-se abstração relegada a um segundo plano (BENJAMIN, 2006).

Um colecionador é um indivíduo que reflete seu espaço tempo social. Por exemplo, o referencial de um homem advindo da modernidade é essencialmente distinto se comparado a um homem pertencente à época medieval. O homem moderno ocidental vive em uma sociedade baseada no consumo, na qual é manipulado a sempre consumir, como se isto já lhe fosse uma escolha pessoal. Da mesma maneira, o colecionador moderno se vê diante de sua coleção levado pelo desejo de possuir.

Wall-E foi programado para acumular e organizar o lixo, a atividade de colecionamento é despertada por seu próprio interesse. Em meio aos objetos, o robô vê sua identidade sendo construída e sua relação com o mundo humano sendo traçada. O robô os seleciona aquém de um pensamento crítico sobre *por que colecionar*, ou até mesmo a partir de uma análise mais aprofundada sobre a funcionalidade ou a representação dos objetos. Ele os seleciona simplesmente porque seu referencial sobre o ato de seleção e de coleta se atém a lógicas básicas, como organizar os objetos por semelhança, ou de acordo com as informações captadas a partir de *Hello Dolly*.

Lourenço se vê submergir pela rede de objetos que tece em volta de si, tais objetos inicialmente selecionados para representá-lo o tiram do controle ao lhe possibilitar um leque de interpretações acerca de suas histórias, criando, a cada momento, uma nova vertente de uma mesma identidade, a de um colecionador. A loja de objetos usados onde a narrativa se desenrola é permeada por relações econômicas, o personagem é caracterizado como um comerciante que se atém à compra, venda e penhora para obter lucro. É sob esse viés que sua coleção se forma, uma vez que possui os objetos a partir da compra, utilizando o princípio da mercadoria e da lógica de mercado. Diante dele, vemos indivíduos muitas vezes desesperados por dinheiro, por situações obscuras na narrativa – com exceção da personagem viciada em drogas –, nas quais o caráter dominador da sociedade de consumo, que se sobrepõe ao bem-estar dos indivíduos, fica claro. O próprio Lourenço vê diante de seus olhos o valor monetário se transformar perante seu desejo de possuir. Seu referencial exigia objetos de cunho biográfico, tais objetos quando apresentados a Lourenço tornavam-se sedutores segundo a lógica fetichista de consumo, fazendo com que o desejo de adquiri-los se sobrepusesse ao pensamento crítico de quanto realmente valeria o bem. O fetiche pelos objetos faz com que a personagem coisifique também uma bunda, mas o cerne da questão é o envolvimento erótico que permeia sua relação com os objetos, uma vez que não interessa a Lourenço se o que lhe está sendo oferecido é um violino *Stradivarius*, uma caneta Mont Blanc ou um salto de sapato. Se o objeto tiver, para ele, “sentido erótico”, seu interesse será despertado, caso contrário não denotará diferença, sendo seu valor de mercadoria ignorado. Por essa relação que Lourenço desenvolve com seus objetos é que, aos poucos, percebemos que a personagem, como indivíduo, passa a existir cada vez menos distante de sua coleção, sua vida só passa a ter sentido na loja de objetos usados ou no bar (onde alimenta seu desejo de possuir o objeto bunda).

Nino Quincampoix coleciona objetos que não são adquiridos por meio de compra, porém, uma coleção de fotografias rasgadas submete o colecionador Nino a uma busca interminável, uma vez que cada fotografia recolhida é única, representação de um indivíduo em um tempo espaço que jamais se repetirá. A narrativa fílmica *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) atribui aos objetos representados características importantes: a representação de seus possuidores, a representação da sociedade em que se inserem, a suposta autonomia dos objetos.

Assim como em uma sociedade de consumo, os objetos de tal narrativa são manipulados pelos indivíduos, porém a influência destes sobre a vida das personagens intermediando as relações humanas e reconfigurando seus mundos é mostrado muitas vezes de maneira metafórica como uma verdadeira revolução das coisas. Podemos destacar alguns momentos do filme, onde podemos observar a interação homem-objeto:

1) O anão de jardim do Sr Rapahel Poulain: o objeto presenteado pelos amigos do trabalho viveu por muitos anos no esquecimento da garagem, sendo resgatado pelo Sr. Poulain para compor o mini-mausoléu em homenagem a sua falecida esposa. O anão o representa em diferentes momentos de sua vida; no entanto, em uma conversa informal com a filha Amélie, o Sr. Poulain deixa claro que jamais viajou por conta das impossibilidades da família (falta de recursos financeiros e problemas de saúde), porém não há mais motivos que o detenham de tal realização, mas, mesmo assim, Raphael Poulain não realiza tal desejo. O anão de jardim desaparece do mini-mausoléu e durante o desenrolar da narrativa é visto em cartões postais em diferentes lugares do mundo e que são enviados ao Sr. Poulain. A “independência” e a suposta autonomia do objeto é também uma ressignificação identitária, uma vez que o representa em relação aos seus desejos e objetivos. Ao final da narrativa, o Sr. Poulain recebe de volta o anão de jardim, e decide então partir. Naquele momento, ele mesmo viajaria enquanto o objeto ficaria em casa.

2) Tesouro do banheiro: a caixinha de metal encontrada por Amélie Poulain no azulejo falso de seu banheiro se transforma em suas mãos como uma voz em seu discurso silencioso. As lembranças de infância ali retratadas significam para Amélie memórias de um estranho, a busca pela reintegração dos objetos a seu dono original proporciona a Amélie interagir com diversos outros indivíduos através dos objetos, como por exemplo: a falsa carta enviada a Madeleine Wallace; a fita de imagens manipuladas enviada ao homem de vidro; o rapto do anão de jardim de seu pai; a reorganização dos objetos do verdureiro.

3) Os objetos da casa do verdureiro: Amélie, inconformada com a forma como o verdureiro trata seu ajudante, resolve manipular seus objetos a fim de denotar-lhes poder. Para tanto, utiliza-se de alguns truques para diminuir da cena sua presença, deixando para os objetos toda a “culpa” pelos feitos realizados. De posse da chave da casa do verdureiro, Amélie reprograma seu despertador para mais cedo, troca um pé de seus chinelos por outro de tamanho menor, corta um pedaço do cadarço de seu sapato de trabalho, troca o creme dental de lugar com a pasta de barbear.

É comum, nessas três narrativas aqui abordadas, a presença de diversos objetos, porém, a fim de traçar os limites entre o que configura a coleção de cada personagem, seguem abaixo as análises acerca dos objetos e seus colecionadores.

3.2.1 A Coleção de Lourenço

A coleção de Lourenço é formada por objetos que constroem a identidade de um pai – figura afetiva que a personagem jamais teve contato –, partes do corpo que alimentam seu desejo de possuir embasado por um fetiche de caráter erótico e, por fim, objetos que possam traçar relação ou com seu pai ou com seu desejo de possuir uma parte do corpo feminino e que atendam a duas características: possam ser trocadas / vendidas / presenteadas a fim de aproximá-lo de seus objetivos e que “tenham história”:

Eu já sei o que aconteceu. Não foi culpa do olho. É que eu andava estressado, por isso eu absorvia o sentimento das coisas, porque tudo o que eu compro tem história; tem sentimentos, e eu acabava absorvendo isso tudo pra mim. Mas isso agora mudou. O cheiro do ralo se foi pra

sempre, meus pensamentos voltaram a fluir e hoje eu me sinto muito bem.



Figura 20: Parte dos objetos da loja de objetos usados
Fonte: O Cheiro do Ralo (2006)

A seguir, apresentamos diversos quadros que sintetizam as relações de aquisição e contexto dos objetos realizadas pelo colecionador.

QUADRO 1
Olho de vidro

Nome do objeto:	Olho de vidro
Imagem:	
Colecionador:	Lourenço (O Cheiro do Ralo, 2006)
Forma de ingresso ou aquisição:	Compra
Valor de oferta:	R\$ 50,00 / R\$ 100,00

Valor de compra:	R\$ 400,00
Histórico do objeto:	<p>O olho de vidro é um objeto cuja funcionalidade original seria complementar o espaço vazio da órbita ocular onde outrora havia um olho.</p> <p>Ao se deparar com tal objeto oferecido por um cliente, Lourenço o considera curioso, porém seu interesse é despertado pela frase proferida pelo cliente para convencê-lo: “<i>esse olho já viu de tudo</i>”. Diante de um objeto que poderia enxergar a excepcionalidade da bunda (seu objeto de desejo), Lourenço o adquire.</p> <p>Para a cliente viciada, Lourenço diz que o olho pertenceu a seu falecido pai, que morreu lutando na Segunda Guerra Mundial. Para o entregador de pizza, Lourenço exhibe o objeto e conta que o encontrou em uma caixa de pizza, porém de outro restaurante.</p> <p>Lourenço exhibe o olho de vidro a um cliente que tenta lhe vender um autógrafo de um astro hollywoodiano e diz que o olho também pertenceu a uma celebridade “<i>aquele cantor camaleão, aquele caolho, o David...</i>”.</p> <p>Lourenço agride um cliente com socos e chutes e entre os golpes posiciona o olho para que este “assista” à cena em questão.</p> <p>Em outro momento, a cliente viciada em drogas retorna sem qualquer objeto para vender e insiste que lhe dê o dinheiro em troca de um objeto que trará posteriormente. Lourenço lhe pede, em troca do dinheiro, o direito de vê-la nua, posiciona o olho em cima de sua mesa para que “assista” à nudez da mulher enquanto se masturba.</p> <p>A um cliente que tenta vender uma garrafa – de um gênio inútil –, Lourenço exhibe o olho e trava o seguinte diálogo:</p> <p style="text-align: center;"><i>Cliente: O olho do homem do dólar.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Lourenço: Vê direito isso aqui!</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Cliente: Pirâmide, homem, olho.... o olho do homem do dólar!</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Lourenço: Isso aqui não é o olho do dólar, porque o olho do dólar é o olho de Deus, e esse aqui é o olho do outro... do outro.</i></p>
Palavras-Chave:	Olho de vidro; Objeto biográfico; Ressignificação; Trajetória do objeto.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 2
Perna mecânica

Nome do objeto:	Perna mecânica
------------------------	----------------

Imagem:	
Colecionador:	Lourenço (O Cheiro do Ralo, 2006)
Forma de ingresso ou aquisição:	Compra
Valor de oferta:	---
Valor de compra:	Todo dinheiro disponível na gaveta.
Histórico do objeto:	Segundo o cliente, a perna mecânica, de fabricação japonesa, pertenceu a um tio. Para Lourenço, o objeto desperta seu interesse de imediato, uma vez que se encaixa em seus planos de construir uma representação do pai através de objetos: - <i>Vai ser a perna do meu pai. É, eu já tenho um olho, eu sei que com o tempo eu vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. Ele só saiu com a minha mãe uma vez, eu nem sei seu nome. Ele nunca me viu, nunca soube o quanto o amei. Ele foi e eu fiquei. Ele é mais triste que eu, porque talvez ele não tenha ninguém, e eu tenho ele, meu pai Frankenstein.</i>
Palavras-Chave:	Perna mecânica; Lembranças do pai; Objeto identitário.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 3

Soldadinhos de chumbo

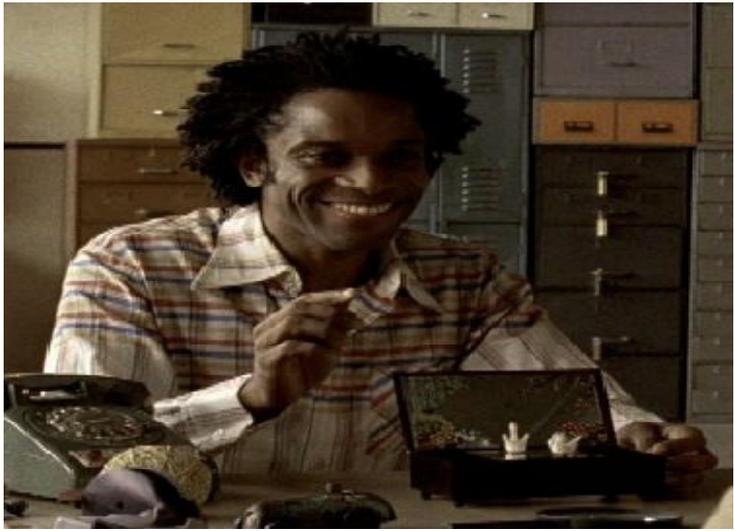
Nome do objeto:	Soldadinhos de chumbo
Imagem:	
Colecionador:	Lourenço (O Cheiro do Ralo, 2006)

Forma de ingresso ou aquisição:	Compra
Valor de oferta:	---
Valor de compra:	---
Histórico do objeto:	<p>Miniatura de soldados em chumbo utilizado como brinquedo com função de entretenimento e/ou decorativo. Ao avistar o objeto, Lourenço diz que este o remete às lembranças sobre o próprio pai – tanto o pai quanto as lembranças são criadas pelo colecionador. Segundo Lourenço, o pai teria morrido durante a Segunda Guerra Mundial, e, segundo o cliente, este teria conhecido o pai de Lourenço enquanto lutavam juntos na batalha de Monte Castelo, agrupados no 3º Batalhão, 6º Regimento de infantaria, 1º esquadrão de reconhecimento.</p> <p>Diante da narrativa criada por Lourenço e completada pelo cliente, a personagem se emociona, o abraça, distribui dinheiro, charutos e abraços aos clientes que aguardavam na sala de espera.</p>
Palavras-Chave:	Brinquedo; Segunda Guerra Mundial; Lembranças do pai.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 4
Caixinha de música

Nome do objeto:	Caixinha de música
------------------------	--------------------

Imagem:	
Colecionador:	Lourenço (O Cheiro do Ralo, 2006)
Forma de ingresso ou aquisição:	Compra
Valor de oferta:	R\$ 15,00
Valor de compra:	R\$ 15,00
Histórico do objeto:	O cliente oferece a caixinha de música dizendo ser esta uma bela lembrança de sua infância, uma vez que a mãe lhe tocava a mesma melodia ao piano. Lourenço inicialmente mostra-se desinteressado, e a única referência que possui de tal música é de que é a mesma tocada pelo caminhão de distribuição de botijões de gás. O objeto só passa a lhe interessar quando o cliente afirma que a caixinha de música “tem história”. Lourenço compra para, em seguida, utilizá-la como presente a uma mulher para possuir outro objeto.
Palavras-Chave:	Caixinha de música; Lembranças de infância; Objeto de troca.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 5
Corpo feminino

Nome do objeto:	Corpo feminino
------------------------	----------------

Imagem:	
Colecionador:	Lourenço (O Cheiro do Ralo, 2006)
Forma de ingresso ou aquisição:	Compra
Valor de oferta:	Não combinado
Valor de compra:	Todo o dinheiro da loja
Histórico do objeto:	<p>Seduzido por seu fetiche e desejo de possuir a bunda da garçonete, Lourenço, inicialmente, paga a uma cliente viciada para que lhe mostre o corpo (e não só a bunda) em troca de dinheiro. A imagem é eternizada não só na memória do colecionador, mas também “enxergada” pelo olho de vidro. Lourenço “compra” o direito de observar a nudez da mulher por todo o dinheiro disponível na loja, durante a atividade a mulher ainda lhe proporciona sexo oral e se deixa ser tocada e abraçada rapidamente.</p>
Palavras-Chave:	Corpo; Objeto de desejo; Olho de vidro.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 6

Bunda

Nome do objeto:	Bunda
Imagem:	
Colecionador:	Lourenço (O cheiro do ralo, 2006)
Forma de ingresso ou aquisição:	Compra
Valor de oferta:	---
Valor de compra:	Todo o dinheiro da loja
Histórico do objeto:	A bunda é o objeto de desejo de Lourenço durante toda a narrativa. Ao ser fascinado por ela, Lourenço a coisifica, ignorando ser parte de um ser humano (a quem o nome não lhe interessa). Lourenço compra da garçonete em uma negociação o direito de observar e tocar a bunda.
Palavras-Chave:	Bunda; Fetiche; Coisificação; Objeto de desejo.

Fonte: Elaborado pela autora

3.2.2 A Coleção de WALL-E

A coleção do robô Wall-E é constituída a partir da seleção que a personagem faz diante do lixo que compacta todos os dias. A aquisição dos objetos se dá a partir de três categorias: objetos utilitários (para reposição de peças, manutenção de seu abrigo e alimento para sua barata); objetos funcionais (utilizados com um fim, mesmo que ressignificado por Wall-E (exemplo: sutiã usado como máscara para os olhos) e objetos identitários (todos os objetos que Wall-E reconhece a partir do seu material de referência, o musical Hello Dolly, sobre a vida humana na Terra). Os objetos selecionados são categorizados por semelhança e armazenados no abrigo do robô.



Figura 21: Objetos armazenados no abrigo de Wall- E
Fonte: Wall-E (2001)

Abaixo, apresentamos diversos quadros que sintetizam o contexto dos objetos. Tendo em vista que todos os objetos foram coletados do lixo depositado na Terra, julgamos desnecessário incluir nos quadros esse item.

QUADRO 7
 Roldana

Nome do objeto:	Roldana
Imagem:	
Colecionador:	Wall-E (2008)

Histórico do objeto:	Os robôs Wall-E foram programados para compactar o lixo, porém apenas um exemplar do autômato resistiu ao tempo. Para sua sobrevivência, Wall-E retira do lixo (onde estão outros autômatos como ele) peças de reposição para garantir seu bom funcionamento.
Palavras-Chave:	Autômatos; Peças de reposição; Objeto utilitário.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 8

Ipod

Nome do objeto:	Ipod
Imagem:	
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	O aparelho Ipod tem a capacidade de armazenar sons e imagens. Através do vídeo do musical Hello Dolly gravado no aparelho, Wall-E cria seu referencial sobre o comportamento humano na Terra.
Palavras-Chave:	Ipod; Hello Dolly; Objeto identitário.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 9

Isqueiros

Nome do objeto:	Isqueiros
Imagem:	
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	Os isqueiros encontrados no lixo são selecionados por Wall-E que criou seu abrigo prateleiras para armazenar os objetos, estes são separados de acordo com categorias, por compreender que todos possuem a mesma funcionalidade o robô armazena todos os isqueiros juntos. A coleção de isqueiros é um conjunto dentro da grande coleção de objetos descartados de Wall-E.
Palavras-Chave:	Isqueiro; Categoria do objeto; Acúmulo.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 10

Sutiã

Nome do objeto:	Sutiã
Imagem:	
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	Ao encontrar um sutiã no lixo, Wall-E se depara com um objeto que lhe desperta o interesse, porém o robô não reconhece sua utilidade. Para tanto, testa o objeto em diferentes posições, a

	<p>fim de lhe compreender funcionalmente. Ao colocá-lo sobre os olhos e perceber o encaixe de acordo com o seu tamanho, Wall-E dá-se por satisfeito e, mesmo sem qualquer referencial sobre a função original, a ressignificação atribuída pelo robô devolve ao objeto vida útil.</p>
Palavras-Chave:	Sutiã; Funcionalidade; Ressignificação.

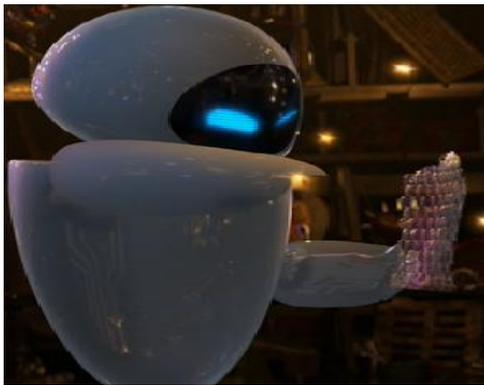
Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 11
Broto de planta

Nome do objeto:	Broto de planta
Imagem:	
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	<p>O broto de planta, encontrado por Wall-E no interior de uma geladeira em meio à pilha de lixo lhe desperta a curiosidade, mas também o cuidado. Desde o início, o objeto ganha caráter excepcional para o robô, tendo sua armazenagem e exposição ao olhar diferenciados dos demais objetos. O broto é ainda exibido a EVA, armazenado por ela e transportado à nave AXIOM, onde é analisado e, a partir dele, os planos de recolonização da Terra ganham fôlego e se concretizam.</p>
Palavras-Chave:	Planta; Objeto de sedução; Recolonização da Terra.

Fonte: Elaborado pela autora

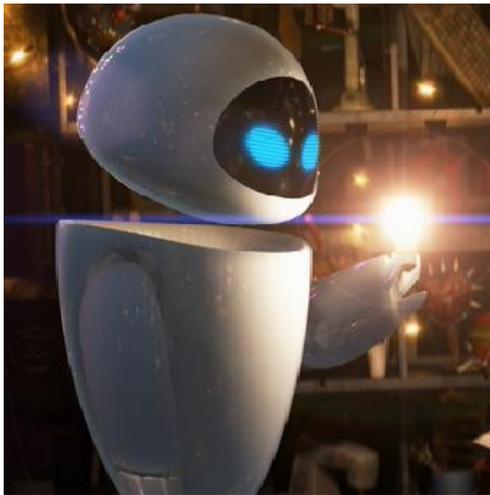
QUADRO 12
Plástico-bolha

Nome do objeto:	Plástico-bolha
Imagem:	 A close-up shot of the robot Wall-E from the movie 'Wall-E' (2008). He is holding a piece of bubble wrap in his right hand. The bubble wrap is partially inflated, and the bubbles are visible. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting with some lights.
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	O plástico-bolha utilizado para envolver objetos que necessitem de cuidados especiais durante o transporte ou armazenagem é visto por Wall-E a partir de seu caráter de entretenimento. EVA também entende que a função do plástico é ter suas bolinhas estouradas, e desempenha tal atividade em segundos.
Palavras-Chave:	Plástico-bolha; Funcionalidade; Ressignificação.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 13

Lâmpada

Nome do objeto:	Lâmpada
Imagem:	 A close-up shot of the robot Wall-E from the movie 'Wall-E' (2008). He is holding a glowing light bulb in his right hand. The light bulb is illuminated, and the light is visible. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting with some lights.
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	As lâmpadas utilizadas para iluminar os ambientes são armazenadas por Wall-E em prateleiras, no abrigo as luzes de Natal comumente conhecidas como pisca-pisca iluminam o ambiente. EVA, ao tocar no objeto, descarrega sobre este energia, fazendo com que acenda, mostrando a Wall-E a função original que ele jamais imaginou.

Palavras-Chave:	Lâmpada; Funcionalidade; Ressignificação.
------------------------	---

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 14
VHS Hello Dolly

Nome do objeto:	VHS Hello Dolly
Imagem:	
Colecionador:	Wall-E (2008)
Histórico do objeto:	A fita em VHS do musical Hello Dolly (também assistido pelo robô através do ipod) é armazenada com cuidado especial no interior de uma torradeira e é o referencial de Wall-E para compreender o comportamento humano.
Palavras-Chave:	VHS; Suporte; Objeto identitário.

Fonte: Elaborado pela autora

3.2.3 A Coleção de Nino Quincampoix

Nino Quincampoix coleciona efemeridades. Para atribuir caráter classificatório a suas objetificações, o colecionador os cristaliza em suportes. Ainda que os objetos digam respeito a Nino, ou seja, seus interesses e curiosidades, a presença de outros indivíduos é essencial para a “fabricação” do objeto colecionado. Adquiridos sem conhecimento de seus “criadores”, Nino se apropria de momentos e vestígios descartados ou vividos aleatoriamente pelos indivíduos anônimos.

Abaixo, apresentamos diversos quadros que sintetizam as ações de cristalização e contexto dos objetos realizadas pelo colecionador.

QUADRO 15
Fotografias rasgadas

Nome do objeto:	Fotografias rasgadas
Suporte:	Álbum
Imagem:	
Colecionador:	Nino Quincampoix (2001)
Histórico do objeto:	Nino coleciona fotografias descartadas de uma máquina de fotos instantâneas localizada em uma estação de trem. O colecionador as recolhe do lixo ou do chão, as remonta e as armazena em um álbum, com referências (quando possível) de data e mais informações. Uma grande questão do álbum é a figura de um homem careca que aparece em fotografias descartadas quase todas as semanas. Ao correr atrás do homem para persuadi-lo e resolver o mistério, Nino acaba perdendo o álbum. Este é encontrado por Amélie, que fica intrigada com o interesse e o trabalho minucioso de Nino e, por fim, acaba devolvendo-o.
Palavras-Chave:	Fotografias; Álbum; Descarte.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 16
Risadas

Nome do objeto:	Risadas
------------------------	---------

Suporte:	Gravador de voz
Imagem:	
Colecionador:	Nino Quincampoix (2001)
Histórico do objeto:	Nino coleciona risadas engraçadas ou excêntricas. A cristalização dessas é feita com a ajuda de um gravador de voz, que permite ao colecionador organizá-las e expô-las.
Palavras-Chave:	Risadas; Efemeridade.

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 17 Pegadas no cimento

Nome do objeto:	Pegadas no cimento
Suporte:	Fotografia
Imagem:	
Colecionador:	Nino Quincampoix (2001)
Histórico do objeto:	Nino fotografa pegadas no cimento fresco a fim de colecionar momentos. O local escolhido é sempre o que for mais próximo ao seu trabalho. Com o surgimento de novo emprego, Nino passou a se dedicar mais ao álbum de fotografias descartadas

	e menos as pegadas no cimento fresco.
Palavras-Chave:	Pegadas; Efemeridade; Transitoriedade.

Fonte: Elaborado pela autora

Finalizadas as análises relativas aos quadros dos objetos referentes a cada narrativa fílmica que constituiu nossa análise na presente seção, passamos, a seguir, às considerações finais acerca deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tratou da formação de coleções a partir de conjuntos de objetos advindos do descarte, sendo essencial o papel do colecionador neste novo circuito social formado, uma vez que é este quem ressignifica e atribui valor excepcional ao objeto, permitindo que ele se torne colecionável. Para tanto, as análises foram embasadas a partir de três narrativas fílmicas: *O Cheiro do Ralo* (2006); *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) e *Wall-E* (2008).

Interessou-nos refletir sobre a relação do colecionador com seus objetos diante de uma sociedade moderna, embasada pelo poder do consumo e com o viés de um descarte constante.

O filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) narra a história de pessoas comuns que desejam realizar seus sonhos. Relata a vida de uma jovem francesa que, em sua fase adulta, muda-se para o bairro parisiense de Montmartre e começa a trabalhar como garçonne em um café. Numa noite, em sua casa, Amélie encontra, atrás do ladrilho do banheiro, uma caixinha de metal com alguns objetos e uma foto. Amélie passa a procurar o dono da caixinha para devolver seu tesouro fazendo para si mesma uma promessa: caso ele se emocione, ela vai começar a resolver através de pequenos gestos a vida das pessoas. Durante sua trajetória para descobrir quem seria o dono de tal tesouro, Amélie cruza em seu caminho com mais objetos e pessoas: a Sra. Madeleine Wallace e a coleção de cartas que guardava de seu marido; as fotos rasgadas, coletadas e reconstituídas que Nino Quincampoix organizava nos álbuns, assim como a sua coleção de gargalhadas; e os 20 quadros iguais pintados um por ano durante vinte anos pelo Sr. Raymond Dufayel. Dessa forma, percebemos através de Amélie que alguns desses objetos podem ao mesmo tempo representar seus donos como desempenhar e criar, por eles mesmos, ações de poder e regras autônomas. Assim, os objetos alçam os colecionadores à capacidade de obterem uma vida imortal, representada a partir de suas coleções (BLOM, 2003), ou, segundo Baudrillard (2004, p. 105): “[...] os objetos asseguram a continuidade da vida”.

O álbum com fotos de pessoas desconhecidas que eram coletadas, reconstituídas e organizadas por Nino significava para esse colecionador que o mundo estava presente em cada uma dessas imagens, de um novo modo arranjado,

identificando-se com objetos, eles nos referenciam tendo em vista que “colecionamos sempre a nós mesmos” (BAUDRILLARD, 2004, p. 99). As gargalhadas, por outro lado, podem ser lidas como vestígios e indícios de indivíduos que, ao emitir sons representativos ou significativos para Nino, este retém, no mínimo, traços da existência de momentos de euforia e alegria dessas personagens. Assim, ao serem deslocadas temporalmente e inscritas em registros fonográficos, possibilitam, através dessa forma moderna de arquivamento, capturar momentos efêmeros da vida cotidiana dos indivíduos. As pegadas, por exemplo, nos remetem ao universo de circulação dos indivíduos nos centros urbanos, em que os trajetos e as trajetórias inscritas no cimento fresco e posteriormente recolhidas iconograficamente indicam, de forma indiciária, os anônimos transeuntes que, por algum tipo de desejo, subverteram a ordem e impuseram a sua marca de percurso. Tanto as fotografias reconstituídas como as gargalhadas coletadas traduzem-se em representações materiais: gráficas, imagéticas e sonoras de momentos efêmeros que foram coletados, cristalizados e rearranjados em disposições seriadas e/ou classificatórias elaboradas por Nino. Essas disposições funcionariam como possibilidades de novos arranjos narrativos coerentes ao serem confrontados e reconstituídos como coisas ou objetos colecionáveis (RIBEIRO; COSTA, 2011).

As seriações qualificadas que testemunham um conjunto de risadas, um inventário de indivíduos que descartaram suas fotografias ou que inscrevem seus passos, sofrem deslocamentos estéticos e são colocadas em contextos improváveis de circulação (APPADURAI, 2008). Mais ainda, na esteira de Pomian (1984), esses objetos colecionados por Nino, além de demarcar uma relação entre o visível e o invisível, engendram discursivamente relações entre aquilo que foi visto e/ou ouvido e aquilo que há de permanecer quando enunciado linguisticamente. Falando de um lugar bastante característico, Nino, como um coletor urbano, não desperdiça informações, indícios e restos que circulam na cidade. Assim como Amélie Poulain, essas personagens acumulam e preservam mais do que coisas ou pessoas, buscam de alguma forma reconfigurar coisas cuja permanência e durabilidade estão perdendo a luta frente ao descarte, velocidade e liquidez contemporânea.

Em *O Cheiro do Ralo* (2006), pudemos perceber, através da narrativa de Lourenço, a busca por sua própria identidade, relacionando, através dos objetos que adquire, a memória coletiva com a sua própria, evidenciando o fetiche e a busca pela completude. Através dos objetos, vimos a representação de alguns de seus

clientes (viciados, desesperados) e de sua própria consciência (o ralo). Estas representações transcendem a materialidade atingindo o campo do invisível, uma vez que Lourenço adquire mais que um objeto, mas uma memória. A partir disso, os conceitos de visível e invisível articulados por Pomian (1984) nos permitiram perceber como estas coleções simbólicas são formadas, representando seus colecionadores e adentrando o mundo deles. A posse destes objetos para Lourenço determina uma busca por se representar.

Neste nível, vimos que todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros e ao próprio indivíduo. Dessa forma, “[...] Constituem-se, pois, em sistema, graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 94).

Estes objetos, adquiridos por Lourenço, formam sua própria coleção. São retirados de circulação, perdem seu valor de mercadoria, lhes são atribuídos valores excepcionais, são dispensados cuidados em sua armazenagem e são expostos ao olhar. Toda coleção representa integralmente seu colecionador, e é nesta busca por se representar que a coleção de Lourenço é formada. Segundo Benjamin (2006, p. 47), “[...] é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. A problematização destes objetos nos permitiu analisar as sociedades que os produziram, entendendo a relação existente entre as memórias individuais e dos grupos. Nesse sentido, a coleção se coloca como um objeto importante no estudo das funções sociais da memória e da construção coletiva desta.

WALL-E é um robô programado para compactar e juntar lixo. Ele vive no planeta Terra de 700 anos no futuro, onde a condição ecológica está comprometida e toda sua superfície é tomada pelo lixo. Diante de um plano de salvamento do planeta, os governos retiram a população em cruzeiros espaciais enquanto esta teoricamente é arrumada. Porém, de tantos robôs Wall-E, só um sobrevive tanto tempo a falta de manutenção e as condições inóspitas do planeta.

O robzinho se interessa pela cultura da Terra através de seus objetos e, a partir disso, reconfigura o seu próprio mundo. No entanto, se o mundo humano ainda existe na Terra, é porque o robô coleciona, ou seja, o mundo se reconfigura na coleção de *WALL-E*. Através do lixo, o robô se aproxima da humanidade e de sua

memória e os objetos descartados permitem que ele construa uma interpretação do mundo real. Objetos que, no senso comum, poderiam ser caracterizados como uma mercadoria – um item com valor de uso e que também tem valor de troca – , para *WALL-E* não funcionavam dessa forma. Ao utilizar-se de uma fita de VHS, por exemplo, esse objeto não se sinaliza como coisa que poderia ser mercantilizada. Por outro lado, no processo de sedução a *EVA*, a planta ofertada é investida, tanto de forma cognitiva como de forma cultural, de um valor de uso e de troca por ambas as partes (RIBEIRO; COSTA, 2010).

A representação de um futuro espacial se concretiza segundo as críticas inflamadas da sociedade contemporânea diante do risco de dependência das máquinas. Os hábitos sociais foram se adaptando ao longo dos anos aos confortos gerados pela descoberta de novas tecnologias. O maior exemplo disso é a criação da máquina de escrever, que jogava para o papel as idéias à mesma medida em que eram pensadas. De lá para cá, com a criação dos computadores, as idéias passaram a ser instantâneas, jogadas na tela e impressas em papel em questão de minutos. A dependência que existe em relação aos automóveis, aos eletrodomésticos e à orientação computadorizada, em muitos setores, já levanta hoje debates acerca dos limites do homem e da máquina. (RIBEIRO; CASTRO, 2010, p.14)

O retorno à Terra significou uma possibilidade de volta às origens, quando os antigos habitantes da nave AXIOM, agora senhores absolutos de seus destinos e corpos, preparam e revolvem a terra para a plantação. É dessa forma que a narrativa fílmica *WALL-E*, na qual os objetos são concebidos como produtos perecíveis cuja obsolescência é imediata, traçou a trajetória informacional dos objetos representando-a desde a sua produção e consumo até a lógica do descarte. Posteriormente, a seleção e a coleta são caracterizadas através das figuras de *WALL-E* e *EVA*. Ambos, em contextos variados, resignificam os objetos atribuindo-lhes valores excepcionais e retirando-os do espaço do esquecimento a que foram relegados, o desmanche. Contemporaneamente, os dois robôs humanizados também representam um projeto ambientalista de reciclagem e de reinserção e reprodução do mundo das coisas e dos homens.

Em todas as narrativas aqui abordadas, percebemos como um objeto socialmente esquecido pode se tornar excepcional para um indivíduo, reconfigurando seu universo, representando-o, justificando-o socialmente e transformando-se em um mediador entre ele o mundo. *Wall-E*, *Nino* e *Lourenço* compartilham entre si o desejo de possuir e o desejo de serem representados a partir dos objetos. Entretanto, o que motiva cada um, segundo seus próprios

referenciais, torna suas coleções únicas. Compreender como se dá a relação destes colecionadores com os objetos de descarte que se tornam excepcionais nos permite perceber traços de um colecionismo reformulado, sob um viés moderno.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. p. 100-125.

ABREU, Regina. Transbordamentos do nacional: vestígios de memórias coletivas nos museus fluminenses. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, RJ: Museu Histórico Nacional, 2011.

APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

ASSOUN, Paul-Laurent. **Le Fétichisme**. Paris, France: Presses Universitaires de France, 1994.

BARTHES, Roland. Semântica do objeto. In: BARTHES, Roland. **Aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 205-218.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-237.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos Visuais**: Corpos erópticos e Metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998, v.1.

O CHEIRO do ralo. Dirigido por Heitor Dhalia. BRA: Filmes do Estação. 2006, 112 min. sonoro, colorido.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: EDUNESP, 2001.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. v. 23, 1994. p. 69-89.

COSTA, Thainá Castro. Da pesquisa para a sala de aula: a experiência didático-pedagógica da construção de uma disciplina. **Anais** da VIII Semana de Iniciação Científica da UNIRIO, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009b.

COSTA, Thainá Castro. **Objetos de descarte na passarela do samba**: o desfile na Marquês de Sapucaí como uma coleção a céu aberto. Rio de Janeiro: Escola de Museologia - UNIRIO, 2009a. Trabalho de Conclusão de Curso.

COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de objetos**: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

DHALIA, Heitor. **O cheiro do ralo**: depoimento [2006]. Brasil: Filmes do Estação.

DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn. Fotografias, bandeiras e cartas: o filme como metadocumento de construção de memória. Trabalho apresentado no **V Seminário Memória, Ciência e Arte**: razão e sensibilidade na produção do conhecimento. Centro de Memória da UNICAMP/ Centro de Memória da Educação/UNICAMP, 17 a 19 de outubro de 2007. Disponível em: www.preac.unicamp.br/memoria/. Acesso em: 20 dez. 2007.

DOUGLAS, Mary; BARON, Isherwood. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Cinema: Variações sobre um mesmo tema. **Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll**. João Pessoa: 1996.

O FABULOSO Destino de Amélie Poulain. Dirigido por: Jean-Pierre Jeunet. FRA: Miramax Films. 2001, 120 min. Sonoro, colorido.

FARIAS, Francisco. Observação oral em banca de qualificação de mestrado do projeto: Colecionando o invisível: o re-ordenamento de mundo a partir de objetos de descarte. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGMS, 2011.

FREUD, Sigmund. Fetichismo (1927). In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI, p. 175-185. (Edição Standard Brasileira).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. **Cadernos de Antropologia e imagem**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais-PPCIS. Rio de Janeiro: 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 21-29.

GRECCO, Vera Regina Luz. Colecionismo: o desejo de guardar. Porto Alegre: **Jornal do MARGS**, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.

JEUDY, Henri-Pierre. A desforra do objeto. In: JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 45-65.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaios de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

LYRA, Bernadette. O cinema e o processo de comunicação. **Revista AV. Teoria & História**, Ano2, Número 2, Abril de 2004.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, jan/Jun. 2005. Disponível em: http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme20_artigo_marshall.pdf. Acesso em: 23 ago. 2009.

MARX, Karl. O fetichismo da mercadoria: seu segredo. In MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. 5. ed. Rio de Janeiro: 1980. p. 79-93. (Livro Primeiro: O processo de produção do capital).

MATOS, Olgária Chain Féres. **Benjaminianas**: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MATTELART, Armand. **Diversidade Cultural e Mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, [1950], 2003.

MOLES, Abraham. et al. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez, 1993.

POMIAN, Krysztof. Memória: Atlas, Coleção, Documento/monumento, Fóssil, Memória, Ruína/restauro. In: GIL, Fernando (Coord.). **Sistemática**. [Porto]: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000. p.507-516. (Enciclopédia Einaudi, v. 42).

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. (Enciclopédia Einaudi, v. 1).

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Mais do que posso contar**: Coleções, imagens e narrativas. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social-UNIRIO, 2006. Projeto de pesquisa.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas informacionais**: cinema e informação como invenções modernas. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). 2005. 345 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Tópicos especiais em Ciência da Informação - Objetos de coleção**: a memória social das coisas. Rio de Janeiro: UNIRIO/DPTD, 2009. (Plano de aula).

RIBEIRO, Leila Beatriz; COSTA, Thainá Castro. Do lixão ao futuro: os aterros de objetos cotidianos, a informação e o descarte na narrativa fílmica Wall-E. **Anais do VII Simpósio de História: O passado no presente: reflexões sobre os usos da história.** São Gonçalo, RJ. 2010.

RIBEIRO, Leila Beatriz. COSTA, Thainá Castro. Nino Quimcampoix: o exótico colecionador da narrativa fílmica o fabuloso destino de Amélie Poulain. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH: 50 anos.** São Paulo, SP. 2011.

RIBEIRO, Leila Beatriz; MACIEL, Fabio Osmar de Oliveira; COSTA; Silvia Ramos Gomes da. Coleção e Memória: A trajetória dos objetos a partir da análise fílmica. **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação,** Caxias do Sul: RS, 2010.

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou... **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, CPDOCFGV, Vol. 11, n. 21, 1998.

SILVEIRA, Fabrício. **O parque dos objetos mortos: e outros ensaios de comunicação urbana.** Porto Alegre: Armazém Digital, 2010.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo & poder.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STWART, S. Alguns aspectos teóricos do fetichismo. In: M'UZAN, M. et alli. **Sexualidade perversa.** Lisboa: Vega, 1980.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** São Paulo: Papyrus, 1994.

WALL-E. Dirigido por: Andrew Stanton. EUA: Pixar Animation Studios. 2008. 97 min. Sonoro, colorido.