

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Flores de Plástico no Cemitério- materialidade e significado

Maria Nobre Tavares Santos

Mestrado em Antropologia

Orientador: Doutor Filipe Verde, Professor Auxiliar por Agregação,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023



CIÊNCIAS SOCIAIS
E HUMANAS

Departamento de Antropologia

Flores de Plástico no Cemitério- materialidade e significado

Maria Nobre Tavares Santos

Mestrado em Antropologia

Orientador: Doutor Filipe Verde, Professor Auxiliar por Agregação,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023

Resumo

Nas campas dos cemitérios podemos encontrar a flor e a sua imitação de plástico, fazendo parte de uma tradição póstuma de relação com o memorial. A diferença ontológica entre estas coisas e a sua aparente equivalência no cemitério suscitaram uma curiosidade que se prende com o significado do aparecimento da flor de plástico ali. Assim, é a relação entre significado e materialidade que determina o caminho para a construção de conhecimento através deste artefacto antropológico; é a importância simbólica da flor e o significado do plástico no mundo, assim como o contexto de relação com a morte onde este objeto se encontra inserido, que possibilitam contar uma história acerca do mesmo. A materialidade - precisamente a partir do que uma diferença material desencadeou - contribui para uma reflexão acerca do homem através do questionamento do significado do artefacto.

Palavras-chave: Plástico; Morte; Flor; Materialidade; Significado

Abstract

In the graveyard we can find the flower and its plastic imitation, forming part of a posthumous tradition of relationship with the memorial. The ontological difference between these things and their apparent equivalence in the cemetery evoked a curiosity related to the meaning of the appearing of the plastic flower there. Thus, it is the relationship between meaning and materiality that determines a path to the construction of knowledge through this anthropological artefact; it is the symbolic importance of the flower and the meaning of plastic in the world, as well as the context of relationship with death in which this object is inserted, that makes it possible to tell a story about it. Materiality – precisely from what a material difference triggers – contributes to a reflection on man through questioning the meaning of the artefact.

Key- words: Plastic; Death; Flower; Materiality; Meaning

Índice

Resumo	i
Abstract	ii
Índice	iii
Introdução	1
1. Cemitério- observação e reflexão	3
1.1. Lugar, memorial e artefactos	3
1.2. O artefacto flor de plástico - explicação da ideia	6
1.3. Materialidade no cemitério - morte, tempo e terra	9
2. Flor no cemitério	12
2.1. Flor – Jack Goody “The Culture of Flowers	12
2.2. Uso das flores por convenção	17
2.3. Substituição da flor	19
3. Materialidade do Plástico	22
3.1. Materialidade e Significado	22
3.2. Plástico	29
3.2.1. Plástico na História e no quotidiano	31
3.2.2. Plástico e progresso - relevância cultural e ambiental	36
3.2.3. Plasticidade	41
3.2.4. Significado do Plástico - modernidade	42
Conclusões	46
Referências Bibliográficas	50

Introdução

A ideia desenvolvida nesta tese surgiu no cemitério: a frequente substituição das flores naturais por flores de plástico nas campas foi um fenómeno que suscitou uma percepção do objeto que tomava como relevante a sua materialidade e que criou uma curiosidade acerca do seu significado. Assim, a partir desse fenómeno particular, a materialidade é um tema central da investigação e reflexão que conduz este texto, tendo em conta que o objetivo do mesmo é interpretar o significado da materialidade deste artefacto e, por extensão, da modernidade que criou e difundiu o uso do plástico.

Acredito que a criação de significado é uma via para o conhecimento do homem e é nessa premissa que reside a importância antropológica desta dissertação - tendo em conta que a mesma não é realizada através de uma prática empírica ou etnográfica extensiva, e afastando-se porventura daqueles que são os cânones académicos dominantes - o que acontece devido ao que a minha curiosidade obriga, sendo que se debruça sobre questões metafísicas que devem ser pensadas a partir de ferramentas do campo filosófico, tendo, porém, em conta que esse processo necessita de alicerces empíricos e vai por isso basear-se também em estudos de campo quando necessário (nomeadamente aquilo que foi pensado por Goody em relação à flor e aos seus usos sociais). O texto divide-se essencialmente em três partes, que têm o objetivo de, primeiro, contextualizar aquilo que encontramos no cemitério: perceber qual é o contexto em que o artefacto se insere, com o objetivo principal de abordar e determinar a importância da especificidade do enquadramento para a construção de significado neste contexto; deve, depois disso, estabelecer-se o papel histórico e valor simbólico da flor. De seguida, serão apresentadas as ideias de autores cujas obras foram relevantes para uma reflexão acerca da materialidade (nomeadamente Ingold e Heidegger) e argumentada a sua importância ontológica, definindo-a como central e imprescindível para esse tipo de conhecimento - o que nos leva ao encontro do significado do plástico enquanto material, que deve ser desenvolvido para que possamos, por fim, voltar a debruçar-nos sobre a flor de plástico no cemitério.

É importante definir que todo o texto tem uma qualidade reflexiva e, se considerarmos importante definir uma metodologia, vai ser essa a lógica presente na construção deste texto (que vai em muitas medidas refletir sobre si mesmo). Isto acontece pela natureza filosófica da questão e pela impossibilidade de a reflexividade ser anulada neste tipo de questões antropológicas, mais ainda: a antropologia requer sempre reflexividade; o desejo de refletir

sobre o próprio é intrínseco à disciplina: aí o homem pretende conhecer-se a si mesmo no contexto das suas diferenças e semelhanças. Aqui queremos compreender o homem através da cultura material no sentido da criação de significado e a partir de um fenómeno muito específico - sendo o foco um objeto inserido num ritual, saliento não apenas o que o inscreve nos termos do seu uso, nas ações do homem a ele associadas, mas, principalmente, na relação direta do homem com o material e com o ato de criação nos termos que possibilitam a existência deste artefacto. Ou seja, a reflexividade aqui presente é a forma através da qual este pensamento se desencadeia e que, ao mesmo tempo, possibilita a relação entre ideias no sentido de uma reflexão sobre o homem e a sua condição contemporânea, por via de um inquérito suscitado pela presença da flor de plástico nos cemitérios.

Cemitério - observação e reflexão

1.1 Lugar, memorial e artefactos

Nos cemitérios encontramos as campas e jazigos: lugares onde são colocados os cadáveres. Podemos notar, observando estes túmulos e o que os rodeia, a presença e importância do memorial - que se revela, sobretudo, no ornamento das campas com elementos que servem de decoração e homenagem à memória do falecido (do qual por vezes está presente uma fotografia, predominantemente incrustada na própria pedra da campa). Estes elementos materializam-se maioritariamente em simbologias católicas, de uma tradição cristã: como é o exemplo da cruz de cristo presente em quase todas (se não mesmo todas) as campas e jazigos; inscrições e gravuras de santos, assim como muitas vezes a palavra “Deus”.

No cemitério encontramos, também, pistas para pensar questões de classe e de estatuto; uma espécie de hierarquia na morte que podemos observar pelos materiais e tipos de sepultura que ali encontramos. As próprias campas são um marcador de estatuto, como vemos na altura monumental de umas em relação a outras que estão rentes ao chão sem elementos esculturais: podemos até encontrar, no fim hierárquico desta comparação, em maior contraste com grandiosas campas de imagens esculpidas ao alto, apenas a terra enquanto túmulo, com uma cruz nela enterrada em referência e reverência. No fim, o espaço onde são colocados os corpos é delimitado pelos mesmos muros, no entanto os jazigos com pequenas capelas e estátuas vistosas estão juntos, separados das campas banais rentes ao chão.

As flores nas campas são também um elemento de homenagem, que pode ser visto como um elemento não primordialmente decorativo, mas sim simbólico (nesta sua função para o memorial); da mesma forma que as cruces de Cristo que patenteiam têm uma função dessa natureza. Podemos reconhecer que as flores, árvores e outras formas orgânicas têm providenciado, como refere Elizabeth Hallam, “uma linguagem da ritualização da morte e com relação ao esforço da memória ao longo de séculos” (Hallam, 2011: 10). A autora descreve precisamente estes elementos presentes na morte, indicando os mementos, memoriais, palavras e artefactos como “formas culturais externas que funcionam para sustentar pensamentos e imagens que são concebidas como parte dos estados internos de pessoas vivas” (Hallem, 2011: 4). Assim, encontramos no cemitério elementos que sustentam componentes da própria interioridade das pessoas na sua relação com a morte: imagens, artefactos e palavras, que são constituintes da nossa relação com a morte, a memória e a tradição; e podemos dizer que a própria existência do cemitério e as práticas a ele associadas revelam em si a importância existencial da morte.

Sabemos que a ritualização está presente nas cerimónias de despedida, mas o cemitério conta-nos que esta continua no tempo póstumo, no qual é feito o esforço de preservar a memória. Neste caso os objetos materiais são veículos para o ato de lembrar, pelo que se incorporam no que sustém a memória e, por isso, existem como alicerces de uma espécie de repetição; do retorno à memória e ao momento de homenagem em si - como elementos que sustêm o caminho para a evocação da experiência passada e que servem como tributo a quem morreu.

Através da presença destas formas de memorial e das pistas que as suas relações constroem, questiono-me quem são as pessoas que frequentam o cemitério e o que é que de facto se passa ali. Sabemos concretamente que no cemitério acontece o funeral: e que, dentro da norma da tradição católica, deste faz parte a realização de uma missa, que se inclui no velório, que pode ou não ser de caixão aberto, sendo que depois disso é feito o enterro ou a cremação; o enterro ou a entrega das cinzas são o momento final da cerimónia - cerimónia esta que poderá ou não acontecer dentro dos limites do próprio cemitério, posto que os mesmos têm por norma uma capela mortuária no seu interior. Para além destas cerimónias, verifico que, aparentemente e fora desses momentos, quase nada se passa ali. É um lugar quase sempre vazio ou muito pouco frequentado e podemos verificar isso, em maior ou menor escala, tanto em cemitérios da cidade como em cemitérios rurais ou do interior. O que nos permite pensar o cemitério como um lugar de abandono, onde podemos ver, por vezes raras, mulheres a entrar com flores. Como Goody (1994) assinala, referindo-se a uma tradição presente nos cemitérios italianos, as visitas aos cemitérios são feitas frequentemente por mulheres, como viúvas, irmãs, filhas ou mesmo familiares mais distantes; os cemitérios são como que habitados por fantasmas, dado que os mortos e as campas são geralmente abandonados (baseando-se em cenários observados em vários lugares da Europa) - e é, também, precisamente este tipo de realidade que encontramos em Portugal. Encontramos no cemitério uma espécie de imobilidade, mas debaixo do chão, fixado ao lugar, dá-se a transformação material do corpo; física e química, até ao processo de mineralização dos ossos estar concluído. Esta imobilidade, literalmente superficial, é salientada pela pouca ação, pela falta de ocorrências ou pouca frequência da presença dos vivos. Esta aparente ausência de ação é de alguma forma contrariada pelas coisas que ali encontramos, pois, apesar de estar quase sempre vazio, o cemitério é constituído por “símbolos pesados” (ver Engelke, 2019) – Engelke usa esta expressão para se referir aos cadáveres, mas o mesmo conceito pode ser usado de forma útil para descrever artefactos religiosos e de homenagem, sendo estes usados numa ação de relação direta com o luto; e é importante novamente salientar

que podemos encontrar as flores como um destes elementos, tendo estas, aliás, uma presença visualmente dominante.

No ritual de colocação de flores nas campas podemos perceber a intenção de homenagem aos ente-queridos, como um presentificar da memória, uma ação direcionada à recordação daqueles que já não estão vivos. O ritual de colocação da flor tem uma relação com o tempo e com a memória; é o esforço de preservar e celebrar a memória que dessa forma se manifesta. Assim, a flor serve de veículo para a ação de memorial e manifesta esse intuito enquanto oferta que contribui para a estética definidora dos cemitérios. Apesar do pouco movimento, podemos mapear o que acontece neste lugar a partir dos elementos ali presentes, que são predominantemente representativos do próprio memorial. O cemitério é, assim, em parte, ontologicamente definido como um lugar que existe não apenas para depositar os corpos, mas sobretudo para que o memorial possa acontecer.

Pelo que nos conta a flor deixada no túmulo, o cemitério é um lugar de retorno ao lugar do enterro como forma de homenagem e preservação da memória. No entanto, ao aproximar-me, reparo que o que se encontra, de forma prevalente, em cima das campas são não flores, mas sim “flores de plástico”. As flores que de forma óbvia se revelam enquanto tal, estão, de forma geral, murchas. No cemitério do Alto de São João, por exemplo, podemos encontrar flores de plástico em quase todas as campas e, ironicamente, pude observar, largadas num descampado dentro do cemitério, um monte de flores naturais ainda frescas, de várias espécies e formas, que ali foram deixadas, a apodrecer ou secar, fora das campas e do contexto de homenagem (podemos imaginar que já teriam prestado de alguma forma a sua função cerimonial). Estas flores são substituídas pelas suas imitações artificiais que vão, hipoteticamente e como consequência das suas características materiais, alterar a forma e frequência com que as pessoas se relacionam com a campa e com a memória. Podemos perceber que a escolha das flores de plástico permite uma manutenção mais fácil da componente visual da campa, possibilita até o “abandono” da mesma sem que isso se perceba. As ervas daninhas, algumas em flor, crescem por cima e à volta das campas enquanto, pousado em cima delas, está o plástico, muitas vezes de cores vívidas, mas por vezes esbatidas e com um ar velho e estragado, marcado também este pelo tempo.

Após a verificação da forte relevância do memorial no cemitério, noto a flor de plástico como um objeto estranho, por não conseguir reconhecer este objeto como categoricamente equivalente a nenhum dos restantes elementos que ali encontro: tanto as flores, como o mármore dos túmulos onde estão pousadas.

1.2 O artefacto “flor de plástico” - explicação da ideia

A flor de plástico apenas se apresentou enquanto tal após uma aproximação: foi a visão mais próxima e detalhada; a distinta sensação ao toque; e a ausência de cheiro, que revelaram a sua clara distinção. Desta forma, existiu um encontro com a flor de plástico e uma intencionalidade na sua observação que o permitiu. Não podemos dizer que a conceção visual e elementar do cemitério tenha sido alterada pela flor de plástico, pois é apenas a aproximação física e intencional que permite a sua verdadeira identificação. É o aparente equívoco traduzido numa equivalência falsa que remete para a suspeita de que existe um significado latente, subjacente àquilo que podemos aqui apenas intuir empiricamente.

O fenómeno da flor de plástico no cemitério deu-se ali através da sua relação com a flor. Pressinto de imediato o artefacto de plástico como um objeto estranho, deslocado. Intuo, de seguida, que existe um significado na presença das flores de plástico nos cemitérios, e começo a vê-la como uma espécie de metáfora acerca do homem moderno. Sei que no mínimo é uma pista para algo mais, e que se passa fora desses muros. É quase uma serendipidade que espelha qualquer coisa acerca do mundo contemporâneo.

Como indiquei, no cemitério o plástico está ao lado da flor natural. No que associo a estas duas coisas existe numa espécie de dicotomia entre elas, que se desdobra em vários significados, também dicotómicos em si: esta forma comparativa de ver as duas coisas nasce não apenas do facto de elas estarem essencialmente associadas, mas também pelo facto de se apresentarem no mesmo espaço, numa relação física de proximidade, exemplificando a forma como se relacionam quando colocadas no mesmo contexto; revelando muito mais, desta forma, uma acerca da outra. Revela-se também assim a importância de pensar estes dois objetos, pelo reforço que a sua coexistência no cemitério dá às suas diferenças e semelhanças. Nesta aproximação, que é a questão central desta tese, assim como o tema do seu desenvolvimento, serão necessárias abstrações momentâneas, saídas provisórias do cemitério que são, na verdade, meramente contextuais, sendo que o cemitério, que equivale precisamente ao lugar de origem desta reflexão, não poderá ser esquecido. Aliás, podemos já assegurar que o cemitério (que inclui o contexto de memorial e a própria morte), contribui para as relações de significado criadas através da ligação entre a flor e a sua imitação.

Antes da constatação acessível de que a flor de plástico é uma imitação, apresenta-se de forma evidente o contraste entre o orgânico e o inorgânico, que pressupõe a relação imediata entre natural e artificial. Facilmente, no entanto, me apercebo que estas ligações apenas se dão por uma coisa ser a cópia da outra, por estarem ambas essencialmente ligadas através da

representação que a flor de plástico faz da flor natural. A imitação permite assim a associação que demonstra uma polarização de significados. O conceito de imitação neste contexto é ainda aqui embrionário, mas necessita de ser desenvolvido posteriormente para que possamos encontrar conclusões realistas acerca do artefacto flor de plástico. Para começar a explicar a relação dicotómica entre estes dois objetos, preciso também de esclarecer brevemente a forma como os meus preconceitos e o conceito de metáfora têm um peso inicial criador, até para o próprio reconhecimento das dualidades que ali observo: por este fenómeno ser para mim uma ilustração de algo mais, por ser uma justificação para pensar o homem nos termos que os significados que lhes associo sugerem, e por me suscitar a possibilidade de na relação entre estes objetos estar escondida uma história.

Não é apenas a relação entre estas duas coisas, nem a sua coexistência neste espaço, que levam às várias associações para as quais me remetem, mas sim o facto de todos os significados que “imaginei” e quero explorar, já se encontrarem em mim (como a própria imaginação obriga) previamente ao encontro da flor de plástico no cemitério. Estes significados prendem-se já com as minhas dúvidas acerca de quem é o homem do presente, e, claro, da sua relação com o passado. Compreendo, e pretendo elucidar, que é o facto de o artefacto ser de plástico que impulsiona todas estas interrogações: acontece que o plástico é automaticamente associado a uma ideia de futuro, a algo que não se coaduna, nos campos do simbolismo (ou pela simbologia associada às ritualizações), com valores tradicionais enraizados, mas sim com novos hábitos, com a modernização e a tecnologia. Existe aqui um desencadeamento de significados que nasce da constatação da representação da flor, e mais, da sua artificialidade. Mas, de qualquer forma, as características que atribuo à flor de plástico não lhe podem ser retiradas ou substituídas por outras, estas são constatadas empiricamente. É a partir delas que poderemos descobrir o que é que a flor de plástico significa. E é esse significado que quero com este texto alcançar. O meu interesse está então naquilo que a existência da flor de plástico no cemitério revela, no que é que a sua presença ali repercute. Assim, presumo que é a relação deste artefacto com a flor que me vai possibilitar caminhar em direção a respostas e sabendo que, da minha perspectiva, é o plástico que confere a este objeto um interesse singular.

Entendo que a relação entre natural e artificial, orgânico e inorgânico vai dar origem a outros significados dicotómicos, mais gerais, como natureza-cultura; passado-futuro; sagrado-profano, e que poderá até chegar a ideias como a relação entre o espiritual e o mundano, e vimos precisamente que o peso da religião está presente no memorial, apesar da questão pertinente aqui não ser tanto a religiosidade atribuída ao momento de homenagem, mas mais o valor

consagrado dos elementos que a representam. Mas espero que todas estas preconcepções iniciais possam ser exploradas de forma mais clara e contextualizada no decorrer do desenvolvimento deste texto e estar presentes na sua conclusão. Aqui é necessário definir que estas dicotomias representam mais uma relação, como condição para a própria existência enquanto tal, e menos estados opostos, e também que estas categorias não são fixas nem podem estar estritamente delineadas.

Sabemos assim, até pelas polarizadas evocações que a flor e a flor de plástico suscitam, que estas são coisas diferentes em primeira instância. Sabemos que são diferentes, mas não é tão óbvio compreender de que formas é que diferem, o que é que as torna de facto não a mesma coisa. E isto revela-se também na constatação feita anteriormente: que as diferentes características materiais destes objetos vão alterar a forma de memorial. São estas mesmas qualidades que revelam onde se encontra a diferença fundamental entre os dois, que está precisamente na materialidade – e que se descreve no facto de que a flor de plástico é, na verdade, plástico e não flor. Quero verificar de que forma é que a flor de plástico é um artefacto de importância antropológica, por o plástico ser um material relevante e presente no mundo contemporâneo e por o podermos encontrar até num espaço tão remoto como o cemitério: e não de forma accidental, apesar de podermos questionar o quão consequencial é a sua presença ali. É o facto de ver o plástico como um objeto estranho, deslocado, que me faz questionar o que é que o seu aparecimento no cemitério significa, mas perceber qual é o significado da flor de plástico no cemitério pressupõe a existência tanto da flor como do plástico no mundo. É a história e a relação que o homem tem com estas duas coisas que nos vai possibilitar um encontro com aquilo que este artefacto significa, sendo isso, tendo em conta as questões que este fenómeno suscita, o que nos pode contar acerca da humanidade no presente - através de uma lente que evidencia a importância da materialidade para pensar o que as coisas são.

O fenómeno experienciado no cemitério dá-se através da experiência suscitada pela observação de uma diferença material. A justificação da importância da materialidade faz parte do desencadeamento que irá possibilitar a construção desta ideia, que será desenvolvida em proximidade com a especificidade do próprio plástico. Aqui, é importante definir que a materialidade se manifesta de forma essencial e imediata e que as razões da sua importância se revelam posteriormente. Percebemos, aliás, precisamente no cemitério, que a matéria é relevante por si, constatando-se nos elementos do memorial, mas principalmente na morte, e nesta de forma marcante e inequívoca: é no peso do corpo morto, no enterro, que a materialidade do próprio corpo se revela.

1.3 Materialidade no cemitério – morte, tempo e terra

Como vemos, existem diferentes tipos de materialidades no cemitério, que poderemos, de forma geral, denominar como elementos orgânicos, ou naturais, e artefactos, que se constituem, como

já indicado, como representações significativas num cenário de adoração e homenagem.

Podemos identificá-las como a materialidade presente na homenagem e ritual, e como a “materialidade da morte” - que associo antes de mais ao corpo: à putrefação e à própria noção de cadáver, mas que, mais do que isso, se identifica com a noção de orgânico, e que se coaduna com a relação levantada anteriormente, entre o que é artefacto e o que é natural. É complicado

e questionável poder colocar a flor num destes termos, sendo que esta aquando arrancada vai ter um papel que é semelhante ao do artefacto - servindo de objeto e desempenhando uma

função que reside na estrutura da própria homenagem póstuma. A flor arrancada, apesar de fresca e de cores ainda vivas, já não faz parte de um organismo vivo: existe num estado de vida suspensa. Ao mesmo tempo, a ausência de vitalidade está iminente, sabemos que o seu destino é murchar: a flor arrancada, ainda fresca, precede o seu definhar e é desta forma, também, como

o corpo “acabado de morrer”, mas este corpo, presente no funeral e eventualmente colocado num caixão debaixo de terra, não é exposto nestas cerimónias antes dos tratamentos que permitem que se apresente como imaculado; não antes de ser preparado, de ser higienizado e de lhe ser cuidada a face, de forma a atrasar e esconder o cheiro e aspeto da sua decomposição.

É então no funeral que se dá o confronto com o cadáver. Este é um ritual que reúne no cemitério as pessoas que faziam parte da vida do falecido - descreve-se como a partilha de um momento de luto, estando a centralidade do funeral no corpo e na despedida. Enquanto o corpo morto inicia a sua decadência, os rostos vivos choram a ausência e o reconhecimento da própria finitude. O funeral é assim uma experiência conjunta de despedida e um momento que nos leva a enfrentar o facto da mortalidade. A centralidade do corpo é também literal: o corpo encontra-se no centro, fisicamente centrado de forma a ser rodeado, garantindo a sua visibilidade e

presença, tanto no velório como, claro, no enterro. Esta centralização é normalmente física, posicional, naquelas que são as normas e formas de fazer a cerimónia, mas a presença do corpo morto é, por si só, uma presença marcante, que se impõe, independentemente do seu

posicionamento. Este foco tem ainda mais relevo no enterro; no momento final de despedida do corpo, mas o que prevalece como relevante e definidor do velório é (mais uma vez) a memória: este é um momento para o passado emergir, e é assim, quase sempre, um momento de reencontro. Os familiares e amigos do ente-querido reúnem-se pelo forte motivo que os leva a deslocarem-se ao encontro do cadáver. Aqui o corpo morto é assim o “símbolo pesado”

(Engelke, 2019:31) referido por Engelke: o memorial importa e acontece na prática em relação ao que resta do ente-querido, à lembrança do passado que é o seu corpo, que já não é na verdade seu e pertence agora à matéria, já, mesmo antes de se decompor, à terra. Assim, no funeral, o reconhecimento do fim da existência assegura o seu lugar.

Está presente na bíblia esta ideia: que “és pó e em pó te tornarás”, como o voltar à terra da qual proviemos. Podemos imaginar que o corpo percorre um caminho circular, e o processo do seu fim resulta num retorno, sendo primeiro só corpo “vazio”; depois, por fim, entranhado na terra solta. Uma união com o natural, que na ausência de vida, devolve a carne à matéria. É esta noção de ciclicidade que está sempre presente quando pensamos na matéria num sentido absoluto, definida pela transformação contínua; infinita: a transformação é, aliás, uma condição da matéria. Esta é a constatação do corpo transiente, que se desmaterializa debaixo de terra - uma transformação presente, mas latente e submersa no lugar; que nos permite pensar a vida e a morte como um contínuo na materialidade.

Em relação com estas ideias está o que Elizabeth Hallam (2001) escreve acerca de dinâmicas naturais e culturais, nas quais existem jogos de longevidade e transiência: a longevidade relaciona-se com a forma como os diferentes tipos de materiais se transformam com o tempo, e a transiência com aquilo que é efêmero, passageiro - e constatamos que diferentes tipos de substância serão mais representativos de uma ou de outra coisa. No cemitério, como vimos, existe um propósito que se relaciona com a longevidade da memória (através do memorial), e vimos que o mármore é um dos elementos presentes no cemitério: representativamente, na história do livro *Templo Dourado* (Mishima, 1956) são comparados dois tipos de beleza, que nos contam acerca das suas diferentes constituições materiais e que acarretam significados que resultam, também assim, em diferentes tipos de apreciações estéticas. Quando o autor nos fala do templo como objeto fixo no tempo: o tempo passa por ele, mas ele mantém-se na sua monumentalidade, sendo assim diferente das belezas efémeras como a de uma flor ou da música. No cemitério, podemos encontrar essa propriedade perene como um elemento do próprio mármore que constitui as sepulturas e, ao mesmo tempo, a beleza efémera das flores que é assim tal como a vida. Na relação com o intuito do memorial, constatamos, como observa Camporesi, que “o tempo domina o simbolismo floral devido à natureza efémera das flores, à sua rápida descoloração e putrefação prematura, que as relaciona à vida humana” (Camporesi, P., *in* Hallam, *et al.*, 2011:5). Estas ideias traduzem-se na percepção da relação entre a materialidade e o tempo, que, no cemitério, é uma variável que tem consequências na própria expressão do memorial, resultando em diferentes significados.

Hallam exemplifica uma outra relação simbólica associada à temporalidade, indicando que a persistência do uso das flores (como materiais expressivos da memória) se justifica nos termos da sua fragilidade (Hallam *et al.*, 2001): o que se traduz também no reforço da ideia de que a memória é em si frágil - e verificamos uma ação intencional no sentido de a manter viva.

Podemos verificar que as ações humanas em torno dos assuntos da morte, especificamente no que toca às materialidades presentes nos rituais que se dedicam a esta, estão muito relacionadas com um intuito de preservação; com uma vontade de transgredir o material na sua relação com o tempo. Podemos verificar isso, atualmente, nas situações já descritas: na ação de homenagear a memória; no tratamento do corpo, e até na própria existência de um caixão onde é colocado, mas esta intenção pode ser verificada na história: por exemplo, no antigo Egito com o ato de mumificação - que indica uma vontade de transgredir o material através da sua fixação, sendo esta uma prática subjacente à crença na imortalidade do espírito. Baudrillard (1981) descreve a mumificação como a mestria sobre a putrefação - “o que significa a mestria do ciclo completo de trocas com a morte” (1981:10), e assume o embalsamento como um esforço mítico que ambicionava imortalizar uma dimensão escondida.

Podemos entender que no momento póstumo o intuito de relação com o luto e com o ritual se prende também com a vontade de imortalizar - no cemitério, podemos questionar se esta mesma intenção nos é ilustrada através dos objetos que suportam o ritual; é possível suspeitar que este intuito de preservação se encontra materializado, não apenas nas formas de lidar com o corpo, mas também inserido no próprio memorial, inconscientemente, através da flor de plástico.

Flor no cemitério

2.1 Flor - Jack Goody “The Culture of Flowers”

Perceber o significado das “flores de plástico” é, antes de mais, tentar compreender a razão do seu uso pelas pessoas que participam no ritual. Como constatámos, o uso do plástico em forma de flor nasce do uso da própria flor. Assim, antes de mais, devemos pensar no significado da flor e para isso no que ela é. Sabemos que a flor murcha; e é como vimos, inserida num contexto de ritual póstumo, uma lembrança da condição do orgânico, associada à vida e ao que é natural; podemos dizer que a flor cortada simboliza, neste contexto, uma fatalidade. No entanto, compreender de forma concreta a perspectiva das pessoas que colocam as flores nas campas, como participantes desta ação, iria pressupor um estudo etnográfico detalhado. Sendo que esse não é o foco central desta tese, esse aspeto é suportado por estudos já feitos, com centralidade nas observações feitas por Jack Goody - que fez estudos comparativos da cultura das flores em diversos contextos culturais e também uma observação etnográfica das flores no contexto do próprio cemitério. O objetivo será analisar de forma breve a importância cultural da flor, assim como a origem e significado do próprio ritual, no sentido de contextualizar a importância e significado da flor, que está nesta tese em relação constante com a flor de plástico. A análise de Goody é importante precisamente por se focar nos usos práticos e “simbólicos” das flores em diferentes sociedades. Estes usos refletem a importância e presença da flor no quotidiano das sociedades humanas, são assim indicadores daquilo que esta significa e representa, e por isso um ponto inicial para a compreensão do significado da imitação da flor.

Goody no seu livro “The Culture of Flowers” (1993) foca-se principalmente na Europa contemporânea (que tem uma cultura das flores vincada mas descontínua), tendo sempre como base um estudo comparativo de diferentes “culturas das flores” no mundo; considera esse livro uma etnografia precisamente por se focar em usos contemporâneos, mas assume também que as questões que surgiram precisaram de tratamento histórico e observacional (1993: xii), e serão também essas abordagens que vão ser úteis no desenvolvimento deste capítulo. O assunto desta tese e o foco na flor de plástico é também este, como referido, contemporâneo - o livro de Goody foi escrito há trinta anos e é necessário ter isso presente; mas Goody, no contexto da realidade moderna, ao falar das flores, não poderia deixar de parte as flores artificiais, no entanto atribui-lhes um papel de importância paralela, apesar de abordar ideias como a iconoclastia e o próprio conceito de representação. Como vamos ver estes conceitos estendem-

se até à imitação, mas não deixam de ser significativos no contexto do uso da simples flor, por já ela invocar mais do que a sua superficialidade reflete; por ter profundidade de significado.

Neste capítulo vou ao encontro de uma abordagem cultural do que é a flor, mas tenho antes de mais o interesse em perceber o que é que a flor é, na sua forma mais singular e genuína; perceber o que é que é uma flor faz com que tenhamos de nos debruçar sobre a sua biologia, sendo central entender qual a sua função. As flores são estruturas sexuais das plantas com funções evolutivas; as plantas que florescem são as que estão no “lugar mais elevado” na hierarquia do reino das plantas e, de um ponto de vista botânico, as flores representam um método de continuação da vida das plantas: a reprodução depende da flor atrair outras espécies, pela sua cor, cheiro, a sua doçura e a sua forma (Goody, 1993, 3). Como Goody indica, a existência da flor tem como base a sexualidade: “As abelhas floresceram com as flores. Foi o surgimento de flores selvagens, num sentido amplo, que preparou o caminho para a dominância dos mamíferos terrestres e assim para o surgimento do próprio homem.” (Goody, 1993.4). Existe assim uma ligação concreta da flor com a evolução das espécies através da seleção natural. Neste livro é várias vezes referido o Jardim de Éden, e feita uma ligação mais geral religiosa e mitológica da flor com os jardins: olhando para a representatividade da flor nestas narrativas confirmamos o significado da sua importância biológica que é o da origem da vida associada, assim como o Jardim de Éden, à origem do próprio homem.

As funções da flor são vastas, mas vemos que inicialmente, tendo em conta a sua história, a flor parece ter sido primeiro a promessa de fruto e não uma coisa em si mesma (Goody, 1993, 4); é preciso a flor existir para o fruto surgir e assim se revela a sua função mais direta. As flores são também (em conjunto com muitos outros elementos da natureza) um marcador de tempo: diferentes estações são marcadas por diferentes tipos de flores, são um guia temporal do ano. Sabemos que “em muitas sociedades pré-industriais o mel das flores é a principal fonte de doçura, o equivalente para o sabor em relação com o perfume para o cheiro.” (Goody, 1993: 19); e Goody serve-se da enciclopédia britânica para descrever a flor, sendo assim descrita como “um termo popularmente usado para o broto de uma planta, e assim por analogia, a mais bela, superior ou melhor parte ou aspeto de qualquer coisa” (Goody, 1993: 3): estes são aspetos descritivos da flor tanto a nível observacional como a um nível mais técnico, mas que se estendem até às interpretações e cultura de significado da mesma. Mas este sentido técnico em que é descrita a flor não é, apesar disso, o mais comum dos sentidos usados: para a Europa ocidental a flor significa primordialmente a “flor ornamental” (Goody, 1993), e este facto revela-nos por si que existe uma culturalização das flores por parte do homem, que a torna

distinta da flor selvagem quando pensamos na sua ontologia. Entendemos assim que as flores têm diferentes tipos de utilidades, em diferentes setores da vida e principalmente em relação próxima com as necessidades básicas do ser humano; e é de acentuar a forma visceral e íntima com que a flor apela aos sentidos, sendo para o sabor; para o cheiro; ou mesmo para o olho no seu estado mais limpo, na função do belo; e também que as flores são parte constituinte dos nossos ambientes - originalmente os cenários naturais e acompanhando o homem até à civilização. Fazem assim parte da civilização como a conhecemos, tendo em conta a sua importância cultural, por exemplo, em toda a componente do cheiro, na relação com as suas várias indústrias, sejam o perfume, incensos ou velas, e chegando aos produtos de limpeza da casa; assim como a sua ancestral relevância ornamental e decorativa. Vemos também que a flor, na Europa, faz parte constituinte de uma linguagem simbólica, e assim de uma tradição da “dádiva”, carregada de significados, podendo representar valores; ideias e sentimentos específicos de acordo com a espécie.

Neste livro, Goody associa as flores à celebração do luxo – interpretando, por exemplo, o facto das flores não terem desenvolvido uma centralidade cultural em culturas africanas como uma desconfiança em relação à celebração do luxo; assim como uma falta de propensão dos ambientes climáticos para o aparecimento de flores selvagens, o que levou também a uma menor familiaridade com a flor; a representação da folha, no entanto, é parte abundante da cultura imagética africana: deixa assim claro que a cultura das flores não é universal. Como indicado, o principal foco está na Europa e no ocidente e o que foi observado é que existem descontinuidades na valorização cultural das flores ao longo da história da Europa. Como já referido, é feita referência à “linguagem das flores” desenvolvida no séc. XIX na Europa; tipos de floração específicas tinham significados simbólicos, e enviar flores a alguém como presente era um ato que podia carregar em si uma variedade de significados complexos que eram codificados e decodificados nos livros, e era assim entendido que estes significados eram ancestrais e que retratavam características fundamentais das flores que teriam sido descobertas num passado místico (Mukerji, 1996). Goody mostra que estes significados fizeram parte da cultura industrial das flores na Europa, sendo essa a sua origem. Com este trabalho o autor demonstra que podemos associar muitas culturas das flores com a urbanização e também que em muitos sítios as flores foram usadas para promover e simbolizar sensualidade ou celebrar o sagrado, e podemos perceber que a forma como a sensualidade e o sagrado se balançavam esteve frequentemente por detrás da ascensão e queda de culturas das flores (Mukerji, 1996).

O crescimento das culturas de luxo, que vimos grandemente na Europa, são seguidas pelas culturas de consumo em massa, nas quais as flores têm o mesmo tipo de papel.

A cultura das flores começou no período Helénico, tanto através da flor ornamental como da sua representação (Goody, 1993,49), mas vemos que no início da igreja enquanto instituição os ícones eram condenados por sectores desta assim como foram pelo neoplatónico Plotinus, que se preocupava com a capacidade ilusória da imitação. Ao longo da História da Europa as questões da representação relacionadas principalmente com a igreja e influenciadas pelo seu poder, foram marcadas por variações na relação com o sagrado e com o sensual; o papel do paganismo e a sua oposição cristã, que fazia resistência a estas práticas e crenças, está diretamente ligado à oscilação na cultura das flores, assim como o papel da iconoclastia em oposição à idolatria, baseada na ideia de que o divino não pode ser abordado ou representado através de uma imagem, nem o metafísico adorado através do material - principalmente quando falamos da escultura que é, nas artes, a representação que mais se aproxima do real.

Nos cemitérios, o uso de flores variou muito e continua a variar, tanto na história como entre culturas; seja o uso de flores naturais como o de representações da flor - por exemplo, se compararmos os cemitérios de Inglaterra, repletos de flores, com os dos Estados Unidos, verificamos que maioritariamente, nos últimos, a tendência é que os cemitérios sejam limpos, de relva ampla ou mesmo ausentes de qualquer vegetação (diferenças que também verificamos se, de forma geral, compararmos o sul com o norte da Europa). Apesar disso, com foco na flor e no seu uso, compreendemos que a sua origem no cemitério se explica de forma direta através daquilo que foi referido acerca da cultura das flores no geral e do papel do cristianismo e da igreja na sua presença e centralidade nas sociedades, principalmente quando falamos em rituais religiosos e de relação com os mortos; ou, por outras palavras, a origem da existência das flores no cemitério é uma ocorrência paralela à sua importância e uso na sociedade em geral.

Especificamente, no que toca à utilização de flores artificiais Goody sugere que as questões suscitadas acerca das flores de plástico no cemitério têm raiz no puritanismo (1993: 57) e não relaciona a variação no uso das flores com o estado socioeconómico da sociedade ocidental contemporânea, com o materialismo ou o capitalismo: mas sim com variantes complexas e que dependem de demasiados fatores para podermos generalizar e atribuir-lhes um significado absoluto; verifica até, neste mesmo sentido, um antagonismo por parte da classe média em relação ao uso de flores de plástico (Goody,1993).

A temática abordada por Goody é à partida diferente da abordada nesta tese, já que Goody olha para o uso das flores à luz de dimensões geográficas, práticas e quotidianas, colocando

questões estéticas (intimamente relacionadas com a doutrina da igreja), culturais e teológicas; a minha ideia e perspectiva na construção deste texto recai sobre um elemento específico no cenário do cemitério, mas coloca uma questão que transcende esse lugar e as pessoas envolvidas na prática, o surgimento da própria dúvida prende-se com a forma como a materialidade do objeto e a interpretação da tradição se relacionam. Goody está interessado, concretamente, nas flores e nas tradições que as rodeiam, não num plano metafísico destas coisas, no entanto, ao descrevê-las de forma aprofundada, oferece elementos que permitem refletir acerca dos significados dessa materialidade e da sua relação com as práticas e como estas ecoam e manifestam o modo como a tradição é interpretada.

2.2 Uso das flores por convenção

Perceber as razões do uso das flores pelas pessoas de forma mais particular, nesta prática, pressupõe um olhar e abordagem diferente; sabemos que o contexto histórico e social é determinante, assim como a cultura, os comportamentos e tradições, mas as motivações individuais não são passíveis de ser genericamente definidas. Podemos, no entanto, compreendê-las de forma geral através da contextualização feita anteriormente e através da própria noção de tradição e de convenção social.

No livro *Rules and Meanings* (Douglas, 2003) é feita uma abordagem acerca do conceito de convenções tácitas (ver Wittgenstein, 1921); nesta coleção existe um texto de A. Schutz (1953) no qual o autor pensa acerca das formas através das quais somos socializados, como as nossas ações portam significados que não devem ser considerados nem como uma obrigatoriedade nem como conscientes - normalmente, podemos assumir que quanto mais enraizada está uma tradição ou hábito, mais afastado o seu significado está do que tenha sido o seu significado inicial. Como indica Keesing: “a função do ritual, e símbolos rituais, nas comunidades não pode evocar entendimentos partilhados do último - mesmo que um sistema estruturado e coerente de simbolismo faça parte da herança cultural da comunidade.” (Keesing, 2012: 407). Existem assim significados por trás das ações enraizadas e, quanto aos materiais que utilizamos: se têm uma história e fazem parte de narrativas de ação por parte do homem terão também os seus significados, enraizados na relação cultural e de (auto)reflexão do homem sobre a sua história e o mundo do qual faz parte. Não tem assim de existir uma consciência do significado inicial da prática ou dos valores que fazem com que ela perdure e cumpra a função no ritual.

A substituição do original pela sua imitação depende de vários fatores que provavelmente são externos ao ritual; é uma substituição que acontece, no seguimento do que foi escrito no parágrafo anterior, precisamente por possibilitar a continuação da prática; e talvez pela continuação da prática na sua forma original existir independentemente da consciência do significado que lhe foi atribuído inicialmente. É a falta de valor associado aos motivos presentes na implementação da prática e ao material do objeto que permite que a tradição se mantenha fundamentalmente a mesma: a representação substitui o original “natural” através da sua imitação artificial. Pressinto desta forma (o que irei desenvolver posteriormente) que a flor de plástico no cemitério revela mais acerca do mundo, caracterizando de forma indireta o mundo e as pessoas contemporâneas, do que acerca da tradição em questão. Neste sentido as razões para a colocação do objeto de plástico podem nem ser conscientes, assim como as razões para

a colocação das flores em primeira instância - o uso das flores de plástico tornou-se também um hábito da mesma forma que, como referido anteriormente, mantinham a tradição de colocação de flores nas campas sem as associarem a alguma espécie de importância metafísica, agindo naturalmente dentro de uma tradição do presentear, nos modos como ela se manifesta no quotidiano ocidental. Saliento, portanto, que o nascimento da tradição de colocação de flores nas campas (estando a flor natural no início da tradição) não está, assim, envolvido na compreensão que as pessoas possam ter do significado desse ato ou no conhecimento das raízes e modos de existência histórica; o significado presente sim na criação do ritual já não é consciente, as pessoas cumprem-no independentemente do entendimento das razões de iniciação da prática. Da mesma forma, a razão da substituição da flor pela sua imitação de plástico também não tem de estar presente na consciência do ator aquando da utilização do objeto, nem pode ser feita a assunção de que existe apenas uma razão para esta ocorrência, aliás devemos encarar esta substituição não como uma “origem”, mas sim como uma continuação do original, tendo em conta que estamos a contextualizar o cenário da própria prática, que se mantém. Mas podemos, tendo em conta as lógicas do mundo contemporâneo, supor que a razão para a utilização do plástico também no cemitério e na tradição de luto, está na inserção da flor de plástico no mercado e nas indústrias, como mais um objeto de interesse e procura por parte do indivíduo enquanto consumidor. Compreendemos, no entanto, que o fator principal para que a flor seja substituída pelo plástico no cemitério é o facto de este materializar a sua forma, de ser aí a sua imitação.

2.3 Substituição da flor

Percebemos que a utilização deste artefacto acontece precisamente porque remete para a flor, representa-a e essa representação é, como vimos, suficiente para a substituir neste contexto. Podemos interpretar que o uso do objeto artificial nestes contextos acaba por estar associado a razões estéticas ou meramente práticas, mas que a relação com a autenticidade tem também as suas conotações: a relação entre autêntico e artificial no contexto de uso na prática pode ser, cultural e historicamente, uma espécie de marcador de estatuto – e um marcador que não é fixo, sendo que o uso da flor de plástico já foi (e até poderá voltar a ser) sinal de estatuto: estas categorias, associadas à materialidade do objeto, são flexíveis e adaptam-se aos tempos e interpretações culturais. Independentemente das razões para a utilização deste artefacto, sabemos, antes de mais, que a flor importa: a condição para que o artificial possa existir nesta prática é precisamente ser uma representação da flor, a flor é imitada e a sua cópia é utilizada como seu substituto.

A equivalência entre o plástico e a flor não é total, precisamente por este representar a flor e não ser uma simulação perfeita da mesma; é uma equivalência parcial, mas que se distingue de forma quase oposta quando pensamos na sua durabilidade: na diferença entre a durabilidade do plástico e do orgânico. Podemos pensar que existe uma equivalência que é dada precisamente pela forma e aspeto que nos revela que as características originais do objeto não são um fator relevante para a sua utilização no contexto do ritual, e que a materialidade, para as pessoas que praticam dentro desta tradição, importa num sentido prático, exterior ao contexto póstumo de homenagem, e não num sentido caracterizador daquilo que o ritual e objeto presente são. Ou seja, a materialidade levou à substituição de uma coisa por outra e a sua suposta insignificância ontológica permitiu que essa substituição ocorresse.

Como referi, muitas vezes, nos cemitérios, a minha missão tornou-se a de encontrar uma flor verdadeira, que não estivesse murcha, e dei por mim a ter de me aproximar de algumas flores e tocar nelas para ter a certeza de que eram falsas. A necessidade de aproximação do objeto existe precisamente por ser uma cópia que facilmente engana os sentidos, que remete para o original: o plástico dá forma a este objeto que é na sua essência uma imitação. É a capacidade que a cópia tem de nos iludir que a torna também especial neste cenário: a flor sobressai, a forma revela-se à nossa perceção antes do material, os nossos sentidos não são perfeitos e enganam-nos facilmente; mas esta capacidade ilusória não consegue ainda assim esconder que é o plástico e não a flor que se encontra nos cemitérios. É importante realçar que não é apenas a forma da flor, mas o facto desta forma se revelar através da imitação que torna

possível a presença da flor de plástico no cemitério, e entendo assim que a imitação é um ato fundamental por descrever e comportar a continuidade da importância da flor neste contexto.

Sabemos que não é relevante para a tradição ou para as pessoas que a praticam que o objeto em cima da campa não seja autêntico ou original. Poderá aparentemente ser mais relevante que a campa se mantenha cuidada, aos olhos dos ente-queridos e dos outros que passam, e que, ao mesmo tempo, sejam possíveis visitas menos frequentes ao cemitério sem que a campa pareça abandonada. Mais uma vez, são reveladas influências externas que não se relacionam com a essência da homenagem, e que justificam a utilização deste artefacto: que são, de forma algo redundante, a disponibilidade prática do quotidiano, assim como, uma preocupação com a componente visual da campa e a simples possibilidade de ir menos vezes ao cemitério sem que essa ausência seja notada. A possibilidade de uma maior mobilidade é uma característica central do mundo contemporâneo, e também por essa razão, as pessoas vivem mais dispersas e muitas vezes longe das suas terras natal, o que poderá justificar diretamente a escolha do plástico nestes contextos. Mas podemos também contrabalançar estas razões utilitárias com a possibilidade de um esquecimento ou de uma insensibilidade com relação ao significado da ação de colocação da flor na campa - não descartando a importância para o praticante da ação, mesmo que esta seja ditada pela convenção.

Percebemos que, por um lado, a autenticidade do objeto não é relevante para o praticante nem ameaça a prática no seu amplo sentido, enquanto podemos colocar a hipótese de que é a própria artificialidade do plástico, na sua característica perenidade que, em tempos contemporâneos, acaba por permitir a continuação da prática - prática esta que se traduz, no mínimo, na existência da representação da flor no cemitério. A materialidade da flor de plástico tem uma importância que está ligada a motivações de cariz prático ou pessoal; como Goody sugeriu existem demasiados fatores e variantes para que possamos encontrar apenas uma razão para a sua utilização; ao mesmo tempo que, como indicado, não tem relevância ontológica neste contexto, permitindo assim a substituição da flor pelo plástico - que, neste caso, mantém ao mesmo tempo que suporta a tradição (pela sua capacidade representativa da flor).

Através da coexistência destas duas coisas nasce uma ilusão que é suscitada através da materialidade: e é interessante que a capacidade de iludir se encontre no mesmo elemento que constitui a sua singularidade. O material que a torna específica, que a diferencia, é ao mesmo tempo o que possibilita a ilusão da sua semelhança. Aqui sustentamos, mais uma vez, a razão de um olhar surpreso, de estranheza ou curiosidade, sobre a existência das flores de plástico no cemitério: pelo facto de existir, na perspectiva da prática, uma equivalência ontológica entre dois

objetos constituídos de materiais e essências que os tornam opostos, e num contexto de ritualização que, em princípio e, pelo menos originalmente, é constituído através de lógicas de significado que suportam o luto e a homenagem. Não querendo com isto dizer que a flor de plástico não suporta a homenagem; contactámos precisamente que serve esse propósito, mas sim que, especialmente num cenário de ritualização, a ontologia de uma coisa, a sua essência, e aquilo que ela significa, não são separáveis.

Materialidade do Plástico

3.1 Materialidade e significado

Pretendo aqui aprofundar aquilo que foi referido na explicação da ideia desta tese, tendo como intuito contextualizar a importância ontológica da materialidade, e especificamente do material para compreender a flor de plástico, e poder assim, de seguida, desenvolver conhecimento acerca do plástico em si - sendo que compreendemos que esse conhecimento nos vai ajudar a chegar ao significado da flor de plástico no cemitério e que já definimos a importância fundamental da flor neste contexto.

Percebemos que a flor é também um símbolo: faz parte do mundo enquanto flor que é, mas, mais do que isso, enquanto imagem da flor e tudo o que isso acarreta; tem um valor estético e simbólico. Também ela existe na imaginação, e vimos que nem sempre importa se é mesmo a flor; importa talvez mais que o seu significado esteja presente; ou que a presença do seu simbolismo se revele. Não esquecemos a presença da flor no artefacto, mas a verdade é que é o plástico que parece ser esquecido. É estranho que seja o plástico, afinal, que precise de ser revelado, mas é este que a forma esconde. O “simbolismo floral” é o que se destaca na flor de plástico. Porque é que, então, a materialidade parece ser tão secundária? Talvez por ser a intenção o mais importante para estas noções imediatas, e aí a intenção, que parte sempre do homem, é a de representar a flor. A questão será, afinal, se o material esconde um significado presente no objeto. Ou o significado está na intenção? Se assim for poderemos dizer que o significado da flor de plástico é o da representação da flor, que acarreta em si até mais do que a própria flor: contém todo o seu imaginário, contém aliás apenas isso: na ausência de ser flor, a sua representação acarreta precisamente tudo o que a flor em si já representa. Mas isto traduz-se num paradoxo, pois o plástico tem também as suas representações ou significados e estes são em várias medidas opostos aos da flor; e quase nos esquecemos que a flor de plástico é afinal plástico em forma de flor. Mas como é que a chave para o significado deste objeto pode estar no material de que é feito, se a intenção do criador for a representação? Porque aqui, acredito, o significado está muito para além da intenção, e é antes uma consequência dos mecanismos do mundo; não é intencional. É possível que exista um significado inconsciente se o significado se prende apenas com as evocações do homem? Se é criado, também este, com o intuito de nos servir? Ao mesmo tempo, é precisamente isso que estou a tentar alcançar (ou construir) com este texto: a minha interpretação do que é a flor de plástico, ou a construção do seu significado

através dela. Ao dizermos que a água, por exemplo, é mais do que aquilo que podemos compreender, não estamos a dizer que o seu significado também se expande para lá das limitações do homem - este estará sempre ligado ao que podemos conhecer e interpretar acerca dela. Sem o homem não há (ou não podemos sequer averiguar esse tipo de hipótese) significado. O significado está intrinsecamente ligado à linguagem? Podemos apenas dizer com certeza, e por outro lado, que está sem dúvida ligado à interpretação e à representação. Ao mesmo tempo, o significado pode ser algo tão pessoal, que o único ingrediente que na verdade lhe é imprescindível é a imaginação.

A materialidade é múltipla, tem contextos e história; e significados derivados das suas inerentes características e histórias, que nos contam acerca das suas relações com o homem. O meu intuito não é tanto basear-me na materialidade do objeto e mais debruçar-me sobre as propriedades do material (Ingold, 2007), por acreditar que o material tem um peso ontológico caracterizador daquilo que o artefacto é na sua essência. Tim Ingold, no artigo “Materials against Materiality” contextualiza a materialidade através de uma crítica (também esta teórica) à abordagem académica deste tema que aos seus olhos deveria começar na prática. Ingold questiona “que tipo de perversão académica nos leva a falar não acerca dos materiais e das suas propriedades, mas sim da materialidade dos objetos?” (Ingold,2007:3), o que me leva a mim a pensar, de facto, porque é que tenho de provar que a materialidade importa. Se para mim é obvio que importa, e foi essa convicção inicial que permitiu esta tese. Isto torna-se interessante precisamente porque a minha ideia está a ser desconstruída para que possa ser concretizada, e não o contrário. De qualquer forma, o que é importante retirar do texto de Ingold e que se adequa para o desenvolvimento deste capítulo é a ideia de que os materiais se descrevem a si mesmos, antes de mais, através das suas propriedades físicas; Ingold defende que é o contacto direto com os materiais, a experimentação com os mesmos, e não uma abordagem intelectual ou meramente teórica, que pode contribuir para a conceção do que é a materialidade e do que as coisas são. A definição da perspetiva de Ingold é salientada e de certa forma representada quando este critica a “teoria do engajamento material” de Renfrew, sendo que “ (...) o engajamento do qual ele fala não tem em consideração a carne e o sangue dos corpos humanos e o contacto corpóreo com os materiais de outros tipos, sejam orgânicos ou inorgânicos. Em vez disso são mentes incorpóreas em contacto com o mundo material” (Ingold, 2007:3). Podemos resumir que a teoria do engajamento material, apesar de se focar na componente material de um objeto, se aproxima mais desta “materialidade” presente no título do artigo de Ingold e que, apesar de se nomear como engajamento, o verdadeiro engajamento está na relação

direta e corporal com os materiais, como uma espécie de conhecimento através da experiência e relação empírica com as propriedades dos materiais no mundo. As propriedades do material, que o definem e tornam específico, diferente na sua relação com os outros materiais existentes, são uma componente ontológica do mesmo. O que torna o material o que é e revela o seu significado não são apenas as suas propriedades, mas também as consequentes histórias, usos e interpretações culturais dos mesmos (que o constroem). Podemos depois disto aceitar que as propriedades do material estão na sua essência, mas antes devemos definir que o significado de uma coisa importa para a construção da sua ontologia, na medida em que uma não vive sem a outra. Por exemplo, perceber que a água é líquida; fluida; transparente, etc., e que a água tem também em si múltiplos usos culturais, assim como significados mitológicos ou mesmo arquétipos que constituem os nossos imaginários coletivos (e tudo isto é a água), é entender que não é apenas o material, mas também as formas como nos relacionamos com ele (e vice-versa) que o constituem enquanto o que é, e que o constroem enquanto o que é. A nossa relação com a água conta-nos acerca de nós mesmos e acerca da água. Mas aqui devemos compreender que nós não podemos continuar a existir sem a água, enquanto a água existe sem nós. O risco de compreender a água em termos construtivistas, tornando o homem o centro de tudo, remete-me para o facto de estar a colocar estas questões dentro das nossas próprias conceções culturais, dentro da linguagem, e perceber que o que sabemos sobre a água e a sua relação connosco não é apenas o que a água é. A água, como indiquei, é mais do que aquilo que poderemos alcançar através da nossa percepção e relação com ela (não deixando por isso de ser também o que alcançamos). Assim como a flor. E o plástico? E qual a diferença entre estas duas coisas?

Esta questão remete para a noção de ancestralidade e para a relação entre natural e artificial, assim como para a relação entre autenticidade e inautenticidade. Antes de cair no erro de tornar esta relação com o tempo e com o mundo, com a terra, uma característica apenas das coisas “naturais” devo salvaguardar que como a água e a flor existiam antes de nós, na sua ancestralidade, também o plástico poderá existir para além de nós, no futuro. Voltando ao presente, quando falamos da palavra ancestral falamos do passado longínquo e, neste caso, da matéria inserida no tempo passado, mas falamos ao mesmo tempo da natureza, da terra, do sítio que conhecemos como lugar de origem. A natureza tem em si a característica do que é ancestral. Não pretendo alongar-me, nem seria possível aprofundar neste formato, acerca do que é a natureza e da relação entre a natureza e a cultura, pois também não quero tornar estas questões redundantes. Prefiro tornar estas palavras úteis para o desenvolvimento da minha questão, sabendo que são fundamentais para a pensar assim como foram para o seu surgimento; posso

assim classificá-las como categorias persistentes que ajudam a traduzir as implicações presentes na importância da materialidade. Como indiquei, a materialidade é múltipla, e nessa abrangência existe aquilo que definimos como natural e artificial, que são em si, como já referido, uma dicotomia central nesta questão. Inserimos, de forma direta, a flor naquelas que são as nossas concepções do natural e o plástico em forma de flor como parte daquilo que é construído e artificial. Ambos os objetos são logo à partida colocados em diferentes categorias, categorizados em campos contrários dentro da concepção de materialidade, em extremos opostos no espectro da matéria. Já foi definido e é inegável que o elemento fundamental desta diferença está na materialidade, o problema levantado neste texto está associado à diferença ou não equivalência material entre estas coisas; e vimos anteriormente que estas dicotomias existem enquanto relações necessárias em vez de estados opostos. Estas relações estão bem representadas na ideia referida por Leroi-Gourhan que “os materiais existem “crus”, por processar, à espera da mão humana como o ingrediente mágico que de alguma forma vai torná-los culturais” (in Drazin, 2015: xxii). A palavra artificial deve ser diferenciada: por exemplo, uma mesa de madeira não é normalmente considerada um objeto artificial apesar de ter sido construída pelo homem, assim como uma mesa de plástico não é considerada artificial apenas por ter sido construída pelo homem. A artificialidade não tem apenas um sentido, e é uma categoria subjetiva, mas podemos considerar que tudo o que é artificial não ocorre naturalmente, seja um objeto; um material; ou uma forma de fazer, como por exemplo um processo executado por uma máquina. As categorias não são fixas nem definitivas, mas podemos perceber, mais uma vez, que a materialidade importa fundamentalmente, não apenas para a nossa identificação das coisas, mas para aquilo que elas são.

A distinção entre natural e artificial está subjacente e é inicial para a percepção das diferenças entre as duas coisas, é na diferença entre natural e artificial e na relação entre os dois neste contexto que está a raiz da caracterização ontológica da flor de plástico no cemitério. Vimos que para as pessoas, para a prática presente no ritual, esta diferença material não é significativa, ela não se revela de importância fundamental para a existência da prática e sabemos também, no entanto, que estes dois objetos são diferentes, de forma algo díspar, quase polarizada. A flor de plástico é plástico, e é o plástico que torna a flor de plástico um objeto antes de mais artificial e, mais do que isso, carregado com aquilo que a artificialidade do plástico significa. O que será o mesmo que dizer que uma flor de plástico não é o mesmo que uma flor de papel ou de vidro. A artificialidade é demasiado abrangente para que possa ser um fator de equivalência entre coisas; é ainda assim caracterizadora da distinção entre a flor e a sua imitação, precisamente

pela palavra imitação estar aqui presente; e este caracter de cópia assim como o conceito de artificial vão ser, como veremos mais à frente, mais do que categorias e, antes, características constituintes do significado do próprio plástico.

Sem a necessidade de fazer uma análise intensa acerca da obra, encontro na “Origem da Obra de Arte”, de Heidegger, noções que se relacionam diretamente com a minha questão - começando pelos conceitos de forma e matéria. Sendo necessário esclarecer que Heidegger não considera nenhuma destas coisas, nem a forma e a matéria (nem o criador), complementos daquilo que uma coisa é, ou do que a obra é - segundo ele o ser da obra está na obra e é ela que revela a matéria-forma, assim como estão, as duas, na sua origem (Heidegger, 1960). Quero informar-me na sua teoria especificamente acerca da importância fundamental do material para a construção e para o “ser” de qualquer coisa. Este “ser” para Heidegger traduz-se de forma breve na noção de que o ser é sempre na relação com o resto que é. Independentemente das questões colocadas por Heidegger e da teoria presente no seu livro, vou precisar de pensar acerca de noções que também o pensar a obra de arte levantam e que são: o “criador”, matéria-forma e o uso.

Heidegger descreve a relação entre o templo e o mundo e utiliza a noção de saliência, que se revela; fazendo-me esta noção lembrar a ideia bíblica de que deus criou o homem através do barro¹, que mais uma vez nos aproxima da escultura e da forma como esta forma de arte se aproxima mais da realidade, como é o plástico que se moldou em flor. Acabo por concluir que a obra revela o mundo e que o mundo é impermanente, e é a permanência da obra que o salienta - como dita a ideia de que a obra estagnada da imagem do mar salienta a sua inquietação (Heidegger, 1960: 32). O templo permanece, a árvore morre, é passageira. É a existência do templo, de natureza oposta à da árvore, que revela ambas as essências, a sua e a da árvore. A materialidade importa para aquilo que as coisas são também neste sentido explicado por Heidegger: que esta própria saliência, esta forma da coisa, não pode existir sem a matéria que a permite revelar-se, construir-se ou ser levantada, e que é fundamentalmente o que é, que se individualiza na coisa, mas que está para além do seu uso. O uso de uma colher de metal é o que faz uma colher ser uma colher, mas a colher é antes de mais o metal, e uma colher de madeira é antes de mais a madeira, e é por essa razão que, apesar da colher de madeira ser uma colher e a colher de metal ser uma colher e ambas servirem para o mesmo, o material de que são feitas confere-lhes origens diferentes, significados diferentes, e conferem experiências

¹ As referências bíblicas presentes nesta tese servem tanto de exemplo concreto e relevante para a caracterização da sociedade ocidental, como dão ênfase à contextualização da ação e ritual onde está inserido o objeto de estudo desta dissertação.

subjetivas diferentes aquando da utilização de cada um destes tipos. E aqui a palavra tipo é fundamental, porque nos engana à partida, conferindo primeiro o estatuto de colher, e depois a categoria das propriedades materiais que a categorizam, e esse é o sentido da centralidade dada à função de uma coisa; mas na verdade ontológica da questão a forma colher é o que se mantém intacto, imutável e permanente, e o material é o que torna uma coisa diferente da outra apesar da sua forma. Será uma falácia dizer que uma cadeira de plástico é a mesma coisa que uma garrafa de plástico, pois as suas utilidades são distintas, mas será sensato pensar nas suas origens como idênticas, feitas da mesma coisa e, em última instância, desprovidas do seu uso, abandonadas pelos ambientes e objetivos quotidianos que servem, irão revelar-se apenas como plástico. A flor e a “flor de plástico” são, pelo que a materialidade revela, fundamentalmente diferentes. Antes de mais, a flor de plástico não é uma flor, mas olhando para esta designação que damos ao objeto, encontramos o pressuposto de que é de facto uma flor de plástico, que a forma tem prioridade ontológica sobre a matéria, como se a forma se tornasse em plástico quando é na realidade o plástico que se torna na forma de flor. O plástico materializa, é este que caracteriza intrinsecamente o objeto que, desprovido da sua forma de flor, ganhando outra que possamos categorizar, seria sempre plástico. Sabemos que o material não é a única componente disponível para a caracterização ontológica de uma coisa, mas também que é imprescindível para a sua existência, é aliás o que a possibilita. Por isso a materialidade não é acessória, mas sim fundamental para o que as coisas são. O plástico define ontologicamente a “flor de plástico” e está assim no cerne do seu significado.

Existem como indiquei vários fatores em causa para possibilitar uma compreensão daquilo que uma coisa é, como o criador e a utilidade. O ênfase e centralidade na materialidade do artefacto nesta tese está no facto de este ser, para além de plástico, uma imitação da flor. É precisamente pela mímica, por ser representação, por ser simulação e por contrastar com o seu original, na presença coexistente no cemitério, que a materialidade se revela, saliente, para além da utilidade. O criador, que pressupõe a intenção da criação e nos dá logo à partida aquela que vai ser a função do objeto, constitui também o significado da coisa. E percebemos que a imitação não teria de ser de plástico para representar a flor, existem na realidade vários tipos de flores artificiais, mas a razão da escolha do plástico para este fim não é aleatória: está precisamente nas suas características intrínsecas, naquilo que o torna plástico. Assim, também a intenção da criação não pode em última instância ser dissociada do material utilizado para a sua concretização. É necessário esclarecer isto e, ao mesmo tempo, perceber que falamos sempre do homem enquanto criador no geral - mas a particularidade do artista não se coloca

neste caso da mesma forma que Heidegger coloca ao pensar a origem da obra de arte. De qualquer forma, é notável o que Heidegger indica acerca da relação entre obra e artista, que este se torna artista através da obra: o artista é a origem da obra, a obra é a origem do artista. O que me faz questionar quem é este criador da flor de plástico, que não sendo uma obra de arte é ainda assim uma criação. Responder a esta pergunta é responder à pergunta essencial: qual é o significado da flor de plástico no cemitério? É também na resposta a esta questão que está a solução para pensar quem é o seu criador. O plástico em forma de flor, apesar do seu artifício e capacidade enganadora, revela a flor natural, enquanto contém a resposta para o seu próprio significado; estando no cemitério em forma de flor e existindo no mundo enquanto plástico.

3.2 Plástico

O plástico é também (assim como a flor) um símbolo e não podemos deixar de pensar nestes termos quando tentamos perceber o homem - considerando-o precisamente através da capacidade que temos para nos olharmos de fora. O distanciamento permite que as coisas se revelem sempre diferentes daquilo que a nossa imediata intuição pode considerar; a proximidade do homem em relação a um objeto, ação, ou tradição, impede-o nesse estado de perceber a sua representação geral, o seu quadro composto na relação com o resto que o rodeia e que com ele interage, que no fundo se traduz no seu significado. Ou, por outras palavras, este significado que refiro, está diretamente relacionado com a capacidade de distanciamento do homem; com a possibilidade de ter uma consciência de si independentemente dos seus motivos mundanos e imediatos; esta característica definidora é o que permite que significados sejam criados, ou, mais do que isso, descobertos através da interpretação. O que está a ser dito tem uma relação direta com o conceito de metáfora, de mito, e relação com a história, mas também, de forma mais ampla, com a necessidade e papel da criação narrativa. Com isto revela-se que, também neste texto, esse impulso se encontra presente. Descrevo essa intenção como um impulso por querer salientar que o significado se relaciona com o que é não consciente, que o primeiro é sempre qualquer coisa de mais profundo que se esconde na aparência; ao mesmo tempo, essa exterioridade é uma via para a interpretação.

A minha intenção não é expor toda a informação disponível acerca do plástico, mas sim relacionar o que sabemos acerca da sua existência com conceitos que contribuem para a construção do significado da flor de plástico no cemitério. Ainda assim, devo ressaltar que este capítulo será maioritariamente descritivo, visto que é necessário perceber o que é o plástico enquanto material com o intuito de o definir concretamente na história e na atualidade.

O significado do plástico foi pensado várias vezes na filosofia, e teorizado de forma relevante tendo em conta as suas propriedades desde que a sua importância e impacto foram sentidos nas sociedades do mundo. O que o plástico é agora não pode deixar de passar pela sua origem. Mais do que isso, o significado do plástico encontra-se também refletido nas interpretações intelectuais acerca deste material registadas ao longo do tempo. Vai ser feita aqui uma descrição pragmática do papel atual do plástico no mundo, assim como o seu percurso, importância histórica, cultural e ambiental. Para além de uma descrição mais direta do plástico, vão ter igual importância as conceções abstratas que lhe são atribuídas - como imprescindíveis para a construção integral do seu significado. Roland Barthes é um autor com importância central neste capítulo, pela forma aprofundada com que abordou o plástico na sequência do seu

pensamento acerca do mito. Antes de mais, como disse, vai ser descrita a existência do plástico no mundo quotidiano, passando pela noção de “Revolução Material” (Drazin, 2015), que considero central para o melhor entendimento do impacto deste material, também pela sua relação com a ecologia e com a estética - noções fundamentais para compreendermos a variedade de formas através das quais este material é experienciado pelo homem e a maneira como se manifesta para além desses limites.

3.2.1 Plástico na história e no cotidiano

Podemos perceber as características do plástico na forma como as encaramos na vida do cotidiano, mesmo a um nível mais microscópico, por exemplo, na própria lida da casa. E posso precisamente começar este capítulo com a descrição de estados empíricos sensoriais que o plástico nos provoca, estando assim, com foco no plástico, a descrever a minha própria relação com ele e a contar acerca das formas através das quais o plástico molda o normal cotidiano do homem: como as molas de plástico no estendal que não podem ficar lá esquecidas, pois o sol derrete-as tornando-as deformadas o que dificulta a sua função; ou uma mesa de plástico ao sol que pode, no entanto, ser facilmente desmontada e arrumada. A partir de descrições particulares podemos articular hipóteses mais gerais e verificar, por exemplo, a suscetibilidade do plástico no que toca à sua deformação - o que o aproxima de uma certa fragilidade. No entanto, o plástico é quase o oposto do vidro que se parte, o que nos leva a descobrir, afinal, uma espécie de anti fragilidade material. A capacidade de modelagem funciona tanto na facilidade na formação de objetos variados como na sua posterior deformação: como por exemplo um “tupperware” que, lavado numa máquina a altas temperaturas, pode alterar-se no seu formato e deixar de encaixar na tampa que serve para o fechar. Devo salientar que estes exemplos particulares são importantes porque são descritivos do plástico e caracterizadores da relação sujeito-objeto que se dá a um nível comum a todos nós, e também porque podemos através deles começar a caracterizar o plástico, definindo-o na relação com outros materiais.

Os objetos de plástico têm na generalidade um lado prático associado à sua utilidade, e também, como vimos, uma perceptível característica de suscetibilidade que, ainda assim, não coloca em causa a sua falta de poder de biodegradação. Devo salvaguardar que plástico é um nome que de certa forma induz em erro, porque identifica uma propriedade do material, a habilidade de ser moldado, de fluir, e essa habilidade não é restrita a uma característica de matéria útil, ainda assim é o único material ao qual vale atribuir esta designação. Podemos verificar que se um copo de vidro se parte em pedaços podemos contá-los, mesmo os mais pequenos, e teremos a totalidade do copo. Os vidros partilham muitas das propriedades de alguns plásticos, mas o seu ponto de ebulição alto e estrutura fundida, assim como as suas origens ancestrais, atribuem-lhe propriedades e conotações específicas. O plástico, apesar das suas semelhanças com o vidro, não se parte: transforma-se e degrada-se de uma forma que é difícil de perceber e quantificar: como vimos o plástico é antifrágil - e esta ideia de anti fragilidade está intimamente relacionada com a própria noção de plasticidade, que podemos considerar uma forma de comportamento, ou uma qualidade, na qual os limites da

desfragmentação de determinada coisa são estendidos; o plástico deforma-se, adapta-se, não se parte em pedaços. A inerente qualidade de metamorfose do plástico caracteriza-o enquanto material, muito à semelhança da água. O plástico, no entanto, está apto a “tornar-se” objetos: é sempre moldado a ser de determinada forma; ou melhor, ele molda-se à forma. É a esta transmutação da matéria que muitas vezes foi associada uma característica alquímica, uma magia material, que no caso do plástico é revelada constituindo-o como especial relativamente aos outros materiais - a transmutação descreve-o de forma fundamental (ver Barthes, 1972).

A substância orgânica que dá origem ao plástico é o petróleo: a teoria mais aceita acerca da origem do petróleo descreve que este é formado a partir de elementos orgânicos derivados da superfície terrestre - seres vivos, animais ou vegetais - num processo que demora milhões de anos. A história do plástico, constituindo-o como parte da cultura material, começa aproximadamente nos anos 1900 - de qualquer forma, deve ser tida em conta a existência de materiais naturais, ou não sintéticos, que têm características semelhantes às do plástico e que têm sido procurados e utilizados pelo homem de forma contínua. No antigo Egipto a resina tinha um papel de extrema importância. No contexto da morte, no enterro dos entes queridos, objetos considerados de valor simbólico ou sentimental eram enterrados juntamente com os corpos, embrulhados em resina - que tem propriedades similares às do plástico. Este material permite conservação e durabilidade e vemos que era usado no contexto de cerimónia póstuma, sendo útil devido à sua capacidade de resistência à degradação natural dos materiais, curiosamente usado num contexto de biodegradação do corpo (sendo uma altura em que, nesse mesmo sentido de conservação, era praticada a mumificação). A humanidade sempre atribuiu valor, independentemente da história cultural da civilização, aos materiais com características semelhantes às do plástico: em 1839 foi criado o processo de vulcanização, o que permitiu tornar a borracha num material mais durável, elástico e resistente a variações de temperatura. Vemos também aqui que as características que encontramos nos plásticos modernos nasceram de um processo mais antigo que sempre idealizou as propriedades que hoje associamos a estes materiais.

Depois do celuloide; da galactite e, anteriormente, da vulcanização da borracha, foi criada, em 1910, a baquelite: o primeiro plástico sintético. A partir desse momento foram descobertas várias matérias plásticas, sintéticas, baratas e aptas para inumeráveis usos. Jeffrey L. Meikl, no seu livro *American Plastic*, chama a atenção para a construção positiva do plástico pós-guerra em 1945: um “utopismo do plástico” que invocou ideias acerca da mestria da natureza através da aplicação da ciência polimeria (Meikl, 1995). Os plásticos pós-guerra prometeram a

possibilidade de uma vida doméstica facilitada, eram aliás vendidos às donas de casa como fáceis de limpar (Ball, 2004) mas, antes de mais, os plásticos possibilitaram a imitação de outros materiais considerados mais luxuosos (ditos objetos de “estatuto superior”). Verificamos neste mesmo sentido, como indica Tom Fisher, que na perspectiva do design o plástico é visto como uma “qualidade que permeia a cultura contemporânea” (Fisher, 2014, 122); o plástico permite ao design uma libertação das problemáticas da forma associada à matéria, podendo concentrar-se de forma expansiva no desenho propriamente dito. A capacidade de se tornar várias formas de objetos que originalmente seriam feitos de outro material possibilitou a produção destes em massa e a sua utilização em abundância - e era precisamente essa qualidade que deslumbrava Barthes: “A hierarquia das substâncias foi absolvida: uma substitui todas as outras” (1972: 99). David Ball contextualiza a chegada dos plásticos e o seu sucesso, afirmando que o facto dos plásticos imitarem a aparência de outros materiais - como pele; madeira; pedras preciosas - permitiu que todos pudessem desfrutar da opulência superficial dos ricos (Ball, 2004): descrevendo uma certa democratização do consumo e do acesso generalizado ao tipo de produtos que eram mercantilizados. Ainda assim, não considero que este acesso se traduza por isso numa anulação das noções de estatuto ou de classe, mas sim numa alteração nas considerações associadas a esse tipo de hierarquias. Aliás, vamos ver que esta mesma libertação das restrições no design possibilitou precisamente que o plástico se posicionasse como o material que se encontra no centro do consumismo moderno, contribuindo para os processos de consumo da sociedade capitalista. E, apesar do sucesso deste material, no fim dos anos 1960 a relação das pessoas com o plástico alterou-se: para a geração dos anos 60 “plástico” significava falso, sem valor; conotações negativas de inautêntico e de mau gosto eram uma consequência desta capacidade de imitar associada ao material, como podemos ainda verificar atualmente; vemos outro exemplo nas Filipinas onde a expressão ‘plastik’ ou ‘tupperware’ serve para indicar uma pessoa falsa, com duas caras (Fisher, 2014). Isto indica-nos também que as conotações associadas ao plástico são várias, e estão em constante relação com as próprias alterações e diferenças nas culturas e nas sociedades do mundo.

Os diferentes significados que este material pode suscitar não colocam em causa a sua concreta história, e sabemos que as matérias plásticas possibilitaram várias alterações na diversidade dos materiais que estão disponíveis e na constituição dos objetos que nos rodeiam. A inserção do plástico nas diversas indústrias teve consequências tanto na evolução do design industrial, como na estratégia das empresas e na vida quotidiana (Callapez, Maria Elvira, *et al.*, 2020), com impactos socioeconómicos, tecnológicos e culturais que, atualmente, fazem parte

do funcionamento de esferas centrais da vida em sociedade. O plástico faz, direta ou indiretamente, parte dos mais variados tipos de mercados, e é um material que se relaciona inserindo-se tanto em meios de produção como de distribuição - isto pode ser descrito como parte constituinte e impulsionadora do que Adam Drazin chama de revolução material.

Podemos verificar que estamos na ocorrência de uma revolução material quando presenciamos um momento histórico de inovação e mudança na diversidade de materiais disponíveis e na constituição das matérias que nos rodeiam no presente: foi precisamente isso que o plástico possibilitou - o que não é apenas uma revolução na ciência, mas também uma revolução social e cultural (Drazin, 2015). Esta revolução material justifica-se a partir do reconhecimento das implicações que as coisas que nos rodeiam têm no mundo; os objetos e os materiais constituem os nossos ambientes e é também a nossa intrínseca interação com eles que nos constrói e nos altera, a nós e ao mundo de que fazemos parte. Isto tem em conta uma experiência direta de relação empírica com os materiais, e é necessário diferenciar aqui o objeto do material, no sentido em que para além do que os materiais possibilitam no que toca a novos

objetos e a tipos de utilidades, esta revolução dá-se também pelo incorporar mais real, consciente e presente nas vidas quotidianas, dos próprios materiais em específico: a forma de lidar com os objetos torna-se mais sofisticada devido à multiplicidade de materiais existentes: por exemplo, as várias formas que temos de lavar diferentes tipos de roupa; ou o tipo de farinha específico para confeccionar determinado tipo de pão (Drazin, 2015). Considero, no entanto, importante salientar que, tendo em conta o momento em que se dá e a forma como se caracteriza a revolução material, os materiais se tornaram mais relevantes e visíveis não apenas pela forma com que nos relacionamos com os objetos e substâncias tendo em conta as suas utilidades, mas, principalmente, pela forma como nos relacionamos com as coisas no momento de as deitar fora.

Esta alteração na perceção do mundo pode ser explicada, com relevância no presente histórico, em termos da noção de sustentabilidade. Essa consciência impulsiona-nos a ter em consideração a forma como gastamos com foco no material que utilizamos e também a forma como descartamos as coisas, como as depositamos quando deixam de ter uso, a forma como nos relacionamos com o “lixo” - como Drazin indica: “A aspiração a algo chamado de "sustentabilidade" tem-se tornado cada vez mais poderosa na vida quotidiana e tornou as pessoas mais conscientes dos materiais. Enquanto cada vez mais pessoas consideram e examinam os seus mundos em termos de sustentabilidade, percecionam também assim de forma mais clara os materiais e substâncias pelas quais o mundo é constituído.” (Drazin, 2015: xvii). Podemos, assim, presenciar um novo tipo de revolução, de um cariz diferente, sendo que não

são apenas os nossos ambientes que se alteram materialmente, mas também a nossa consciência acerca deles – Bill Brown comenta esta alteração na forma como percebemos o que nos rodeia, afirmando que “começamos a caminhar em direção a uma mudança de paradigma do conhecimento, quando vemos o mundo mais feito por materiais em vez de objetos” (in Drazin, 2015: 4). Defendo que as narrativas em torno do plástico contribuíram para impulsionar esta alteração, pois como definimos os plásticos tiveram um impacto transformador no funcionamento da sociedade e na vida das pessoas, mas percebemos também que, como consequência, o plástico representa uma época - numa altura em que pensamos o mundo também em termos do que é ou não sustentável.

Percebemos que, mesmo tendo em conta a revolução material e a forma como é ilustrada na vida quotidiana, a natureza dos materiais é fundamentalmente relevante no momento de produção dos objetos e na reciclagem (se for o caso) dos mesmos, dada a necessidade de ter em conta as suas propriedades no início e no fim deste “ciclo”, quando estes ainda não são e quando deixam de ser objetos úteis, no seu processo de criação e, depois, no fim do uso - momento em que têm novamente de ser geridos, num voltar à “terra” ou à fábrica. Este ciclo que se dá no processo de lidar com os materiais é central para os percebermos como um todo e a cada um nas suas especificidades: ou seja, pensando-os tendo em conta uma perspetiva ecológica, e definindo, primeiro, que não é possível conhecer ou pensar a materialidade ontologicamente descartando a noção de ecologia. É, aliás, uma noção constante nesta aprendizagem - os conceitos de ciclicidade; de troca; de retorno; de transformação, prendem-se a todo o desenvolvimento desta ideia, presentes na própria metodologia reflexiva que caracteriza esta tese, e principalmente relembrando as noções de morte e matéria, mas defendo também que a noção de ecologia importa especificamente para percebermos a relação do plástico com o mundo - tanto na sua representação cultural como no seu impacto no planeta.

3.2.2 Plástico e progresso - relevância cultural e ambiental

Como indiquei, a vasta maioria dos plásticos são produzidos através de petróleo (devido à facilidade de processamento desta matéria), mas o que na prática forma o plástico, independentemente da matéria-prima inicial, é o processo físico e químico que lhe dá a plasticidade que descreve a sua propriedade e atributo, e que acontece na sobrevivência do polímero às condições de temperatura e pressão durante o processo de modelação (Piatti; Rodrigues, 2005). Isto remete para o facto que o plástico não se torna plástico sem molde. É nesta ação mecanizada, na fabricação, que o objeto de plástico surge através do molde, na forma que assume: quando os polímeros saem da fábrica química não vêm ainda enquanto plástico, mas sim em granolas, pós ou líquidos (na sua maioria, quimicamente designados por *napha*) que, antes de poderem ser utilizados nas formas de plástico que conhecemos, passam por vários processos, tendo de ser aquecidos, derretidos e arrefecidos tornando-se, com este arrefecimento final, no objeto de plástico. É o tornar-se a forma que possibilita o tornar-se plástico (é o moldar-se à forma de flor que faz o plástico surgir no objeto singular, enquanto representação da flor).

Este processo de fabrico com diferentes tipos de técnicas, característico também assim da era industrial, revela uma automatização. Sabemos que a condição para a existência do plástico está na terra; no petróleo; na existência e extração da sua matéria-prima, e também na ciência e tecnologia, na linguagem e conhecimento da química dos quais o homem se capacitou - mas sabemos, também, que a origem do plástico enquanto tal se dá na fábrica. A fábrica é a casa de origem, é lá que o plástico nasce, e este é um lugar representativo da industrialização; da produção em série e em massa; da mecanização. A mão-de-obra é também esta mecanizada, os trabalhadores da fábrica executam processos repetitivos e trabalham em conjunto com as próprias máquinas, colaborando com os seus movimentos, fazendo parte desta dança maquinal, repetitiva, que se torna uma coreografia em prol da produção. É neste lugar de máquinas de grandes dimensões - que são robustas; rápidas e diligentes; que entregam e retomam o ciclo nos seus processos barulhentos - que também é injetada no molde a substância derretida, para que o plástico forme e o objeto se concretize. Os objetos de plástico são assim concretizados, quase que por magia, a partir daquilo que conhecemos como uma substância singular - que se transforma em coisas, no plural, em objetos em série, todos iguais, destinados a ser transportados para os mais variados tipos de mercados, acabando a fazer parte das indústrias, sendo úteis nas instituições e serviços: o plástico é, por exemplo, a matéria-prima dos objetos descartáveis utilizados num hospital; ou de muitas das próprias tecnologias ali presentes, que aquele incorpora e possibilitou criar; tem um papel em qualquer tipo de serviço, numa cantina,

ou num supermercado. O plástico está presente na rua: nas estradas; nos caixotes do lixo ou nos sinais de trânsito; nos passeios e valetas como lixo que se torna e que podemos encontrar ao lado das próprias folhas e flores caídas das árvores. O plástico tem uma presença constante e marcante nos nossos ambientes culturais e presenciamos tanto a sua utilidade como a realidade do seu desperdício e deslocação.

Existe uma relação direta entre desperdício e consumo, e esta noção, nas lógicas da cultura ocidental, acaba por ser alargada ao consumismo: que pode definir-se como um estilo de vida que está centralizado no consumo. Uma ramificação deste tipo de funcionamento social e económico é precisamente a criação de novas necessidades que fortalecem e impulsionam a continuação e frequência do consumo. Podemos observar uma grande superfície comercial, por exemplo um supermercado, e constatar que estar ali é estarmos rodeados de plásticos; tudo é embrulhado em plástico. Poderemos até, eventualmente, encontrar gomos de laranja embalados - o plástico a substituir a casca, o embrulho original, para que exista um novo tipo de produto que na verdade se traduz numa absurda mercantilização (no sentido do termo *commodification*). Por outro lado, o embalamento é uma funcionalidade que contribuiu para a globalização e que permite o continuar do mundo globalizado: e vemos que os plásticos expandiram os mercados através de embalagens, possibilitando uma melhor logística e embalamento e transformando, como vimos, o design (Vincent, 2013). Esta libertação das imposições da matéria na criação e produção dos objetos, que considero de extremo interesse na perspetiva do design no mundo, tem consequências específicas na forma como os objetos se inserem na vida quotidiana: na qualidade da nossa relação com os objetos, ou na forma como essas relações acontecem, e na quantidade dessas relações. Isto recai novamente sob o conceito de revolução material, pela forma subjetiva com que se apresenta ao indivíduo, numa relação mais próxima no dia-a-dia, que se dá quando “já não conseguimos ter a certeza do que é que as coisas são feitas” (Drazin, 2015: xvii). O plástico, pelo facto de se assemelhar a diferentes tipos de materiais, tem uma capacidade especial no que toca a confundir os nossos sentidos e pode assim deixar-nos perplexos em relação aos materiais que formam as coisas que nos rodeiam; sem conseguirmos muitas vezes identificar de forma objetiva de que substância são feitas. Isto salienta a atividade de copiar, ou mesmo falsificar, para a qual o plástico contribui, muitas vezes de forma determinante para a sua ocorrência. Este material é característico, como vimos, da repetição, da quantidade e da standardização: os objetos de plástico quase nunca ou raramente são únicos, pelo contrário, servem para ser iguais a tantos; são antes de mais cópia e reprodução - tal e qual os que vemos nas superfícies comerciais, e que confundem os nossos sentidos, perdendo-se e

misturando-se com os outros materiais presentes nos nossos ambientes; e, reforçando esta ideia, podemos notar que mesmo quando a maioria dos materiais que nos rodeiam são plástico, nem por isso os apreendemos à primeira vista como tal.

Devemos concluir, relativamente à característica ubiquidade do plástico, que esta se revela também e de forma mais ampla quando pensamos nos nossos ambientes naturais, revelando-se através dessa característica como apenas plástico, enquanto nas nossas realidades quotidianas aparece constituindo os objetos que nos rodeiam, ocultando o “ser” plástico. Assim, este poder de camuflagem do material é uma característica associada à sua capacidade de imitar e atribui-lhe uma certa invisibilidade, torna-o indefinido. A ubiquidade do plástico, encontrada nos nossos ambientes sociais, estende-se muito para além disso e revela-se sempre presente - principalmente quando tentamos descartá-lo, tendo em conta a sua própria forma de “degradação”. Existe uma dificuldade de adaptação à forma de deterioração do plástico. Para explicar isto devo referir que a existência dos materiais é sempre originária da extração de algum tipo de matéria-prima e, também, que no fim do uso existe um voltar, uma forma de reciclar ou de eliminar. Apesar disso, neste ponto, teremos de nos libertar das noções de ciclicidade e retorno que dominam o sentido hegemónico daquilo que é a materialidade (numa relação próxima com o conceito de ecologia), pois o plástico não segue essas regras de forma literal, sendo que se dissemina de uma maneira muito singular. Teremos assim de falar de acumulação e disseminação - consequência última que distingue o plástico dos outros materiais e que se relaciona precisamente com a sua capacidade e atributo da transmutação. Estas noções por seu turno vão afetar e contribuir para o significado e, antes, relevância do plástico no mundo, originando consequências para o seu lugar no planeta, e que nos levam a pensar este material não em termos da sua pertença, mas sim em termos da sua deslocação.

Um exemplo descritivo dessa deslocação é-nos dado através do termo "plastisfera" - usado por alguns cientistas quando se referem a comunidades de organismos que vivem ligadas a plásticos, como uma espécie de Antropoceno da biologia marinha. Plástico e vida não apenas existem no mesmo lugar como se movem juntos, naquilo que o autor Kim de Wolf chama de “inter-implicações de formas de vida com formas inorgânicas” (2017:3). Estas associações habitam as próprias categorias de plástico e animal; sintético e natural; lixo e vida. O plástico no oceano não é apenas matéria fora do lugar por ação do homem (ver Douglas, 1996), torna-se mais do que isso quando os seres vivos que habitam esse lugar incorporam o plástico nas suas existências. Existem várias formas de deslocação do plástico: o plástico pode acumular-se em lugares considerados indesejados, como as ilhas de plástico que encontramos nos

oceanos, ou alojar-se, tanto em ambientes como em organismos, de forma que é por vezes impercetível; como por exemplo a alforreca (como muitas encontradas nas praias), na qual os fragmentos de plástico não estão apenas superficialmente agarrados ao seu exterior nem são temporariamente ingeridos através dos seus interiores, os plásticos podem ser completamente absorvidos pela carne gelatinosa (Wolf, 2017). Como referi, o conceito de “acumulação” é descritivo da ontologia do plástico e importante para explorar as noções de lixo e de desperdício, sendo que estas categorias não podem ser dissociadas da sua história no mundo. Mas, como vimos, esta “deslocação” final vai além do amontoar do plástico, e dá-se também, e principalmente, como disseminação: para além da alteração de ambientes naturais, começam a existir processos que tornam o material parte de organismos vivos e quase podemos ver, virtualmente e em certos casos, uma espécie de simbiose que se dá entre o plástico e o organismo. Existe uma urgência ecológica que se relaciona, para além da crise ambiental, diretamente com o plástico e que é bem reconhecida, mas que podemos verificar mais concretamente através do alcance e impacto dos micro-plásticos, por sabermos que estão presentes em vários tipos de substâncias com as quais interagimos, sendo um exemplo pesado e revelador da forma como a ubiquidade do plástico se manifesta: desde a pasta de dentes que usamos até ao próprio ar que respiramos; foram até recentemente encontrados pela primeira vez micro-plásticos no leite materno² (Carrington, 2022). O plástico insere-se nas mais variadas esferas das nossas vidas e, literalmente, no nosso organismo. Esta urgência em lidar de forma económica com o plástico revela-se e justifica-se pelo espaço que é ocupado por este material: é cada vez mais difícil limitar esse espaço, definir barreiras que separam o corpo do artefacto. Podemos encontrar uma explicação da ideia abstrata de deslocação do plástico naquilo que Huppertz associa a uma inversão da ideia marxista (natureza torna-se cultura): em que, através das intrínsecas características do plástico na sua relação com o ambiente, a cultura é transformada em natureza (Huppertz, 2011: 92). Apesar desta invasão dos nossos ambientes (e como reflete a tentativa de invenção de bioplásticos), não vamos abdicar da produção deste material: a ideia será alterá-lo, sem nunca prescindir das suas características “mágicas” notadas por Barthes - que são tal como a magia da ciência e do progresso.

Escolher um objeto caracterizador do mundo ocidental do presente seria sempre pensar num telemóvel moderno ou num computador portátil, mas para caracterizar o início da era moderna poderíamos sem dúvida colocar como pista inicial um saco de plástico. E poderíamos nessa altura, no auge da valorização dos atributos deste material, caracterizá-lo como

² Segundo estudo feito pela Universidade Politécnica de Marche, em Itália.

imprescindível para alterações e avanços fundamentais para a tecnologia como a conhecemos, o que é um exemplo demonstrativo da relação entre o plástico e o progresso, tendo em conta as alterações sociotécnicas que a sua participação nos mercados espolto. Por outro lado, na contemporaneidade, o plástico revela-se de outra forma: não caracteriza as relações sociotécnicas mais do que outros materiais; existem tipos de objetos, compostos também por plástico, mas de funcionamento dependente de matérias como o grafeno, por exemplo, que serão nessa medida mais definidores do nosso modo de vida ocidental, mas o plástico é, ainda assim, caracterizador e definidor dos tempos presentes, não apenas como constituinte de objetos centrais para a nossa estrutura social e económica, mas principalmente libertando-se dessa materialidade, definindo esta época simplesmente por ser plástico, sendo um dos materiais que representa uma crise ecológica e que transbordou das nossas realidades sociais para o mundo global, transgredindo os próprios limites dicotómicos entre cultural e natural; posicionando-se em sistemas, tanto biológicos como sociais, como um elemento que escapa ao nosso controlo.

É notável a forma como o plástico representa o avanço científico e o progresso ao mesmo tempo que ilustra as suas consequências. Para alguns autores, o plástico não deixa, ainda assim, de significar a supremacia moderna sobre a natureza (Fisher, 2014). Ao mesmo tempo, ao fragilizar o planeta, o plástico funciona como um feitiço virado contra o feiticeiro; mostra-nos que o que impulsionou o progresso pode também condicionar a existência. Sobretudo, o plástico é um material que, através das histórias que nos conta, nos oferece uma possibilidade de ler e conhecer a relação do homem com as suas próprias criações, ilustrando principalmente como essa se torna independente das dinâmicas e intenções presentes nas origens desses feitos.

3.2.3 Plasticidade

O conceito de plasticidade tem importância central para podermos compreender o que este material nos conta acerca da modernidade (e aqui quando falo da modernidade quero incluir tanto o advento da modernidade, como os tempos modernos no geral e a contemporaneidade). Esta ideia, que existe para além e apesar do plástico, torna-se cada vez mais associada a ele: tendo em conta a sua presença tão constante e universal, o plástico oferece-nos a possibilidade de contacto real com uma ideia abstrata. Catherine Malabou escreve acerca da plasticidade, num trabalho que se debruça na forma como o cérebro funciona focando-se, assim, na neuroplasticidade que o caracteriza. O que é interessante acerca do seu trabalho neste contexto é a forma como aborda e olha para a plasticidade enquanto conceito, na sua característica geral, pensando a definição de forma etimológica, incorporando o que o conceito revela, nas suas várias ramificações. Um dos pontos base no trabalho de Catherine Malabou e que serve o propósito deste texto é a definição de plasticidade como o oposto da rigidez – tornando a definição de rigidez equivalente a uma plasticidade negativa (Malabou, 2008). Este texto também define, assim, aquilo que Malabou conclui, através da noção e estudo da neuroplasticidade, acerca da plasticidade intrinsecamente: que esta é, literalmente, vida. E podemos acrescentar a esta definição aquilo que foi dito acerca do oposto da rigidez, e que verificamos na vida em si: como o que não está estagnado, o que é modificável, e existe numa espécie de contínua metamorfose ao longo do tempo.

Podemos dizer que o conceito de plasticidade pode ser observado representativamente existindo uma correlação entre a plasticidade do plástico e qualquer outra forma de plasticidade, e sendo que aqui o plástico manifesta o próprio conceito em si, na definição da noção de ser plástico, para descrever aquilo que é moldável, flexível, modificável, ou, com mais exatidão, aquilo que é provido de plasticidade. É importante notar, no que Malabou explica, esta noção da plasticidade como uma ideia materializada, e a importância desse conceito nos nossos imaginários e na caracterização do próprio funcionamento neurológico; e também uma nova característica do plástico até aqui não notada: que este, sendo também uma substância explosiva feita de nitroglicerina ou nitrocelulose (capazes de causar violentas explosões), pode ser a alienação da própria forma - o que traz, uma vez mais, a insistência nesta ambiguidade material, nesta duplicidade associada ao plástico; que parece ser, ele mesmo, um paradoxo em si. O plástico é assim uma revelação, concretiza-se na materialização de uma ideia: a qualidade abstrata é explorada através da matéria tornando-se uma característica concreta - a plasticidade manifesta-se num atributo material que podemos experienciar empiricamente.

3.2.4 Significado do plástico - modernidade

A dupla natureza do plástico é também observada por Barthes. As consequências do plástico no mundo acabam por ser várias, com diferentes significados, que teoricamente se contradizem. Mas, na verdade, o plástico é tudo isso: tanto a promessa do progresso como, no planeta, o espelho da nossa fragilidade e impotência. Deste modo, podemos apreender a sua ontologia dicotômica: sendo natureza e cultura ao mesmo tempo, alforreca e plástico num só.

No seu livro “Mitologias”, Barthes pensa o mito: que é para ele, de forma resumida, um segundo nível de estruturas de significado, um significado escondido; Barthes parte de uma estrutura superficial para uma estrutura profunda de significado que é para ele onde o mito reside. Usou este termo na sua análise da cultura e dos seus artefactos de forma a revelar que mesmo numa sociedade tecnologicamente sofisticada os objetos são organizados em relações de significado via narrativas que expressam valores culturais coletivos (Barthes, 1972). É assim possível desmistificar. E é isso que Barthes tenta fazer, analisando as estruturas de significado de objetos culturais: e fá-lo através da análise tanto de produtos como de momentos culturais. Pretendo antes de mais salvaguardar que Barthes, apesar do que indiquei, questiona esta desmistificação: no capítulo “Myth Today” expressa a convicção de que estas estruturas não acabam, existindo mitos dentro de mitos, tornando afinal a desmistificação em última instância impossível; de qualquer forma o que Barthes faz é analisar estes sistemas simbólicos (que podem ser desde uma ideologia política; variadas formas de publicidade; ou mesmo o tipo de roupa que vestimos) e encontra uma coerência interna destas estruturas. O projeto de Barthes é precisamente encontrar o significado escondido, o mito que existe em cada uma destas coisas que podemos “ler” e interpretar. Com isto pretendo introduzir que o pensamento de Barthes sobre o plástico é feito através desses preceitos acerca do mito e, também, que este acarreta em si a possibilidade de ser desvendado através da interpretação.

No sentido de solidificar o que foi abordado e desenvolvido neste capítulo, é de notar o que Barthes salienta acerca da capacidade alquímica do plástico: que este adquire uma magia material associada à sua inerente capacidade de transmutação. Essa transmutação é, como o nome indica, capaz de transgredir os próprios limites materiais: isto é, pensando nas suas categorias fixas, através das quais interpretamos e caracterizamos a matéria, pois o plástico é plástico; como Malabou indica, é o oposto da rigidez; e não é também líquido, nem gasoso - caracteriza-se precisamente pela plasticidade que lhe dá o próprio nome. A magia do plástico para Barthes (1972) está tanto na sua capacidade de se tornar qualquer coisa, como na impossibilidade de se revelar: um mistério ontológico na sua especificidade que, ao mesmo

tempo, o caracteriza como inautêntico: os plásticos tornam-se sempre uma forma e é aí que se revelam, escondendo-se. O plástico é a tradução material de um desejo de imortalidade: não existe uma lógica temporal no plástico que possamos considerar linear; tem em si uma capacidade alquímica, e para Barthes é quase a sua própria essência que é mágica. Esta capacidade de deslumbrar torna o plástico enganador: a flor de plástico mascara-se de flor e é apenas quando nos aproximamos que os nossos sentidos revelam a sua verdadeira natureza. Uma das características do plástico é precisamente esta falta de autenticidade, a sua dependência da forma para se poder revelar. Ao mesmo tempo, no plástico a matéria precede a forma (Malabou, 2008); o artefacto de plástico é sempre plástico antes de ser uma mesa, uma mola, ou uma “flor”. A forma de existência do plástico dificulta a possibilidade de o categorizarmos, a sua identidade é complexa: o plástico está em toda a parte e fixa-se nos nossos ambientes, torna-se aparentemente concreto e identificável, no entanto é a ausência de identidade, essa característica fluida, que não cristaliza, que acaba por lhe ser sempre mais fiel. E como Barthes indica o plástico é “menos uma coisa, que o traço do seu movimento” (1972: 97) - o que remete novamente para a forma e é indicativo de uma espécie de intemporalidade: as suas revelações materializadas em objetos úteis apenas escondem a sua invisibilidade, o plástico não está aqui, ele é constante no mundo de uma forma que não conseguimos agarrar, e, antes, concretiza-se pela alquimia química, que só até certo ponto podemos explicar. O plástico é, desta forma, um mistério e é, em si, na sua plasticidade, uma matéria que desafia categorias, caracterizando a materialidade como representativo de uma ambiguidade material.

O entendimento acerca da plasticidade é também relevante no que concerne a época em que o plástico se tornou um material industrializado. É uma abstração que, em paralelo, poderá (como afirmado por Barthes) descrever a modernidade. Nessa relação poderemos pensar também no que Zygmunt Bauman (2000) escreve acerca da modernidade líquida e fazê-lo lado a lado com o que a plasticidade do plástico nos conta. Antes de mais, é de referir que a associação de materiais a épocas e mesmo a civilizações sempre foi feita de forma a caracterizar momentos históricos: as características materiais, as formas de comportamento da matéria, são facilmente associadas às formas de viver do homem - pelas várias componentes que caracterizam os diferentes tipos de materiais com os quais interagimos e pelas maneiras como estes se comportam; pelo movimento e relação com a temporalidade que assim como nós demonstram e, concretamente, pela importância que muitas vezes revelam no domínio sociocultural, demonstrando também aí a forma como somos naturalmente indissociáveis da

matéria. Especificamente, no caso do plástico, está vincada a sua relação com a temporalidade. Sendo, como notámos, virtualmente imortal.

O conceito de *modernidade líquida* fala-nos acerca do solipsismo do homem moderno, do individualismo, e de um modo de vida associado à rapidez, no qual nada de sólido o suporta (tal como a plasticidade oposta à rigidez), o que remete diretamente para a nossa relação com a tradição e com o passado, para uma falta de estrutura que nos segure, que nos solidifique. A plasticidade engloba estas características no mesmo tipo de lógica, associando-a à contemporaneidade, e Barthes descreve precisamente a sua associação direta com o progresso. É assim representativa de um momento bastante presente e caracteriza o homem contemporâneo tendo, principalmente, em conta a crise ecológica que constitui a nossa realidade e as nossas narrativas coletivas; ilustrativa dos tempos, tanto da nossa descrente e até condescendente relação com o passado e com a tradição, como da nossa relação com o futuro - na lógica do desenvolvimento; da rapidez; mesmo da destruição, numa aceleração que caracteriza a forma como nos relacionamos com o tempo, que se descreve também na incerteza acerca das consequências do próprio progresso. O plástico é um material que nos caracteriza talvez mais do que gostaríamos de admitir. Faz nos questionar até que ponto é que o mundo que criámos nos engole - e não no sentido em que nos esmaga, mas, de forma mais perversa, no sentido em que nos consome.

É a nossa relação com a mortalidade que define a nossa relação com a temporalidade no geral. Tem uma relação direta com a nossa forma de existência e poderemos questionar de que forma é que isso mudou, defendendo primeiro que essa relação não é constante: que o homem não confronta o facto da sua mortalidade sempre da mesma maneira ao longo da história e nas culturas. A aceleração à qual associamos os tempos modernos poderá ser, nesse sentido, uma pista também para a forma como nos relacionamos com a morte e para perceber qual é o papel que esta tem nas nossas vidas, questionando se esta nossa relação com a temporalidade pode estar relacionada precisamente com uma negação da morte. Como o próprio plástico nos mostra, é perceptível uma forma de estar e de viver que pode, na sua generalidade, quando pensamos no mundo ocidental, ser associada à superficialidade - não apenas pensando na centralidade do consumo nas nossas vidas, mas precisamente pela rapidez a que nos acostumámos a viver não nos permitir testemunhar; tomar consciência; encontrar valor, raízes, estrutura; ou mesmo relacionarmo-nos de forma profunda e consciente com a natureza e com as tradições. Existe quase um incorporar da corrente futurista na nossa forma de vida, movimento este que contém em si também o que a plasticidade do plástico nos conta, que é a

aceleração, a destruição (alienação da própria forma) e que nos leva à vontade do progresso, à ideia de chegada ao futuro, como uma urgência em chegar - que poderemos questionar se não será também esta, ao mesmo tempo, um desejo de superação existencial, de transgredir a nossa condição, que é ao mesmo tempo um desejo de aniquilação: uma consequência inata do instinto de sobrevivência que acaba por ser esse, ironicamente, paradoxalmente, fonte da autodestruição. O que foi escrito tem claro uma intenção caricatural, que em parte extrapola a realidade, mas procuro aqui o significado narrativo - assim, a história deste material deve ser arquetípica; deve apelar a uma interioridade comum.

Conclusão

Devo então voltar à questão fundamental desta tese: qual é o significado da flor de plástico no cemitério? Sendo que percebemos que encontrar respostas é também perceber quem é o homem contemporâneo. Como vimos somos criadores, produtores e consumidores do plástico nas várias formas que toma; somos especificamente criadores da flor de plástico e utilizadores da mesma no contexto em causa. Para além disso, podemos compreender que a flor de plástico no cemitério é também uma via para explorar a possibilidade de um melhor entendimento acerca do homem contemporâneo através de questões metafísicas que realçam a importância da materialidade e através da percepção mais concreta e imediata da cultura material.

Podemos começar por salientar que o significado do plástico está presente no cemitério, ou pode ser encontrado ali. O artefacto flor de plástico é, num sentido ontológico, o material que o forma, sendo, também, imitação e representação da flor. Verificámos que o plástico não aparece no cemitério por acaso, que este tem um papel no mundo global; mas mesmo que pudéssemos considerar um acaso na perspectiva de enquadramento na tradição, nunca será por acaso que a flor de plástico ali é um ponto de partida e inspira as ideias acerca do homem que estou a expor. Poderíamos eventualmente argumentar que nada escrito nesta tese tem a ver com as flores de plástico no cemitério, mas sim com o que se passa do lado de fora- mas isso seria ignorar tudo aquilo que concluímos acerca da importância fundamental da materialidade para conhecermos tanto o que nos rodeia como a nós mesmos, e isto implica chegarmos à conclusão que a flor de plástico tem um significado específico, que não é apenas equivalente ao significado do plástico em si; vimos que é também imitação da flor e confere, no contexto do cemitério, uma equivalência ontológica que é em última instância uma espécie de falácia, e que não coloca em causa a tradição, que pelo contrário existe pela necessidade de a suportar. Saliento aqui o que foi definido nos primeiros capítulos: que o aparecimento do plástico no cemitério, ao contrário do que pudéssemos pensar, revela uma vontade e necessidade de manter e suportar a tradição.

No cemitério encontramos uma relação entre duas coisas, na qual percebemos uma dualidade: associamos o plástico à modernidade; destruição; futuro; superficialidade e a flor à tradição; natureza; profundidade- no sentido de ser o oposto do que é prosaico e superficial, no sentido de ter em si, como parte daquilo que significa, o valor daquilo que é simbólico, daquilo que é mais do que uma coisa, precisamente por conter em si vida. Assim, a relação do homem com a morte tornou-se, como vimos, um parâmetro importante desta reflexão, tendo em conta o desenvolvimento central acerca da materialidade, pela ideia de ciclicidade da matéria que o

próprio conceito incorpora. Foi também a materialidade presente nos contextos da morte que disponibilizou um objeto contextualizado e passível de ser estudado, e isto é salientado pela materialidade na putrefação que é exposta através da flor murcha e do cadáver e que revelam de certa forma uma tradução física, concreta, da morte. É imprescindível notar aqui que na matéria não há distinção entre vida e morte, no sentido em que vida e morte existem numa relação que habita o mesmo ponto dentro do espectro da materialidade. A ciclicidade presente na matéria traduz-se em última instância na morte, a relação de ciclicidade e transformação teria sempre de passar por ela: quando há vida a morte é imprescindível para que o ciclo seja completo- podemos vê-la como uma condição, não apenas da vida, mas, mais do que isso, uma consequência da prevalência fundamental da matéria, que pode ser descrita como uma característica primordial da existência. A nossa relação com a morte é por outro lado existencial, fenomenológica e condicionante; caracteriza-nos influenciando determinadamente as nossas expressões culturais. Isto para definir que a morte contribui para a construção do significado deste artefacto, pelo tipo de tradição em que este se insere; por ser imitação de algo que tem em si vida; e pelo facto do significado do plástico revelar (ao mesmo tempo que é constituído por) elementos que descrevem a nossa relação com a mortalidade.

A flor de plástico tem um significado que é seu, que se revela apenas depois de percebermos a importância da materialidade para a caracterização ontológica de uma coisa e de decifrarmos o significado do plástico, explorando o seu “mito”. A flor de plástico conta uma história muito própria acerca da nossa relação com o passado e futuro, traduz-se num significado que é híbrido e que descreve a contemporaneidade através do seu poder metafórico.

Ao estudarmos o plástico vimos que a modernidade se traduz em parte na rotura com a tradição e que o plástico pode representar ele mesmo (mais do que a modernidade) o progresso: conceito este que se pode colocar como de valor oposto ao ideal de conservar presente naquilo que é tradicional; como vimos o progresso coaduna-se com a rapidez, também associada aos tempos modernos; com a liquidez exposta por Bauman, numa cultura que se tornou desenraizada. O plástico acompanha os momentos históricos em que estas alterações se impulsionam e estabelecem, e parece-me afinal que, ao estar no cemitério em forma de flor, poderá significar o oposto daquilo que de imediato me suscitou. As conclusões a que chegámos relativamente ao significado do plástico integram aquele que é o significado do plástico em forma de flor, no entanto esta representação que o plástico toma da flor espelha uma intenção subjacente que caminha no sentido da conservação: o desapego da tradição, encontrado na substituição da flor por algo tão artificial, tanto no seu sentido literal como simbólico, pode ser

ao mesmo tempo revelador de uma vontade de nos reaproximarmos da natureza; de manter a tradição a partir de um lugar que está equipado de ferramentas diferentes. Com isto quero dizer que no cemitério, ao confrontarmos a flor com o plástico na sua forma, verificamos um choque entre tempos, uma diferença fundamental entre passado e presente que é ao mesmo tempo construída, ilusória. Assim como o plástico imita a flor, a modernidade ao tentar libertar-se do passado, encontra por fim uma nostalgia em relação a ele.

Podemos colocar a hipótese que o distanciamento da natureza e das tradições poderão estar a tornar o homem mais próximo da máquina, distante da origem. E culturalmente isso espelha-se na repetição do passado: na indagação acerca do fim da criatividade, na defesa de que o capitalismo ganhou e veio para ficar, estabelecendo a economia do presente e do futuro; de forma mais mundana, por exemplo, na integração do conceito de vintage no quotidiano e no que a própria ecologia nos pede através do ideal da reutilização. Na contemporaneidade fazemos a integração consciente do nosso lado “animal”, pela revelação da nossa desconexão com a natureza, que assim lhe consagrou importância e presença. Por outro lado, na era da informação e da mecanização, a criação da própria máquina torna-nos a nós, enquanto produtores e utilizadores, mais próximos dela, ontologicamente mais parecidos com ela. Mas isso leva-nos a outras questões que se debruçam sobre o que é que nos torna ou não humanos. Na história da relação do plástico com o homem, questionámos a necessidade de criação e utilização de um material que hoje remete para valores, ideias e ações que se relacionam com a rapidez e a quantidade. O significado do plástico não é em si mundano: não o podemos reter na ação, pois estamos demasiado dentro dela - estamos aí enraizados à tradição; ao hábito. Apesar dos desenraizados tempos, ela mantém-se e é por isso que o significado do plástico ali se pode revelar, por mantermos uma coerência que nos prende a estas ações mecanizadas ainda presentes, e presentes pela necessidade de lidar com os aspetos pesados da morte através da ritualização; é também aqui o passado, a história do passado, que nos permite pensar e conhecer o homem do presente - e através da sua condição, que de forma permanente e contínua, o define - assim como indagar acerca do homem do futuro. É curioso que seja uma ação enraizada que nos permite conhecer e compreender o homem enquadrando-o e categorizando-o, quase de forma paradoxal, como desprendido das tradições, como mais superficial, menos terreno. Não fosse esse vínculo, essa raiz, e não seria possível se quer relacionar o homem com o homem, interpretá-lo: não fosse a flor não haveria a sua imitação, não fosse o passado não pensaríamos o presente - salientando que é precisamente essa relação que a flor de plástico no cemitério apresenta como parte intrínseca do seu significado.

A flor de plástico descreve também a relevância e prevalência da imagem que experienciamos nos tempos contemporâneos: a representação é central na descrição dos tempos modernos, por fazer parte intrínseca da cultura ocidental - tendo em conta a tecnologia disponível, que impõe a imagem da realidade como linguagem nas nossas formas de comunicação. A codificação permite uma experiência autoconsciente que dá primazia ao reflexo das coisas, e vemos que a ideia de transumanismo é também invocada pela flor de plástico: sendo a imagem da coisa original que a substitui. Assim, talvez não seja de estranhar que uma ação direcionada ao memorial, na contemporaneidade, contenha a sua própria autoconsciência; o memorial torna-se através da flor de plástico uma homenagem ao que é tradicional, enquanto descreve a dependência ontológica do ser humano em relação às suas ferramentas culturais.

Referências Bibliográficas

- Ball, David (2004), "The Myth and Magic of Plastic", *Nature Materials*, Vol. 3, pp 663–664.
- Barthes, Roland, (1972), *Mythologies*, New York, The Noonday Press.
- Baudrillard, Jean, (1981), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d' Água, (1991).
- Bauman, Zigmund, (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity.
- Brown, Bill., (2004), *Things*, Chicago: University of Chicago Press.
- Callapez, Maria Elvira, *et al.*, (2020), A exposição Plasticidade - Uma História dos Plásticos em Portugal: um processo participativo no Museu de Leiria, *MIDAS* [Online],12.
- Damian, Carrington, (2022), "Plastics: Microplastics Found in Breast Milk for the first Time-Exclusive: Researchers concerned over potential health impacts of chemical contaminants on babies", *The Guardian*
- Douglas, M., (1996), *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, NY, and Routledge.
- Drazin, Adam, (2015), "To Live in a Material World", *The Social Life of Materials: Studies in Material and Society*, London, Bloomsbury Publishing.
- Engelke, Matthew, (2019), "The Anthropology of Death Revisited", *Annu. Rev. Anthropol.* pp. 29-44.
- Fisher, Tom, (2015), "Fashioning Plastic", *The Social Life of Materials: Studies in Material and Society*, pp. 119-135.
- Fisher, Tom, (2004), "What We Touch, Touches Us: Materials, Affects, and Affordances", *Design Issues*, Vol 20 (4), Massachusetts Institute of Technology.
- Goody, Jack, (1993), *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Goody, Jack, Poppi, Cesare. (1994), "Flowers and Bones: Approaches to the Dead in Anglo-American and Italian Cemeteries", *Comparative Studies in Society and History* Vol. 36 (1), pp. 146-175.
- Hallam, E.; Hockey, J., (2011), *Death, Memory and Material Culture*, Oxford, Berg Publishers.
- Heidegger, Martin, (1960) *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, (2019).
- Huppertz, D. J., (2011), "Roland Barthes, Mythologies", *Design and Culture*, Vol3 (1), pp. 85-100.
- Ingold, Tim, (2007), "Materials against Materiality", *Archaeological Dialogues*, Vol 14 (1), pp. 1-16.
- Keensing, Roger M; Haug, Jordan (2012), "On not Understanding Symbols: Toward an anthropology of incomprehension", *HAU – Journal of Ethnographic Theory*, Vol 2 (2).
- Malabou, Catherine, (2008), *What Should We do With our Brain*, NY, Fordham University Press.

Meikl, Jeffrey L., (1995), *American Plastic: A Cultural History*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Mishima, Yukio, (1956), *O Templo Dourado*, Lisboa, Assírio & Alvim, (2019).

Mukerji, C., (1996), Reviewed Work: *The Culture of Flowers* Jack Goody, *Theory and Society*, Vol. 25 (4), pp. 590-594.

Piatti, T.; Rodrigues R., (2005) "Plásticos: características, usos, produção e impactos ambientais", Maceió, EDUFAL (2005).

Schütz, A., (1953), "The Frame of Unquestioned Constructs", *Rules and Meanings*, Mary Douglas: *Collected Works*, Vol IV, pp. 18-20, (2003).

Vincent, B. B., (2013), "Plastics, Materials and Dreams of Dematerialization", *Accumulation: The material Politics of Plastic*, London, Routledge, pp. 17-29.

Wittgenstein, L., (1921), "Understanding Depends on Tacit Conventions", *Rules and Meanings*, Douglas, M. (ed), *Mary Douglas: Collected Works*, Vol IV, p.17, (2003).

Wolf, Kim de., (2017), "Plastic NatureCultures: Multispecies Ethnography and The Dangers of Separating Living from Nonliving Bodies", *Body & Society*, Vol. 23 (3), Sage Journals

