



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

***Objectos comestíveis – Uma reflexão sobre
a sustentabilidade no contexto artístico
e sociocultural***

Ana Rita Marçal dos Santos Contente

Orientação: Professora Doutora Claudia Giannetti

Mestrado em Artes Visuais - Intermédia

Área de especialização: *Tridimensional*

Dissertação

Évora, 2015



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

*Objectos comestíveis – Uma reflexão sobre
a sustentabilidade no contexto artístico
e sociocultural*

Ana Rita Marçal dos Santos Contente

Orientação: Professora Doutora Claudia Giannetti

Mestrado em Artes Visuais - Intermédia

Área de especialização: *Tridimensional*

Dissertação

Évora, 2015



FIGURA 1: Bens perecíveis © Ana Contente, 2014

Montra de uma cadeia de sapatarias, Coruche, 2014

ÍNDICE

11	RESUMO
13	ABSTRACT
15	INTRODUÇÃO
20	PARTE I: INTRODUÇÃO À OBRA
21	1. Definição
22	2. Contextualização e estado da arte
28	3. Motivação pessoal
30	4. Premissa base da obra
31	5. Processo de investigação
31	5.1 Proposta inicial: os objetos
31	5.1.1 Arquétipos funcionais
32	5.1.2 Redução a objetos comestíveis
32	5.1.3 Definições finais
34	5.2 Documentação videográfica
34	5.2.1 <i>Performance</i>
34	5.2.2 O vídeo
35	5.2.3 <i>As videoperformances</i>
36	PARTE II: MEMÓRIA CONCEPTUAL
37	1. Consumo, compulsão e gula
37	1.1 A sociedade impotente para o consumo
41	1.2 A desproporção da durabilidade
42	1.3 O lixo
44	1.4 Consumir os objetos ou ser consumido por eles
44	1.4.1 Os objetos do quotidiano como meio secundário
45	1.4.2 O objeto desmaterializado. A perda da terceira dimensão.
48	1.5 Obsessões, compulsões consumistas e gula

53	2. Consumo e insustentabilidade
53	2.1 A realidade ignorada. Componente ecológica e tratamento de resíduos nas sociedades pós-industriais
56	2.1.1 Produção responsável
58	2.2 Preencher o buraco negro. Insustentabilidade social e insustentabilidade emocional
61	3. Efémero é o desejo
65	4. Fundamentação estética
68	PARTE III: MEMÓRIA TÉCNICA
69	1. Os objetos comestíveis
69	1.1. Definição. Descrição técnica
78	1.2. Execução. Pesquisa, tentativa, erro e soluções
93	1.2.1 Simulações e subterfúgios
98	2. A documentação videográfica como <i>videoperformance</i>
99	2.1. <i>Performer</i>
101	2.2. Cenário
103	2.3 Logística
104	2.4. Captação de imagem e iluminação
104	2.5. Montagem e pós-produção
105	2.6. Sonoplastia
105	2.7. Possibilidade de exposição
107	CONCLUSÃO
110	Bibliografia
113	Webgrafia
115	ANEXO – Documentação videográfica

ÍNDICE DE IMAGENS

- 5 **FIGURA 1:** *Bens percíveis*. Coruche, 2014 © Ana Contente, 2014
- 82 **FIGURA 2:** Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987 © Jana Sterbak
- 83 **FIGURA 3:** Jana Sterbak, *Chair Apollinaire*, 1996 © Jana Sterbak
- 83 **FIGURA 4:** Jana Sterbak, *Bread bed*, 1997 © Jana Sterbak
- 84 **FIGURA 5:** Jana Sterbak, *Dissolution*, 2001 © Jana Sterbak
- 85 **FIGURA 6:** Marina Abramović, *The Onion*, 1996 © LIMA
- 86 **FIGURA 7:** Meret Oppenheim, *The sugar ring*, c. 1935 © Gems and Ladders, 2015
- 87 **FIGURA 8:** Anya Gallaccio, *Preserving Beauty*, 1991–2003 © Tate, Londres 2012 e Anya Gallaccio
- 88 **FIGURA 9:** Copo finalizado © Ana Contente, 2014
- 89 **FIGURA 10:** Desenhos técnicos do copo © Ana Contente, 2014
- 90 **FIGURA 11:** Copo © Ana Contente, 2015
- 91 **FIGURA 12:** Livro finalizado © Ana Contente, 2014
- 92 **FIGURA 13:** Desenhos técnicos do livro © Ana Contente, 2014
- 93 **FIGURA 14:** Livro © Ana Contente, 2014
- 94 **FIGURA 15:** Colar finalizado © Ana Contente, 2014
- 95 **FIGURA 16:** Desenhos técnicos do colar © Ana Contente, 2014
- 95 **FIGURA 17:** Esquema de montagem do colar © Ana Contente, 2014
- 96 **FIGURA 18:** Colar © Ana Contente, 2014
- 97 **FIGURA 19:** Assento finalizado © Ana Contente, 2014
- 97 **FIGURA 20:** Desenhos técnicos do assento © Ana Contente, 2014
- 98 **FIGURA 21:** Mesa finalizada © Ana Contente, 2014
- 98 **FIGURA 22:** Desenhos técnicos da mesa © Ana Contente, 2014
- 99 **FIGURA 23:** Vestido finalizado © Ana Contente, 2014
- 99 **FIGURA 24:** Desenhos técnicos do vestido © Ana Contente, 2014
- 100 **FIGURA 25:** Forma de copos de gelo em silicone, existente no mercado © Ana Contente, 2010
- 101 **FIGURA 26:** Molde em silicone finalizado © Ana Contente, 2013
- 102 **FIGURA 27:** Desmoldagem de copo © Ana Contente, 2013
- 103 **FIGURA 28:** Primeiro teste funcional, ainda sem impressão © Ana Contente, 2010
- 80 **FIGURA 29:** Primeiro teste de impressão, com mancha de texto indiferenciada © Ana Contente, 2010
- 82 **FIGURA 30:** Teste de execução em açúcar caramelizado © Ana Contente, 2012
- 83 **FIGURA 31:** Elo em isomalte © Ana Contente, 2012
- 83 **FIGURA 32:** Teste de corrente em isomalte © Ana Contente, 2012
- 84 **FIGURA 33:** Testes para colar © Ana Contente, 2010
- 85 **FIGURA 34:** Bolachas de arroz prensado © Ana Contente, 2010
- 86 **FIGURA 35:** Teste com massa de arroz © Ana Contente, 2010
- 87 **FIGURA 36:** Teste com massa de arroz © Ana Contente, 2010
- 88 **FIGURA 37:** Pedaco de “torrão” comercializado © Verema Interactiva S.L.
- 89 **FIGURA 38:** Experiência com gomas industriais © Ana Contente, 2010
- 90 **FIGURA 39:** Folha de alho francês ‘escaldada’ no micro ondas © Ana Contente, 2012
- 91 **FIGURA 40:** Propriedade translúcida do alho francês © Ana Contente, 2012
- 92 **FIGURA 41:** Testes com alga Nori © Ana Contente, 2014
- 93 **FIGURA 42:** Imagem da alga utilizada na impressão © Ana Contente, 2014
- 94 **FIGURA 43:** Vestido em tecido utilizado durante as filmagens © Ana Contente, 2014
- 95 **FIGURA 44:** Teste com ‘não tecido’ e pipocas © Ana Contente, 2014
- 95 **FIGURA 45:** Teste com massa de arroz e pipocas © Ana Contente, 2014
- 96 **FIGURA 46:** Teste de transparência e resistência do material de substituição © Ana Contente, 2014
- 97 **FIGURA 47:** Desenhos das peças de estrutura da mesa em MDF © Ana Contente, 2014
- 97 **FIGURA 48:** Esquema de montagem da mesa © Ana Contente, 2014
- 98 **FIGURA 49:** Imagens do *storyboard* da mesa © Ana Contente, 2013
- 98 **FIGURA 50:** Imagens do *storyboard* do *pouf* © Ana Contente, 2013
- 99 **FIGURA 51:** Testes de filmagem em *timelapse* © Ana Contente, 2010
- 99 **FIGURA 52:** Teste com o copo de gelo © Ana Contente, 2014
- 100 **FIGURA 53:** Testes para os vídeos © Ana Contente, 2011
- 101 **FIGURA 54:** Primeiros testes filmados © Ana Contente, 2011
- 102 **FIGURA 55:** Primeiros testes de filmagem © Ana Contente, 2012
- 103 **FIGURA 56:** Tabela de proveniências © Ana Contente, 2015

RESUMO

Objectos comestíveis – Uma reflexão sobre a sustentabilidade no contexto artístico e sociocultural é uma dissertação de carácter teórico-prático, realizada no contexto do Mestrado em Artes Visuais Intermédia do Departamento de Artes Visuais e *Design* da Universidade de Évora, variante tridimensional. Consiste na investigação e realização de uma obra de arte efémera sobre o ciclo de produção, utilização e eliminação dos objetos do quotidiano, assim como sobre as implicações ambientais, sociais e individuais da cadeia consumista nas sociedades contemporâneas.

Partindo do reconhecimento de que o atual sistema económico reforça um paradigma insustentável – ecológica e socialmente –, a obra propõe uma possível alternativa para o descarte mediante a transformação orgânica da matéria, com o intuito de suscitar no público a reflexão sobre os processos relativos ao excesso de consumo e lixo.

A realização de seis objetos de uso comum em materiais comestíveis formaliza a proposta artística, na qual o tempo de vida útil dos objetos coincide com o tempo efetivo da sua presença no meio, eliminando a desproporção atual entre a transitoriedade do usufruto do objeto e a perenidade dos detritos do pós-consumo.

PALAVRAS-CHAVE

Objetos comestíveis, arte efémera, *eat art*, consumismo, insustentabilidade, ecologia.

ABSTRACT

Eatable objects – a reflection on sustainability in the artistic and sociocultural background, it's an essay both theoretical and practical, accomplished for the Visual Arts PHD in the Design and Visual Arts Department of Universidade de Évora, thri-dimensional branch.

It consists of an investigation as well as the creation of an ephemeral piece of art, about the cycle of production, use and elimination of everyday objects, as well as its impact on the environment, on society and the individual effects of the consumerist chain in contemporary societies.

As society embraces and strenghtens an unbearable paradigm – both ecologically and socially – the work of art proposes an alternative to be thrown away since its matter can be organically transformed. The goal is to arouse questions and the audience to reflect about the processes related to the surplus of consumerism and waste.

The creation of six eatable objects conveys the artistic concept, in which the life spam of the objects is the same as their duration and presencea round people, putting an end to the opposition between the transitoriedade do usufruto of the object and the perenidade of post consumerism waste.

KEY WORDS

Eatable objects, ephemorous art, eat art, consumerism, unsustainability, ecology.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de carácter teórico-prático, realizada no contexto de Mestrado em Artes Visuais Intermédia do Departamento de Artes Visuais e *Design* da Universidade de Évora, variante tridimensional, consiste na investigação e realização de uma obra de arte efémera, assim como na sua respetiva argumentação conceptual.

A obra foi realizada especificamente no contexto académico e não deriva de trabalho anteriormente desenvolvido, sendo o resultado da reflexão levada a cabo no âmbito do mestrado. Convoca, no entanto, antigas preocupações e temas transversais que têm pautado a vida académica e profissional da autora, bem como, do ponto de vista íntimo e emocional, as suas angústias e paixões. Este enquadramento é amplamente evidenciado na proposta da obra e descrito na argumentação conceitual da mesma.

Consumo, consumismo, compulsão, gula, insustentabilidade ecológica e insustentabilidade emocional e social são os temas específicos abordados, sendo que a obra consiste em objetos comestíveis e, portanto, efémeros. Contudo, a comida é um tema secundário (embora seja inevitável que se refira o mundo da alimentação, mas o trabalho não é sobre ele).

O título, *Objectos comestíveis – Uma reflexão sobre a sustentabilidade no contexto artístico e sociocultural*, revela o objeto de estudo e os âmbitos da investigação desenvolvida e da obra.

O principal objetivo da dissertação é suscitar a consciencialização do público através da proposta de obra artística.

A temática central da obra consiste no ciclo de produção–utilização–eliminação dos objetos de uso quotidiano e as implicações das questões relacionadas com o consumo nas sociedades contemporâneas, tanto socialmente como da perspectiva do consumidor individual. Assim, a temática social e ecológica é transversal ao trabalho, para além das questões mais específicas de psicologia social e de semiótica (no âmbito do entendimento das significações dos objetos).

Para a conceção e elaboração da obra, centramos nossa reflexão na perenidade dos produtos. Os objetos industriais não têm uma duração efetiva no meio que se aproxime do tempo de vida que desejamos para eles: duram pouco como objetos desejados e demais como objetos descartados. Como tudo o que consideramos supérfluo pode ser entendido como lixo, então muitos objetos tornam-se lixo assim que produzidos.

Os objetos comestíveis foram o modo encontrado para formalizar a proposta artística, prática e crítica em relação ao problema da eliminação dos produtos de uso quotidiano, assim como para incitar o espectador a uma reflexão sobre a sustentabilidade do processo de produção e eliminação dos objetos. Nesse sentido, foram escolhidos e realizados em materiais comestíveis seis objetos de uso quotidiano – copo, livro, vestido, colar, assento e mesa –, como peças artísticas efémeras a serem consumidas. Fez-se a documentação fotográfica desses objetos e videográfica do processo do seu consumo, cujas ações resultaram em seis vídeos, cada um dedicado a uma *performance* em que um objeto comestível é apresentado e ingerido, literalmente. A visualização destes vídeos documentais pode ser individual ou em conjunto, sem ordem particular. Nos vídeos, a ingestão desses objetos do quotidiano perante os olhos do observador evidencia, por outro lado, o papel do

consumidor da obra de arte e, conseqüentemente, da produção de discurso visual e comunicacional que caracteriza a produção artística atual.

A argumentação conceptual da obra incide, por conseguinte, na reflexão sobre a problemática do consumo desenfreado de produtos supérfluos, que gera um vórtice insustentável. Reconhecemos na nossa sociedade a incapacidade para consumir tudo o que produz, criando, assim, “o reino do lixo”. (Flusser, 1972: 37) Os produtos não se “volatilizam” depois de os descartarmos, pelo contrário: não só consomem recursos estimáveis durante o processo de eliminação a que são sujeitos, como corroboram a ameaça à sustentabilidade da vida humana no planeta.

Tomamos a liberdade de adaptar conceitos da teoria da média à produção de objetos tridimensionais, que cria uma relação estreita entre objeto e imagem. Neste contexto, entendemos os objetos como “meio secundário” (Harry Pross), uma vez que são portadores de informação. É precisamente nessa condição que os consumimos.¹ Segundo a lógica do consumo, desejamos um objeto não pelas suas qualidades funcionais, mas pelas suas qualidades abstratas. Portanto, o que valorizamos não são características do mundo físico: o objeto já não é uma entidade tridimensional, mas transforma-se em “imagem” de um objeto. (Baitello, 2005) Embora para a supressão de necessidades funcionais existe um limite, para o consumo de qualidades abstratas não há nenhum, o que abre o campo ao consumismo desenfreado.

A existência do mundo do lixo é insustentável de uma forma tácita e ecológica, uma realidade que tanto nos esforçamos por ignorar, embora esse já esteja a “soterrar-nos”. A insustentabilidade ecológica torna-se insustentabilidade social, pois o fosso entre os povos cresce, enquanto os recursos são apropriados desigualmente e a maior parte da produção mundial resulta da exploração de mão de obra desfavorecida. A possibilidade de continuar a viver sob este jugo consumista é também insustentável do ponto de vista individual e emocional.

Neste ponto, consideramos pertinente determo-nos em atitudes de consumo, como as chamadas compulsões ou obsessões consumistas. Estejamos a referir-nos a patologias do foro psicológico ou a atividades de consumo socialmente aceites, não há procura da felicidade nestes atos. Há, quando muito, a tentativa infrutífera de aplacar uma insatisfação interior. Ou seja: não desejamos que os objetos permaneçam, porque o desejo é efémero e a mudança é a grande condição para o prazer. (Lipovetsky, 2007) Então porque não assumir isso de uma vez por todas e fazê-los perecíveis? Essa foi a pergunta que norteou a nossa dissertação.

Na realização da investigação aplicou-se uma metodologia de trabalho do tipo investigação-ação, com predomínio do formato cíclico e não linear, que permite a aquisição de conhecimento específico durante o processo de reflexão e conceção do projeto. Uma vez que a produção da obra se estendeu durante todo o período de trabalho, foi determinante a sincronia de meios que enriquecesse a base teórica de conhecimento, alimentando em tempo real as opções estéticas e conceptuais da produção artística.

¹ Norval Baitello, *A era da iconofagia* (2005), utiliza a palavra “mídia” (português do Brasil), que em português de Portugal seria traduzida por “médica”. Uma vez que “médica” se refere diretamente aos meios de comunicação social, optámos, neste contexto, por utilizar a palavra “meio” para nos referirmos ao objeto como portador de informação. Baitello baseia-se na teoria de Harry Pross para a categorização dos meios (cf. p. 80ss).

Por forma a organizarmos a parte escrita da dissertação, optámos por fazer a sua divisão em três seções principais, sendo que a primeira oferece uma abordagem à obra, a segunda trata da memória conceptual e a terceira da memória técnica. Posteriormente, fazemos uma conclusão e introduzimos a bibliografia e os anexos que complementam a informação apresentada.

Naquela que denominámos por “PARTE I: Introdução à Obra”, começa-se por fazer a apresentação do trabalho através de uma contextualização, evidenciando o que o originou, quais as motivações da autora e explicando os temas abordados.

Apresenta-se a premissa base da obra e descreve-se o percurso que levou à formulação final, assim como as justificações das opções tomadas, incluindo-se, ainda, a referência a outras obras importantes para o processo – o denominado “estado da arte”.

A Memória conceptual, “PARTE II”, foi subdividida em quatro capítulos que abarcam a totalidade dos temas a que foi restringida a abordagem teórica.

No primeiro capítulo, “Consumo, compulsão e gula”, são tratadas as questões relacionadas com a voragem consumista, numa perspetiva sociológica e psicológica. Pretende-se aqui refletir sobre quais as motivações grupais que fizeram das sociedades ocidentais máquinas desenfreadas de consumo. Neste capítulo faz-se inicialmente uma breve resenha histórica da evolução dos processos de consumo nas sociedades ocidentais, desde a industrialização até à atualidade, de forma a contextualizar a situação presente.

No segundo capítulo, “Consumo e Insustentabilidade”, tratamos as questões que se relacionam com a insustentabilidade ecológica, mais especificamente a produção e o tratamento dos resíduos, e com a insustentabilidade emocional e social criada pelo consumo.

O terceiro capítulo, “Efémero é o desejo”, trata o tema do efémero, identificando-o como desígnio maior da sociedade de consumo e, paralelamente, como razão para o descarte dos objetos e insatisfação no indivíduo.

No quarto capítulo, procede-se à “Fundamentação estética”, analisando todas as opções que foram tomadas na execução da parte prática do trabalho.

Do ponto de vista da argumentação conceptual, em linhas gerais, apoiámo-nos sobretudo em reflexões de quatro autores, em função da temática central abordada na obra: os objetos do quotidiano. São eles Vilém Flusser, Norval Baitello Júnior, Gilles Lipovetsky e Jean Baudrillard. Todos eles têm trabalho extenso sobre a sociedade de consumo e as problemáticas que advêm da produção exacerbada de objetos e imagens, refletindo sobre as mutações sociais que o paradigma de consumo operou na contemporaneidade.

Flusser, no seu artigo “A consumidora consumida” (1972), define a sociedade de consumo com tal clareza, que se tornou o nosso ponto de partida para a restante reflexão. O seu pensamento filosófico sobre a sociedade e o ciclo insustentável da produção e eliminação de resíduos, especificamente no mencionado artigo, foi determinante para a orientação que tomou o trabalho.

Baitello, principalmente em *A era da iconofagia* (2005) e *As imagens que nos devoram*. *Antropofagia e iconofagia* (2000), livros desenvolvidos nos campos da comunicação e da produção de média, permitiu-nos aceder às definições de iconofagia e antropofagia, conceitos que adaptámos ao consumo de objetos, entrando num campo de teorização da média. Apropriámo-nos dos seus conceitos relativos à produção e ‘inflação’ das imagens na nossa sociedade para fazer um paralelo

com o mundo dos objetos, que entendemos como “meio secundário”, segundo as categorias por ele definidas a partir da teoria de Harry Pross.

Lipovetsky, principalmente nas suas obras *A felicidade paradoxal* (2007) e *O império do efémero* (2010), deu-nos uma visão histórica e sociológica do consumo nas sociedades contemporâneas, ajudando-nos a enquadrar os fenómenos com ele relacionados, tanto numa lógica individual como grupal. A análise destas obras também nos permitiu adensar o conhecimento sobre os fenómenos relacionados com a moda e o efémero.

Os livros *Sociedade de consumo* (2011) e *O sistema dos objetos* (1997), de Baudrillard, foram fundamentais para a orientação que a nossa reflexão seguiu, devido à sua reflexão sobre a sociedade de consumo, mas principalmente pelo entendimento semiótico dos objetos na sua relação com a sociedade.

Para além destes autores, que identificamos como basilares, há que referir que muitos outros enriqueceram a reflexão nas diferentes áreas abordadas e que são citados na bibliografia.

No âmbito específico dos temas da produção e eliminação de bens de consumo, numa perspetiva pragmática (e apelando à sustentabilidade ecológica), temos que referir Annie Leonard e o seu livro *A história das coisas* (2010). Esta ativista norte-americana, de uma forma extremamente direta, evidencia os processos de todo o ciclo do consumo e, ao quantificar os estudos, revela-nos as cifras a ele relativos.

Nesta vertente prática e ecologista, contámos também com o contributo de Victor Papanek, arquiteto, professor, teórico e divulgador do *design* ecológico, principalmente em *Arquitectura e design* (1995). As suas reflexões sobre produção e sustentabilidade foram incorporadas na argumentação conceptual dessa dissertação. Curiosamente, encontramos neste livro uma descrição do enchimento do assento comestível realizado com pipocas.

Como não era viável, no âmbito dessa dissertação, determo-nos em todos os temas que nos interessam, foi necessário fazer escolhas, circunscrevendo o trabalho. Assim, foram omitidos os temas da herança, do objeto antigo como valor simbólico e da perspetiva religiosa da gula.

Realizámos uma resenha histórica do consumo, mas limitámo-nos à temática específica abordada, sem sermos exaustivos. Em relação ao tratamento dos resíduos, circunscrevemo-nos a uma abordagem sintética, já que seria impossível, neste contexto, explicar com pormenor todas as implicações e os processos de um sistema tão complexo.

A “PARTE III” da dissertação corresponde à memória técnica do trabalho. Nessa faz-se a descrição técnica da obra no que toca à execução dos objetos comestíveis – componentes, formato, tamanhos, materiais, etc. – de uma forma exaustiva, incluindo documentação gráfica e videográfica referente aos mesmos.

Terminamos com uma “Conclusão” à dissertação, evidenciando os resultados da investigação e da produção da obra. A “Bibliografia” foi realizada segundo as normas da APA – American Psychological Association, também utilizadas nas citações ao longo do texto.

Nos dois “Anexos” são introduzidos materiais relevantes que foram realizados durante a investigação. São eles: “Anexo I”, alguns testes feitos durante a investigação para a execução dos objetos; e “Anexo II”, documentação videográfica dos objetos e das ações do processo de ingestão.

Esta dissertação está redigida segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, exceto no caso do título, que utiliza a formulação antiga (Objectos Comestíveis) e das citações de textos provenientes de livros anteriores ao acordo, com grafias do português de Portugal ou do Brasil, conforme os casos do original consultado. Outras citações aparecem nas línguas originais. Na bibliografia mantêm-se as grafias utilizadas nos livros consultados.

PARTE I: INTRODUÇÃO À OBRA

1. Definição

Objectos comestíveis – Uma reflexão sobre a sustentabilidade no contexto artístico e sociocultural, apresentada como projeto de dissertação teórico-prática no contexto do Mestrado em Artes Visuais Intermédia do Departamento de Artes Visuais e *Design* da Universidade de Évora, variante tridimensional, é uma obra de arte efémera, materializada na execução de seis objetos do quotidiano produzidos em materiais comestíveis. Esses objetos são exemplificativos de várias ordens de utilização e têm presença transversal no quotidiano público-privado.

O tema central da obra é o ciclo de produção–consumo–descarte dos objetos de uso quotidiano e a manifesta insustentabilidade ecológica e social do atual sistema de hiperprodutividade, hiperconsumo e baixa reciclagem.

O trabalho busca dar resposta ao problema principal levantado no início da investigação relacionado com a dicotomia entre perenidade e efemeridade: cada objeto deveria ter um tempo efetivo de presença no meio o mais aproximado possível ao seu tempo expectável de utilização, sendo tão perene quanto o nosso desejo volátil da sua presença.

Propor objetos que sejam, mais do que perecíveis, consumíveis (na verdadeira aceção da palavra) oferece uma hipótese de trabalho para dar resposta ao problema antes formulado: os objetos não só desaparecem depois de serem utilizados, como são transformados em energia vital ao corpo do utilizador.

Tendo sido definidos o tema e o problema centrais, e articulada a hipótese de investigação, o próximo passo consistiu na formulação da obra. A investigação artística dividiu-se em duas etapas: a criação das obras de arte efémera – os objetos comestíveis – e a documentação videográfica das obras finais e do seu processo de ingestão. A pesquisa para a execução da obra baseou-se no processo de definição das tipologias de objetos, dos materiais a serem utilizados e, por último, da elaboração de tais objetos comestíveis. A reflexão conceptual sobre a temática abordada teve uma perspetiva de construção fundamentada e em permanente diálogo com a prática, e não somente de análise posterior a ela.

O objetivo principal da dissertação consiste em incitar o espetador à reflexão sobre os paradigmas de consumo que definem o atual sistema em que vivemos enquanto sociedade, fomentando, através da arte, a consciencialização das pessoas e a mudança de hábitos.

2. Contextualização e estado da arte

A obra *Objectos comestíveis* situa-se na interseção de três campos da produção artística contemporânea: arte efémera, *eat art* e *videoperformance*. O enquadramento que cada um destes campos proporciona é essencial ao entendimento da obra final, assim como das opções que foram tomadas durante o percurso de execução conceptual e física dos objetos. Portanto, a pesquisa com respeito ao estado da arte privilegiou artistas e obras que foram considerados como referência na produção dos nossos objetos, assim como os autores com quem se criou empatia estética, conceptual e temática. Como referência importante identificamos o trabalho de Jana Sterbak, artista canadiana de origem checa, nascida em 1955. O seu trabalho abrange muitas áreas, sendo os efeitos da passagem do tempo e a relação entre corpo e perecibilidade as que mais nos interessam. Analisamos algumas obras em pormenor:



FIGURA 2: Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987 © Jana Sterbak

Vestido de carne, que vai apodrecendo durante o tempo da exibição, pendurado num cabide de costureiro. É acompanhado de uma imagem em que a artista está coberta com o vestido. Este trabalho evoca a relação da artista com o próprio corpo/objeto, e com o seu envelhecimento e mortalidade, através da demonstração do efeito da passagem do tempo sobre a carne. Refere

questões como a vaidade, especificamente o ciclo de consumo da moda, contrastando com a perecibilidade, numa analogia clara à decomposição da carne do vestido e à decomposição do corpo após a morte.

Com esta obra identificámos inúmeros pontos de contacto. O tema da transitoriedade da vida humana, como já referimos, é importante para o nosso trabalho. Para além disso, Sterbak refere-se diretamente ao consumo e ao grau de alienação que ele provoca no consumidor: um desajuste entre sujeito (o “eu” consumidor, portador de um corpo e, como tal, perecível) e objeto (produzido para não durar, mas não perecível naturalmente). Sendo uma artista mulher, está também presente o discurso dos padrões estéticos e de género impostos socialmente, assim como a violência tácita exercida sobre o corpo feminino enquanto objeto de consumo. Embora esse tema não seja diretamente abordado no nosso trabalho, o facto de termos uma *performer* (mulher) na documentação videográfica das ações com os objetos comestíveis estreita a relação da nossa obra com a da Sterbak, reportando para o consumo no feminino. Jana Sterbak continua a trabalhar os temas da passagem do tempo em trabalhos mais recentes. Importa-nos referir aqui três deles, pois têm ligação com os objetos do quotidiano e o facto de serem comestíveis.



FIGURA 3: Jana Sterbak, *Chair Apollinaire*, 1996 © Jana Sterbak

Cadeira em resina forrada a bifes cosidos entre eles. A carne altera-se, acabando por apodrecer, à semelhança do que acontece com o vestido de *Vanitas*.



FIGURA 4: Jana Sterbak, *Bread bed*, 1997 © Jana Sterbak

Cama de estrutura metálica com "colchão" de pão.



FIGURA 5: Jana Sterbak, *Dissolution*, 2001 © Jana Sterbak

Cadeira com assento e encosto em gelo que se desconstrói enquanto o gelo derrete.

No campo da *videoperformance*, que diz respeito à documentação videográfica que fizemos das nossas peças efêmeras, assinalamos uma obra da artista sérvia Marina Abramović (n. 1946).



FIGURA 6: Marina Abramović, *The Onion*, 1996 © LIMA

Videoperformance em que a *performer* – a própria artista – come uma cebola com casca.

Aquilo que consideramos importante nesta *performance*, em termos conceptuais, é a reflexão sobre a angústia contemporânea que podemos reconhecer nas sociedades ocidentais. Marina Abramović identifica nessa obra questões relacionadas com o ciclo frenético do consumismo e do próprio sistema de comercialização da obra de arte. Isso é patente no texto que é falado em voz off durante a *performance*, por exemplo, no excerto:

I'm tired of changing planes so often, waiting in the waiting rooms, bus stations, train stations, airports. I am tired of waiting for endless passport controls. Fast shopping in shopping malls. I am tired of more career decisions: museum and gallery openings, endless receptions, standing around with a glass of plain water, pretending that I am interested in conversation.

(Abramović, 1996)²

Traçámos paralelismos estéticos com a documentação videográfica da nossa obra, uma vez que a *performer* mulher, em primeiro plano, morde, mastiga e engole pedaço a pedaço a cebola, incitando o espetador a refletir enquanto assiste ao ato de consumo ou ingestão.

2 *Videoperformance The onion*: www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/the-onion/6852# (acesso em 12/10/2015)

A obra de referência que vincula o objeto de desejo feminino por excelência – a joia – com um material comestível (logo, perecível) – o açúcar – é a escultura da artista suíça Meret Oppenheim (1913-1985).



FIGURA 7: Meret Oppenheim, *The sugar ring*, c. 1935 © 2015 Gems and Ladders

Anel em prata dourada com “gema” em cubo de açúcar.

Os objetos de Oppenheim causam estranheza por causa das combinações inusitadas de materiais e formas. Levantam questões relacionadas com a valorização do objeto, o papel da mulher, o expectável ou a repulsa. Neste caso interessou-nos a ligação entre materiais dispendiosos, como o ouro e a prata, e o material comestível e vulgar, na forma de cubo de açúcar. A “joia” artística de Oppenheim faz-nos questionar a duplicidade de critérios e a transitoriedade da valorização humana. Também podemos ver o cubo de açúcar como “aquilo a que não se resiste”, referindo o tema do desejo.

No campo da *eat art*, o trabalho de Daniel Spoerri, um dos percursores do movimento, é incontornável, embora não identifiquemos obras específicas, por não traçarmos pontos diretos de contacto. O que se torna mais marcante para nós na obra deste artista é a identificação entre os objetos do quotidiano num contexto de uso doméstico e a pessoa que os utiliza. Spoerri valoriza o objeto comum, através da relação com a circunstância de uso, convocando a carga emocional que a pessoa lhe confere, e esse é um campo de interesse da autora, como já mencionado, indiretamente explorado na obra *Objectos comestíveis*.

O nosso primeiro contacto mais profundo com a *eat art* foi na exposição *Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*³, que tivemos oportunidade de ver no Centro de Arte de Salamanca – CASA, em 2002. Esta exposição era muito abrangente, mostrando os artistas mais importantes da área e relacionando-os com outros de campos diversos, desde o Surrealismo à *Pop art*. Foi, para todos os efeitos, uma exposição repleta de “grandes” nomes – desde Spoerri e Dalí, até Beuys, Duchamp ou Matta-Clark – que se veio a revelar marcante para a autora.

3 *Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*, em: <http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/#comeronocomer> (acesso em 26-09-2015)

Já durante o desenvolvimento da dissertação, tivemos oportunidade de visitar a exposição *De gustibus non disputandum* (2010), retrospectiva do trabalho do artista espanhol de *eat art*, Antoni Miralda (Tarrasa, 1942), no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid⁴, em que pudémos aprofundar o conhecimento do trabalho do autor. Tanto as obras individuais de Miralda, como aquelas em parceria com Dorothee Selz (Paris, 1946) enriqueceram extremamente a pesquisa: embora evolvam questões relacionadas com a alimentação propriamente dita e com a partilha e os rituais de grupo (que não estão diretamente relacionados com o nosso trabalho), também referem a perecibilidade e a desproporção na utilização dos recursos naturais, temas próximos à nossa investigação.

Destacamos ainda o trabalho da alemã Sonja Alhäuser (Kirchen, 1969), que explora as propriedades dos materiais comestíveis utilizados nas peças, relacionando-os com as capacidades sensoriais do público. Esses objetos perecíveis utilizados nas suas exposições são frequentemente destinados ao consumo pelo público, num ambiente em que o ritual e a partilha têm um papel importante, à semelhança do que acontece em alguns trabalhos de Miralda.

Por último, analisámos o trabalho da artista inglesa Anya Gallaccio (Paisley, 1963), que também aborda a questão da passagem do tempo e da perecibilidade dos materiais naturais. O seu trabalho situa-se num campo mais próximo da arte povera, uma vez que utiliza materiais como frutos, flores, gelo e areia.



FIGURA 8: Anya Gallaccio, *Preserving Beauty*, 1991–2003 ©Tate, London 2012 and Anya Gallaccio

Instalação de “tapetes” florais de parede, em que se pode observar a degradação da matéria.

4 *De gustibus non disputandum*, em: www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/miralda-gustibus-non-disputandum (acesso em 26-09-2015)

3. Motivação pessoal

Antecedentes do trabalho. Angústias antigas – os objetos do quotidiano

O percurso profissional e académico da autora está intimamente relacionado com a criação e a produção de objetos (sejam industriais ou artesanais) e com as questões de responsabilidade social e sustentabilidade ecológica, intrínsecas a essa produção. Assim, podemos situar a preocupação primeira na relação direta com a formação e a atividade profissional de *designer* de equipamentos. Esta aprendizagem, no início da década de 1990, foi regida pelos princípios funcionalistas e inclusivos, sob a égide dos modernistas.

“*Less is more*” e “a forma segue a função” foram máximas determinantes para várias gerações de *designers* por todo o mundo, que não se sentiam identificados com a atual lógica das compras por impulso e dos objetos descartáveis.

Podemos admitir que, desinseridos do contexto mundial da produção, fomos ainda educados num período pós-revolução dos cravos, no qual a fúria do consumo estava ainda em processo de instalação, não sendo totalmente hegemónica. Portugal terá porventura vinte anos de atraso nos processos de consumo relativamente ao que vemos descrito sobre os países que participaram na 2ª Guerra Mundial e que seguiram o caminho da reconstrução em democracia.

Uma certa austeridade na produção dos objetos de uso quotidianos, conotada com ideais de esquerda, só começou a ser abandonada nos finais dos anos 80 do século XX. No entanto, o caminho fez-se bastante à semelhança do que se podia apreender de fora. De qualquer forma, podemos reconhecer-nos formados nesses ideais: um objeto criado é uma responsabilidade, uma imposição ao meio social e um gasto de energia e matéria-prima. Há um peso moral que nos foi transmitido com grande sucesso pelos nossos antecessores que atravessaram os tempos de agruras e escassez da guerra e da ditadura (e, de novo, da guerra): somos responsáveis por aquilo que produzimos e devemos fazê-lo em consciência, da forma mais socialmente inclusiva e ecologicamente sustentável possível.

Do ponto de vista pessoal, pode identificar-se a nossa angústia pela fugacidade da vida. A perenidade das coisas para além do desejado, em última análise, evidencia o transitório da presença humana. Para justificarmos esta inclinação melancólica teremos que conhecer factos mais íntimos da vida da autora, como o de ser filha, neta e bisneta única, e ter sempre vivido rodeada de objetos pertença de outras gerações, heranças que mais do que providenciar desafogo financeiro, carregam consigo o peso do afeto de gerações sucessivas. Pessoas pouco acompanhadas nas suas pequenas famílias, projetando o amor aos entes desaparecidos nos objetos por eles deixados. Pequenos legados que, por interposta pessoa, agrilhoam ainda hoje.

Nem todas as pessoas possuem este carácter melancólico. Muitas não têm apego algum aos objetos, sequer às casas. Os objetos servem-lhes na medida exata que lhes prestam um serviço e são dispensáveis no momento imediatamente seguinte àquele em que deixam de o fazer. O atual flagelo é que, porventura, se tornam dispensáveis ainda antes desse momento, ou seja, assim que se encontra outro que presta melhor serviço, ou parece fazê-lo (como veremos adiante).

Não nos interessa fazer juízos morais. Haverá razões bastante bem fundamentadas na

psicologia para que as pessoas tenham tanta diversidade de paixões e compulsões envolvendo os objetos de uso quotidiano. No entanto, esse não é o nosso objeto de estudo, tão só é a nossa motivação.

O objecto

Há que dizer-se das coisas
o somenos que elas são.
Se for um copo é um copo
se for um cão é um cão.
Mas quando o copo se parte
e quando o cão faz ão ão?
Então o copo é um caco
e o cão não passa de um cão.

(José Carlos Ary dos Santos)⁵

Não nos deixemos iludir pela mutabilidade evidenciada por Ary dos Santos: as “coisas” – essas coisas que nos rodeiam durante toda a vida para servirem uma infinidade de propósitos – são tudo menos “somenos”.

As coisas, que tratamos neste trabalho por “objetos do quotidiano”, têm capacidades inauditas sobre a nossa vida. Precisamente as capacidades que por nós lhes são dadas – por nós, os seus criadores, seus utilizadores, seus destruidores. Servem-nos e escravizam-nos simultaneamente, despertando tanto emoções como necessidade e desejo, conforto ou impotência.

A relação das pessoas com os objetos do quotidiano, terreno fértil para equívocos de valor, sempre foi um campo de interesse para a autora. A consciência da capacidade dos objetos para espoletar em nós respostas psicológicas, conscientes e inconscientes, esteve na origem da reflexão que levou à escolha do tema para o trabalho.

A metáfora presente no facto de um copo, ao partir-se, passar a ser um caco, pode ser precisamente a causa resumida da realização deste trabalho. O copo, mesmo transformado em matéria sem forma, mesmo fora do campo de utilização e para sempre rejeitado pelo mundo dos objetos utilitários de uso quotidiano, não desaparece – acarreta ainda uma obrigação.

5 José Carlos Ary dos Santos, *Obra poética* (1995:173)

4. Premissa base da obra

A compensação psicológica da resolução (ou: o descanso do “fim”)

Serão, porventura, as situações sem resposta as que mais causam perturbação na espécie humana. Procuramos solucionar, evitar os finais em aberto, concluir. Ora, no caso dos objetos, sabemos que a decisão de descartar está longe de ser o fim e não é por nos alhearmos do seu destino que ele deixa de existir. É disso que se trata: da procura de um fim.

É essa a premissa essencial do trabalho: aproximar o tempo real de presença do objeto no meio ao seu tempo de vida útil (o que também se traduz no tempo de desejo pelo objeto). Ou seja: ao deixarmos de desejar um objeto e passarmos ao seu descarte, procedemos literalmente ao seu consumo – à sua ingestão.

A par das duas motivações principais que explanámos, propomos agora produzir um resultado de carácter mais funcional e outro mais emocional. Assim, obtêm-se dois resultados: conseguimos um fim, uma solução definitiva – não há lixo e não há energia gasta a tratar da eliminação –; e mais, esse objeto que deixa de existir fisicamente de uma forma autónoma e é incorporado ao consumidor (“amo tanto um objeto que ele passa a fazer parte de mim”).

No primeiro resultado, em vez de ter matéria desinformada e imediatamente impossível de retornar à natureza (pelo menos sem grande esforço e utilização de energia, logo, de novo, gastando recursos estimáveis), obtemos a excreção natural. O facto de conseguirmos encurtar todo o processo por forma a testemunhá-lo, torna-o bastante satisfatório. Sabemos que o tempo está do lado do planeta, da natureza, no que toca à reabsorção das matérias modificadas pelo homem. No entanto, é altamente provável que a espécie humana desapareça antes que todos os seus vestígios sejam aniquilados. Podermos presenciar a solução dos problemas por nós criados parece, de certa forma, redentor.

No segundo resultado propomos a solução emocional que reconhecemos anteriormente nas motivações: a libertação do peso que os objetos nos impõem se os pudéssemos absorver, mesmo que utopicamente. Se nos sentíssemos apaziguados com a ideia de que aquele bem passou a fazer parte de nós – que mais do que poder apreendê-lo através dos sentidos ele nos constituiria a nível celular –, então estaríamos libertados da sua existência física.

Resumindo, há objetos, usam-se enquanto são necessários e depois NÃO HÁ objetos. Essa é a razão de ser do trabalho: aquilo que se propõe é uma solução.

A presunção, obviamente, não é a de apresentar uma solução efetiva e eficaz, da ordem prática de resolução de processos físicos. A premissa inerente ao trabalho é tão só de ordem artística e refletiva, procurando acicatar os ânimos do espectador da obra de arte para a consciencialização do processo de criação–consumo–eliminação dos objetos do quotidiano, em sentido lato.

5. Processo de investigação

Descrevemos o percurso da investigação artística, formal, estética e material, até a definição da formulação prática de execução da obra.

5.1 Proposta inicial: os objetos

Após a fase de reflexão inicial ter revelado as preocupações a explorar, tornou-se evidente que a base do trabalho eram os objetos do quotidiano, nas suas variadas aceções – tanto na esfera privada como na sociedade global –, com especial destaque para o ciclo de produção e consumo intrínseco.

A maneira de os trabalhar como obra artística passou pela conceção e execução de objetos físicos, para serem, posteriormente, utilizados e descartados. Em qualquer circunstância, tratou-se de **criar objetos**.

Sendo a obra os objetos, o seu projeto tornou-se um fim em si. Tendo esta formulação ido avante, o projeto de objetos executados em materiais facilmente degradáveis ou consumíveis teve um cariz de projeto de *design*. Essa pareceu-nos uma solução óbvia, dada a proximidade da autora com o exercício do projeto de *design* de equipamentos.

Nesta fase, a obra assumiu **a conceção dos objetos e os seus projetos de execução**. O facto dos objetos terem um carácter efémero deveria ser somente evidenciado pelos materiais de que seriam feitos, logo, a mensagem que se pretendia passar – existir/deixar de existir – ficaria projetada no futuro, seria deixada ao entendimento do espetador.

A hipótese de ter materiais comestíveis ficou definida, mas somente para objetos pequenos, não mais de dois, no conjunto. Outra hipótese no estudo de materiais foi a execução de peças, por exemplo, em areia.

5.1.1 Arquétipos funcionais

A definição dos objetos para a realização da obra baseou-se nas suas características funcionais e simbólicas (inevitavelmente de matriz antropológica).

Procurou-se reduzir os objetos ao seu referente arquetipal – o questão formal não foi prioritária, uma vez que este não é um exercício de estilo. Os arquétipos funcionais buscam a generalização: um copo ou um livro devem referir-se a todos os copos, todos os livros. Desta forma pretende-se evidenciar que o nosso propósito não é “resolver” os objetos tratados, senão resolver o processo a eles relativo.

5.1.2 Redução a objetos comestíveis

Por forma a uniformizar os objetos, optámos por reduzir a sua execução a materiais comestíveis. Tornou-se evidente que, de entre as soluções estudadas, esta seria a mais interessante e exequível para a totalidade das peças. Esta opção tinha carácter não só funcional como também teórico, redireccionando a obra para campos específicos, ainda não devidamente explorados.

O campo de significação subjacente a esta opção ligou-se com o do consumo, inclusive do ponto de vista semântico, e convocou o universo das patologias consumistas através da gula. A partir destas definições, o processo de seleção dos objetos e soluções construtivas foi completamente recentrado, antevendo-se um conjunto lógico e equilibrado.

Passo a explicar o processo de seleção:

5.1.3 Definições finais

Para que a transversalidade em relação ao universo de produção funcional e simbólico dos objetos fosse assegurada, a escolha específica de quais tratar, no âmbito dessa investigação, adquiriu bastante importância. Tendo consciência do objeto enquanto portador de carga semiótica (sendo, como evidenciaremos mais à frente, “meio secundário”), era necessário fazer uma escolha que fosse representativa dos diferentes mundos de significação em que se inscrevem os objetos de uso quotidiano. Da mesma forma, era necessário que abrangessem várias categorias de utilização, com distintas questões de consumo associadas.

Assim sendo, o primeiro passo foi agrupá-los sob **quatro tipologias de uso**:

a. Objetos para comer/beber: os mais diretamente ligados às funções de sobrevivência, logo dos mais antigos, antropológicamente falando. A substituição das mãos em concha por um contentor sumário será, a par das ferramentas de corte e artefactos de caça, dos objetos mais ancestrais executados pelo homem.

b. Objetos para usar sobre o corpo: aqueles que têm simultaneamente um carácter mais necessário e mais supérfluo. Ou seja, extrapolando a necessidade estrita de conforto e auto preservação que faz desta categoria de objetos, novamente, das mais antigas invenções humanas, há, nas nossas sociedades, a imposição de que as pessoas se cubram. Simultaneamente, dessa “necessidade” imposta em que assenta a convivência social, desenvolveu-se um sistema de consumo específico que é dos mais complexos e que comporta um dos maiores fenómenos de efemeridade que podemos descrever: a moda.

Também no campo dos adornos vemos explicitada a valorização do supérfluo, dos objetos de luxo. Este campo de significação, também de relevância antropológica, leva-nos a reflexões basilares para o entendimento das estruturas de valorização dos objetos.

c. Objetos para ler/escrever: neste âmbito funcional é relevante aquilo que podemos descrever sucintamente como a criação de cultura. São os objetos de escrever e os seus suportes os herdeiros do primeiro instinto do homem na tentativa de fazer com que a sua mensagem permaneça no espaço para além da sua presença física. São, neste sentido arquetipal, o primeiro meio secundário, na aceção de Baitello. (2005)

d. Objetos de mobiliário: serão porventura o mais comum referente de objeto. Não seria possível fazer um trabalho sobre objetos do quotidiano sem referir os objetos de mobiliário, que nos rodeiam e têm presença hegemónica em todos os espaços da esfera privada ou pública.

Feita esta primeira reflexão no sentido de selecionar a tipologia de objetos, passou-se a uma fase de definição de pormenor, que em alguns casos teve que ser redefinida pelas soluções técnicas encontradas. A escolha, dentro dos campos funcionais já definidos, foi: copo, vestido, colar, livro, assento e mesa, segundo a seguinte abordagem:

a. O copo reporta-se diretamente à sobrevivência, não só sendo contentor preferencial para beber água, como, neste caso e como veremos à frente, sendo ele próprio feito de água. O facto de ser água materializada numa forma que permita beber evidencia assim uma dupla utilização do elemento básico da constituição humana e do mundo, numa redundância que considerámos interessante para o projeto.

O copo é um contentor de utilização transversal nas sociedades, tanto ritualizado (o cálice sagrado da religião) como bastante vulgarizado e até massificado (copo de plástico), o que introduz o discurso sobre a valorização do objeto quotidiano e, por outro lado, a desvalorização de certos objetos de reprodução industrial e conseqüente ciclo de utilização e descarte extremamente rápido.

b. O livro foi selecionado como representação da cultura, conhecimento e produção intelectual. É o objeto que resume o meio secundário, no sentido em que contém em si os signos da comunicação humana.

Semanticamente, utilizamos palavras como ‘devorar’ no que à leitura dos livros concerne e desejamos ‘interiorizar’ e ‘absorver’ a informação que neles se encontra. O livro tem como nenhum outro a característica de poder ser aquilo que mais desejamos que faça parte de nós, avidamente até.

c. O vestido representa o ciclo efémero da moda. Se fosse necessário eleger um único objeto que ilustrasse o consumismo, demonstrando a insustentabilidade que o caracteriza, uma peça de roupa seria o mais óbvio.

d. O colar foi selecionado por ser um objeto de luxo e de desejo por excelência. A joia, com o seu carácter supérfluo que encerra os desejos de ostentação do proprietário, é fator de distinção social e de valor absoluto.

Simultaneamente, a joia retoma o discurso do objeto ritualizado, evocando também a herança. Na aceção antropológica, a joia está presente em todas as sociedades, desde a mais remota antiguidade, ou nos rituais fúnebres e como último bem a resguardar em caso de catástrofe.

e. O assento: pareceu-nos inevitável incluir uma cadeira na escolha dos objetos de mobiliário, reconhecendo no ato de sentar uma das principais manifestações da cultura.

Baitello refere a função de sentar como uma das mais básicas da criação da sociedade. (2005: 35) É preciso que o inicial ser aculturado, nómada, instável, se sente, por forma a absorver as bases de uma cultura comum: sentar como sinónimo ou adjuvante da sedação (palavra com a mesma raiz etimológica).

A cadeira acabou por ser reconvertida num assento sumário, completamente funcional: um *pouf*.

f. A **mesa** tem um discurso extremamente abrangente, que vai da alimentação (sobrevivência) ao ritual e à relação social e familiar. A maioria dos rituais têm relação com a comida, e muitos com a reunião à mesa, sendo que uma família que se sente junta para comer já efetua um ritual: um ato físico com significado metafórico.

Pôs-se a hipótese da existência física dos objetos projetados, ultrapassando o campo da prototipagem. Isto levantava o grande problema de como apresentar os objetos finais e dá-los a conhecer. Para que fosse possível, eles teriam que ser, antes de mais, à prova de qualquer utilização – teriam que resistir exemplarmente e ser mais que simulações, estando disponíveis em quantidade e qualidade para serem postos à prova. Nesta fase, a obra passaria a ser uma *performance*.

5.2 Documentação videográfica

5.2.1 Performance

Esta formulação passa pela realização de um evento de caráter performático em que existem, no início, objetos e no fim, ausência de objetos, sendo, portanto, baseado na ação de ingestão.

Nesta fase tivemos que optar entre três soluções: na primeira, existiria um único *performer*, que seria a autora, a fazer o consumo de cada um dos objetos; na segunda, esse *performer* passaria a ser um ator/atriz, não havendo mais nenhuma alteração em relação à ação; na terceira, a *performance* consistiria em ter os objetos expostos para serem utilizados e consumidos pelo público.

Esta última proposta colocava vários problemas, principalmente pela dificuldade de ter, num único momento, todos os objetos realizados e operantes. Se a hipótese da existência de um único *performer* seria já de operacionalização difícil, passando a vários objetos expostos para serem consumidos pelo público, tornar-se-ia quase inviável. Os custos da execução e a variedade de objetos e soluções obrigariam a uma produção demasiado exigente para ser exequível neste âmbito.

5.2.2 O vídeo

Optámos, então, por documentar o trabalho em formato vídeo, de forma a ultrapassar os constrangimentos que se foram identificando. Esta solução permitiria mostrar os objetos e o processo de consumo de uma forma permanente no tempo e com resultados mais controlados.

A primeira hipótese narrativa do vídeo foi a seguinte: num espaço “minimal” interior, todos os objetos comestíveis seriam apresentados em simultâneo, sendo eles próprios o único décor. Faria-se a entrada de um ator que interagiria com os objetos, evidenciando as suas características e funcionalidade, fazendo a sua utilização e ingestão. Esta formulação continuava a apresentar alguns problemas de operacionalização, já que previa a apresentação de todos os objetos em simultâneo e a inevitável interação entre eles. Isto obrigava a que estes se mantivessem funcionais durante toda a ação, até ao momento em que fossem eliminados. Por exemplo, o copo, sendo de água, teria que estar assente na mesa, o que por certo traria problemas. O vestido teria que suportar o uso em todo o filme, assim como o assento, que seria dos últimos a ser consumido. O facto de ser pensada uma narrativa em que os objetos fossem consumidos de forma mais ou menos sequencial, mas suportando as provações da interação e da presença durante todo o vídeo, colocou a questão da

perda de protagonismo de cada um deles em prol da existência de conjunto. Pareceu-nos, portanto, desejável que cada um fosse revelado em total protagonismo, seccionando os motivos e as ações a serem gravadas em partes.

5.2.3 As videoperformances

A formulação final de documentação do processo de ingestão das obras de artes efémeras executadas para o trabalho são seis *videoperformances*, cada uma dedicada a um objeto em particular.

Uma única *performer*, atriz profissional, faz a apresentação, utilização e ingestão de cada objeto. Os vídeos têm uma curta duração, variável, com uma sequência de planos, montada, para que se atenha à duração limitada e não se torne redundante.

As características de todos os vídeos são semelhantes tanto em cenário como em iluminação. Também os planos utilizados são semelhantes, havendo exceções quando a ação assim o requer.

Essa solução permite fazer a visualização independente de cada ação/objeto, já que não está definida nenhuma ordem sequencial de realização.

PARTE II: MEMÓRIA CONCEPTUAL

1. Consumo, compulsão e gula

Consumir: v. tr. (do lat. *consumere*) Gastar, destruir, extinguir, corroer até completa destruição. Enfraquecer, abater. Dar extracção, procurar géneros alimentícios, artigos fabricados, etc.; absorver. Matar, assassinar. Desgostar, importunar, mortificar, afligir. Devorar em silêncio; curtir. Fazer esquecer; apagar. Despender, gastar. Empregar ou dedicar inteiramente. Desfazer a hóstia na boca. Receber (o sacerdote), na missa, o corpo e o sangue de Cristo, sob as espécies do pão e do vinho consagrados. Enganar, iludir.

(Machado, 1981: 47)

1.1 A sociedade impotente para o consumo

O problema do consumo é exatamente o oposto ao sugerido pela expressão sociedade de consumo. Com esta observação ficam constatados dois fatos: o óbvio – a geração atual consome mais que as precedentes e gasta mais tempo em empresa de consumir; e o menos óbvio – a geração atual não é capaz de consumir uma parte considerável dos produtos (materiais e ideais), que sobre ela se precipitam. Este segundo fato representa o verdadeiro problema do consumo, de modo que uma expressão mais adequada à captação da situação seria: sociedade impotente para o consumo.

(Flusser, 1972: 35)

Como enunciado por Flusser, a definição que costumamos aceitar como correta para as sociedades contemporâneas ditas desenvolvidas, a de sociedade de consumo, é, na prática uma formulação errónea. A nossa sociedade é aquela que se define precisamente pela incapacidade para consumir tudo aquilo que produz. É a sociedade que não consome, a sociedade do descarte. Essa incapacidade para consumir tudo o que produz é o verdadeiro problema com o qual a sociedade deve lidar. Se, de facto, conseguíssemos consumir a totalidade dos bens produzidos, como aconteceu, *grosso modo*, desde o paleolítico até à Segunda Guerra Mundial (Flusser, 1972: 35), não nos veríamos submersos em excedentes indesejáveis que vamos ter que eliminar, utilizando recursos valiosos.

A proporção desse descarte, embora desvalorizada pela generalidade das pessoas, ameaça a sustentabilidade do sistema e inevitavelmente a da própria sociedade, já que implica profundas alterações ecológicas e sociais.

Não só não vemos uma reacção à lógica excedentária instalada, como também não observamos o refreamento das pulsões consumistas – o consumo está disseminado em todas as acções da vida privada e pública, como nunca antes. Na incapacidade de controlarmos essa ânsia de consumo para a qual somos impelidos como parte de uma lógica economicista de construção político-social, acabamos por ser nós próprios consumidos no processo. Como na definição da palavra consumo, que transcrevemos, diretamente mortificados, gastos, destruídos.

Como chegámos a este ponto?

Foi na década de 70 do século passado que Flusser evidenciou como decadente a voracidade produtiva e consumista, numa clarividência em relação ao processo que as décadas subsequentes vieram revelar correta aos olhos de todos.

Também Jean Baudrillard (2011), no seu livro *Sociedade de consumo*, editado pela primeira vez em 1970, já prenunciava a desintegração do indivíduo sob as pressões adversas a que era sujeito e a “alienação radical”, como resultado do processo de produtividade acelerada sob os designios capitalistas.

Embora haja, como é óbvio, visões menos negativas da evolução dos padrões de consumo, não há como negar que o paradigma de consumo desenvolvido ao longo do século XX foi o grande causador de muitos dos constrangimentos que reconhecemos à sociedade contemporânea. Ao ponto de colocar em perigo a sobrevivência de muitas espécies de vida, entre as quais, a nossa.

O *consumo* faz parte de qualquer comunidade humana, que produz e adquire bens e serviços para suprir as suas necessidades. Mas o conceito de *consumismo* já envolve outros parâmetros mais complexos, por exemplo, a satisfação de necessidades emocionais e sociais através do consumo. Ou seja, implica a forma como o indivíduo se insere socialmente e define a sua autoestima através dos bens materiais que possui. O descontrole que leva ao excesso de consumo acontece precisamente porque se estão a suprir outras necessidades, além das básicas, com os objetos, começando a consumi-los como signos, pelo seu valor simbólico e não pelas suas características funcionais.

Baudrillard (1997) faz, a este propósito, a distinção entre as duas funções do objeto: a de ser utilizado e a de ser possuído. Podemos fazer aqui uma analogia com as definições de consumo sustentável e de consumo em excesso. A primeira, sendo a única razão de aquisição, tornaria possível um consumo sustentável, na medida em que os objetos seriam utilizados pelas suas funções práticas e só o deixariam de ser quando estas deixassem de ser satisfatoriamente cumpridas. Já a segunda função, de ordem emocional, leva-nos ao consumismo, quando não há limite para as necessidades de acumulação e quando um objeto é abstraído da sua utilização, criando uma relação subjetiva com o indivíduo.

Quando falamos de consumo, referimo-nos também à produção – a industrialização, através da reprodutibilidade, permite que o consumo se torne numa forma de organização social. Não podemos, no entanto, dizer que os padrões de consumo se alteram imediatamente após a instalação da era da reprodutibilidade técnica (nem as famílias deslocalizadas para os novos centros produtivos tinham ainda capacidade para aquisição dos bens produzidos industrialmente, nem eles chegavam aos meios rurais, onde, de novo, só uma elite lhes poderia aceder).

Gilles Lipovetsky em *A felicidade paradoxal* (2007) faz um resumo inteligível do que foi a evolução do consumo até aos nossos dias, que vamos resumir aqui como forma de contextualização. Divide a evolução em três fases, estabelecendo a primeira entre os anos 80 do século XIX e o final da 2ª Guerra Mundial. Esta primeira fase, com as redes ferroviárias e a agilidade das comunicações (o telégrafo e o telefone), permite a instalação das redes de distribuição do comércio moderno, tornando os mercados nacionais. A produtividade aumenta através do aperfeiçoamento da maqui-

naria fabril e da gestão organizacional do trabalho (Fordismo/ Taylorismo),⁶ abrindo caminho para a produção em massa.

Esta primeira fase do consumo inaugura uma nova filosofia comercial: o acesso ao lucro através da redução do custo unitário, ou seja, através da venda de muitos mais artigos, a um preço bastante mais reduzido. Assim é possível colocar o produto ao acesso das massas e não somente das elites. Embora o progressivo abandono da manufatura tendesse já à redução dos custos de produção, logo, do valor de aquisição, o consumo continuava a seguir os padrões pré-estabelecidos socialmente e o público-alvo eram as classes abastadas.

Outras das introduções que se observam nesta fase são as mais determinantes para o consumo até aos dias de hoje: os conceitos de marca, embalagem e publicidade. O aparecimento das grandes marcas, com os seus produtos estandardizados, acondicionados e embalados, altera para sempre a relação do consumidor com o vendedor – a confiança do comprador passa a ser na marca (ela é a garantia de qualidade, diretamente do fabricante).

Nos primórdios do consumo forjou-se o consumidor moderno: seduzido pela publicidade, inicia-se o processo que tornará o comerciante obsoleto e a compra de um produto na compra de uma imagem.

A última grande invenção desta primeira fase é o grande armazém. Este é a catedral do consumo de massa que veio revolucionar a relação com a aquisição de bens: agora o que importa é estimular os desejos, iniciar o culto pelo ‘novo’, o deslumbramento. Nada como os grandes armazéns tornou o ato de aquisição em algo lúdico, sedutor e desculpabilizado.

A segunda fase do consumo é efetivamente a do consumo de massa. Como já vimos, todas as grandes introduções da fase I, que são as bases do paradigma de consumo até à atualidade, não facilitaram o acesso aos bens industrializados à totalidade da população. A grande alteração operada nesta fase (entre 1950 e os finais da década de 1970) é precisamente a transversalidade com que o acesso aos bens se estende à grande maioria da população e a rutura cultural que isso acarretou.

Devemos fazer aqui uma ressalva: estas balizas temporais colocadas por Lipovetsky serão verdadeiras para a maioria dos países envolvidos na 2ª Guerra Mundial (principalmente na Europa e nos Estados Unidos da América), mas Portugal apresenta algum descolamento temporal em relação a estas datas. Não fizemos nenhum estudo específico sobre padrões e evolução do consumo em Portugal, mas empiricamente podemos apontar um lapso temporal de cerca de vinte anos em relação ao resto da Europa. Só após a queda da ditadura e com a consequente abertura do mercado ao exterior, observamos a entrada das grandes marcas internacionais e cadeias de distribuição em Portugal – só durante os anos 80 do século XX se torna transversal o acesso aos bens industrializados num mercado até aí fechado, com grande suporte nas marcas de produção e distribuição nacionais.

A segunda fase do consumo é marcada pelo excecional crescimento económico e pelo

6 Frederick W. Taylor (1856-1915) foi um engenheiro norte americano que sistematizou a organização do trabalho fabril segundo a hierarquização e a especialização no desenvolvimento de tarefas. Henry Ford (1863-1947), industrial pioneiro do ramo automóvel, também norte americano, pôs em prática e desenvolveu as teorias de standardização e organização de Taylor, dando origem a um paradigma de trabalho fabril que persiste nos dias de hoje. Ref web: www.britannica.com/topic/Taylorism (acesso em 8/10/2015) <http://www.mundoeducacao.com/geografia/taylorismo-fordismo.htm>

acesso da quase totalidade da população aos bens de consumo duradouros: automóveis, televisões e outros eletrodomésticos emblemáticos como máquinas de lavar roupa e louça, aspiradores, etc. É a verdadeira “sociedade da abundância”. (Lipovetsky, 2007: 28)

Com o aumento do nível de vida e a conversão à nova lógica hedonista do consumo, dissipam-se as velhas barreiras de ordem moral que condenavam o gasto por impulso, a satisfação dos desejos e a gestão irresponsável do capital acumulado.

Para que esta democratização nos acessos seja possível, há que fazer a expansão do mercado, trazendo para ele camadas da sociedade que até aí se viam limitadas à esfera das necessidades imediatas. O estado social e a segurança laboral, num mundo de paz e em crescimento económico, são as bases para que a maioria da sociedade se veja confiante e segura. Um terceiro fator foi decisivo, criado especificamente para a animação comercial e económica: o acesso ao crédito. (Lipovetsky, 2007)

Com a ajuda da publicidade, exponencialmente divulgada pelos meios de comunicação de massas, vemos chegada a era do “porque eu mereço”. (Lipovetsky, 2007: 41) Todos merecemos tudo, sem considerar as consequências (nem as privadas, de ordem orçamental, muito menos as ambientais). Vive-se uma espécie de alucinação coletiva do consumo, frívolo e irresponsável.

Vemo-nos chegados ao que Lipovetsky designa como terceira fase do consumo: aquela em que estamos e que, em vez de ser a do “não consumo”, como alguns estudiosos previram na pós-modernidade (Baudrillard entre eles) é a do “pós-consumo”: o consumidor mudou, o objeto de desejo também, mas, ainda assim, continua-se a desejar adquirir.

De uma forma muito sucinta, Lipovetsky caracteriza a sociedade de consumo pela elevação do nível de vida, abundância de mercadorias e de serviços, culto dos objetos e dos lazeres e moral hedonista e materialista, acrescentando:

Estruturalmente, é a generalização do processo de moda que a define como coisa particular. A sociedade centrada na expansão das necessidades é antes de tudo o que reordena a produção e o consumo de massa sob a lei da obsolescência, da sedução e da diversificação, a que faz verter o económico na órbita da forma moda.

(Lipovetsky, 2010: 213)

O novo consumidor assume um papel paradoxal, sendo, por um lado, mais informado e mais exigente em relação ao mercado e tendo, por outro, todos os campos da sua vida privada e pública determinados por ele. Ou seja, cada vez são menos os campos nos quais não haja ingerência do sistema comercial: até os lazeres, o desporto e a procura de relações amorosas estão mediados por plataformas comerciais.

1.2 A desproporção da durabilidade

Até à segunda metade do século XX, é comumente aceite que a durabilidade estava do lado dos objetos. Eram as pessoas que passavam pelos objetos, numa lógica de consumo em que o objeto do quotidiano era desejado e a sua posse evidenciava o culminar de anseios e esforços pessoais e familiares, muitas vezes, de anos. Por vezes, de toda uma vida.

Antes da era da obsolescência programada, as coisas eram realmente feitas para durar, apesar dos constrangimentos técnicos da produção. Certo é que essa ordem se inverteu, desde que a economia das sociedades ocidentais pós-industrialização se passou a basear no ciclo de produção e consumo dos objetos.

Vivemos o tempo dos objectos: existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente. Actualmente somos nós que os vemos nascer, produzir-se e morrer, ao passo que em todas as civilizações anteriores eram os objectos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas.

(Baudrillard, 2011: 14)

Enquanto vemos os ciclos de vida dos objetos sucederem-se, nós permanecemos. Tão assim é que, por comparação, podemos sentir que o nosso tempo de vida se prolonga.

A perceção do tempo, como sabemos, é dúctil e a quebra da monotonia permite-nos senti-lo esticar. Ao que parece, muito do consumo quotidiano na atualidade prende-se com essa tentativa de fuga à monotonia em que se compra não para acumular pertences, mas porque se procura a “intensificação do presente vivido”. (Lipovetsky, 2007: 60)

Será que esta inversão foi uma tentativa inconsciente da sociedade de se aproximar da imortalidade? Por muito pretensioso que soe, temos que admitir que já há muito tempo a atuação humana se vem revestindo de um sentimento de poder absoluto em relação à natureza, acompanhado de uma consciência de impunidade. Uma certa alienação coletiva que em psicologia se define por “complexo de Deus”⁷

Norval Baitello Júnior, baseado na tese de Gunter Anders, fala da “hipertrofia de si mesmo” que, fazendo parte estratégica da “anestesia do olhar” provocada pela era da inflação das imagens, contém uma rutura com a escala humana. (2005: 19)

O homem, no seu percurso de apropriação ilimitada da natureza, constrói cenários catastróficos com os quais não tem capacidade de lidar. Uma das formas de se defender é deixar que cresça nele um sentimento de onipotência, desmedido, de escala colossal – neste estado já não há que temer deuses ou leis, julgando-se acima da própria natureza. (Baitello, 2005) Evidentemente, este estado contém em si uma alienação, uma anestesia em relação à realidade.

A valoração da juventude também faz parte desta crença na potência ilimitada, no “permanente alvorecer do mundo”. (Baitello, 2005: 19) Tanto assim é que o único tempo que importa é o

⁷ Definição da psicologia identificada por Jung, segundo a qual há uma alteração da personalidade, com contornos psicóticos, e cujo paciente se arroga capacidades e direitos de caráter divino. (Hall et al., 1973)

presente, por oposição àquele em que o indivíduo vivia em função do futuro e o que saía desvalorizado era o seu próprio tempo de vida.

Lembra-nos Lipovetsky, em *A Felicidade Paradoxal* (2007), o caráter hedonista e individualista do consumidor atual. Estas características não se compadecem com a construção do futuro, que obrigatoriamente limitaria as escolhas do presente. Da mesma forma, este consumidor libertou-se do peso do passado e podemos reconhecê-lo até no seu ambiente doméstico. As ligações ao passado, através da perpetuação de modelos sociais reproduzidos simbolicamente no presente, foram anuladas. Os nossos objetos de mobiliário já não perpassam uma lógica burguesa das estruturas familiares do passado. Portanto, que sentido faz que esses objetos continuem a existir, perpetuando no espaço “laços afetivos da permanência do grupo” (Baudrillard, 1997: 22), reinstalados como peças de consumo nostálgico? Se o que nos importa é o presente, porquê produzir para durar? Se deixamos de viver em função de algo para além de nós, desvalorizando o legado às gerações futuras, porquê deixar uma herança?

O que nos torna esta questão tão cara é que identificamos um certo desajuste entre sujeito (o “eu” consumidor) e objeto. Enquanto o consumidor é portador de um corpo natural e, como tal, perecível, o objeto tem um corpo artificial, produzido para não durar, mas não perecível naturalmente. O sujeito que gostaríamos de preservar eternamente é suplantado pelo objeto que preferíamos aniquilar. Algo parece incoerente nesta formulação.

Não precisamos de nos deter em objetos cuja matéria foi feita para durar, para atestarmos a sua natural resiliência. Qualquer insignificante objeto do uso quotidiano tem capacidade de permanecer, tornando-se simultaneamente constrangedor e enternecedor observar o que resta de presença banal da vida de personalidades marcantes da história mundial, por exemplo, a evidência da incrível desproporção entre a pessoa e os utensílios de que se rodeou em vida. Essa evidência só perturba porque, no fundo, é a consciência da nossa própria transitoriedade.

A absurda perenidade das coisas em relação ao transitório da existência humana é, por si só, razão para que mereçam um cuidado especial. Deparamo-nos com o dilema anacrónico: as coisas não duram o suficiente ou duram demais?

As coisas não duram. Mas permanecem.

1.3 O lixo

Voltando ao poema de Ary dos Santos, e ao copo que se parte e passa a ser caco: já não há um objeto, mas há uma obrigação presente nos seus restos. Há que lidar com o novo reino de realidade que Flusser enuncia em “A consumidora consumida”.

Segundo Flusser (1972), o ser humano modifica a natureza, transformando-a em cultura, mas o processo não é reversível, uma vez que a matéria desinformada resultante da aniquilação dos objetos não é passível de ser retornada e absorvida diretamente pela natureza. Ela pertence agora a um novo campo sem valor – o do lixo. Nesse sentido, o lixo é antinatureza e anticultura, e consumir é criar esse terceiro reino de realidade.

O ser humano é capaz de alterar a natureza produzindo bens que valoriza, mas não tem

a capacidade para lidar permanentemente com essas formas e valores criados, nem através do seu armazenamento nem da sua eliminação. Assim, cria o reino do lixo, dos materiais excretados após o consumo, que não são matéria isenta de valor, mas matéria desvalorizada, “o que atesta a inconstância da valoração humana”. (Flusser, 1972: 37)

Se inicialmente o excesso de produção criou aquilo a que Flusser chama o “labirinto do consumo”, no qual o ser humano se move dificilmente, com a acumulação de lixo em todos os redutos da existência humana, o labirinto adensa-se a tal ponto em que não só a relação do ser humano com a natureza se vê comprometida, como a própria relação do indivíduo com outro indivíduo é afetada. (1972: 36) O acumular da camada de lixo ao longo do tempo impede que a realidade seja apreensível.

Podemos falar de matéria que perdeu o seu valor, como o caco de vidro, pela aniquilação da forma/função, mas também podemos extrapolar e dizer que o mundo do lixo se expandiu enormemente, uma vez que, na atualidade, faz parte dele tudo o que é redundante.

Deste modo, há copos (dizemos “copo” referindo-nos a qualquer outro objeto) que inteiros, funcionais e ainda novos (essa suprema característica valorizada pelos consumidores atuais) são rejeitados e desvalorizados, diretamente ignorados, nas suas características de valor e uso, e destinados ao descarte. Como tudo o que não queremos, apreendemos como lixo, uma imensa panóplia de objetos e imagens é despromovida a essa categoria imediatamente após a produção.

Todo este lixo ameaça-nos de duas maneiras: sendo o resultado do esgotamento dos recursos essenciais à vida humana – sendo antinatureza; e sendo anticultura, matéria desvalorizada que se acumula em todos os redutos da existência humana, ofuscando o conhecimento, impedindo o acesso à verdade. (Flusser, 1972)

Fazendo uma apropriação do exemplo que Baitello (2005) usa em *A era da iconofagia*, em que a profusão de imagens, por cansaço e ofuscação, faz o homem cego – quanto mais luz, mais sombra –, podemos dizer que quanto maior tentativa de produção de cultura, mais lixo, mais destruição e menos conhecimento do mundo. Quanto mais produção, menos produto, logo quanto mais cultura, menos cultura.

Como Baitello resume, “a fadiga não está mais nos materiais do mundo que se tornaram perenes e omnipresentes. A fadiga se instala no olhar que já não vê o que avista”. (2005: 20)

É isso que podemos reconhecer na forma como vivemos a atualidade: a profusão de objetos e imagens e o ritmo a que nos assediam, exigindo a nossa atenção permanente, torna-nos cronicamente cansados e tudo o que nos rodeia, nos aborrece. De uma forma vã, procuramos novidades excitantes, superações que nos entusiasmem, o novo gadget... mas dificilmente essa camada grossa de aborrecimento se consegue ultrapassar.

Quanto aos objetos, já nem sequer os vemos – não os reconhecemos enquanto valor a não ser por breves instantes de surpresa. Assim, quase toda a produção, para nós, seres aborrecidos, está prestes a tornar-se lixo.

1.4 Consumir os objetos ou ser consumido por eles

1.4.1 Os objetos do quotidiano como meio secundário

Entendemos os objetos como “meio secundário”, segundo um conceito que Norval Baitello, baseado nas teorias de Harry Pross, enuncia no seu livro *A era da iconofagia* (2005), e cujos princípios, sucintamente, são os seguintes:

Há um “meio primário” (“meio” como referente etimológico da palavra “mídia”) de comunicação, entre dois ou mais seres humanos, que é o corpo. Esta é exigência mínima da comunicação, uma vez que todos os tipos de comunicação, por mais elaborados que sejam, começam e acabam nos corpos do emissor e do recetor – em última instância há sempre que retornar ao meio primário.

Acontece que, segundo Pross, a “mídia” primária era baseada somente nos sentidos de emissor e recetor, obrigando a que partilhassem tempo e espaço para essa troca de informação. (Baitello, 2005)

Com o advento das primeiras mensagens deixadas entre os seres humanos na forma de desenhos e, mais tarde, de escrita, inicia-se aquilo que Pross identifica como meio secundário, ou seja, tudo o que implica um meio físico de registo e que permite que a mensagem chegue ao seu destinatário sem haver copresença espaciotemporal.

Podemos dizer que na mídia secundária apenas o emissor se utiliza de prolongamentos para aumentar seu tempo de emissão, seu espaço de alcance, ou seu impacto sobre o receptor, valendo-se de aparatos, objetos ou suportes materiais que transportam sua mensagem. (Baitello, 2005: 81)

Neste sentido, os objetos têm que ser entendidos como suporte de informação, que dispensa a presença efetiva do seu emissor, transfigurando-se em prolongamentos através dos quais ele aumenta o seu “tempo de emissão”. (Baitello, 2005: 81) O objeto é o suporte material que o emissor elegeu para que a sua mensagem, numa forma mais ou menos perene, alcance o seu recetor, mantendo a capacidade de impacto que se substitui à transferência comunicativa presencial primordial. Ou seja, como explica Baitello, através da utilização de um objeto que transmita os seus sinais, a sua informação, o homem consegue “criar a presença na ausência, consegue perpetuar-se no tempo, criando um tempo virtualmente infinito”. (2005: 33)

Esta comunicação feita apesar da distância (física e temporal) é, no fundo, uma tentativa simbólica de vencer a própria morte, já que a sua mensagem perpetua-se após a extinção do seu corpo. Esta capacidade expande as fronteiras do que é a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros, criando um imaginário riquíssimo, que será a base da cultura como a entendemos.

Na formulação de Baitello, não estaria a referência à produção de objetos de uso quotidiano, mas podemos extrapolar para estes também, pois a premissa mantém-se, a todos os níveis.

Os objetos do quotidiano nunca foram simples ferramentas cingidas a uma função – mesmo quando o parecem, contêm em si o discurso da forma, da função e da supressão de uma necessidade humana, e isso é comunicação.

Também Baudrillard nos revelou os objetos como suporte de discurso, fazendo deles uma leitura semiótica. Diz-nos, no seu livro *O sistema dos objetos*:

Este recinto é um espaço específico que tem em pouca conta um arranjo objetivo, pois os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que têm que significar. (Baudrillard, 1997: 22)

O objeto sempre significou. Apropriando a frase de Merleau-Ponty, podemos dizer que um objeto “exprime tacitamente”, como um romance ou um quadro. (Bitencourt, 2008: 62)⁸

1.4.2 O objeto desmaterializado. A perda da terceira dimensão

Analisemos o objeto contemporâneo.

Como já vimos, o “tempo dos objetos” (Baudrillard, 2011: 14) – o nosso mundo contemporâneo – é paradoxalmente aquele em que não é dado tempo algum aos próprios objetos. A profusão é proporcional à urgência de substituição.

A redução do tempo dado aos objetos começou com a era da obsolescência programada, que surgiu como estratégia económica na segunda fase do consumo. (Lipovetsky, 2007) Esta solução de falência técnica induzida, que força à substituição, foi sendo atenuada (mas não abandonada) à medida das exigências do novo consumidor, informado, que procura a excelência no desempenho funcional e estético. De facto, o desempenho inovador e de qualidade, anteriormente distintivo dos produtos de topo, é hoje transferido para os produtos de distribuição massiva em tempo record. As soluções patenteadas, por desproteção da propriedade intelectual e pela pressão das marcas concorrentes no mercado liberal mundial, são facilmente apropriadas e distribuídas pela totalidade do mercado, dando origem a uma certa “democratização” do acesso aos desempenhos de qualidade.

Assim, com os níveis de desempenho a assemelharem-se muitíssimo, o que distingue o objeto é principalmente o *design* e a marca. Podemos observar que mesmo estas características altamente distintivas são hoje de acesso transversal. Não só há mais produtos industriais fruto de processos de *design* – e uma verdadeira democratização ao acesso de peças bem desenhadas e de elevada qualidade estética e funcional (já que foi assimilada esta mais valia no produto final) –, como a fiabilidade da marca está, por assim dizer, “pulverizada”, muito mais dependente do desempenho atual do que de evidências históricas.

As marcas instaladas no mercado há muitos anos, que deram provas durante gerações, têm que lidar com a capacidade de penetração de marcas recentes, bastante maior que em décadas anteriores. O consumidor atual dá menos importância ao nome conhecido do que a fatores como

8 A frase alterada é: “Um romance exprime tacitamente como um quadro.” (Merleau-Ponty, 1952, p.110 citado por Bitencourt, 2008)

o preço e as qualidades ostentadas pelo produto ou serviço, desde que dê algumas evidências de elevados padrões de fornecimento. Claro que estamos a falar de “qualidades ostentadas”, nem sempre reais, muitas vezes forjadas pela publicidade e pelo *marketing*, mas aferíveis. Ou seja, à marca nova dá-se-lhe facilmente o benefício da dúvida, discute-se em fóruns *online* o seu desempenho e a qualidade de serviço que oferecem para, caso falhem nessa primeira abordagem, serem facilmente esquecidas, como tudo na voragem de informação do mundo atual. (Lipovetsky, 2007)

Por vezes, nem tecnologia, nem *design*, nem marca: o que consumimos é apenas embalagem e publicidade: superfície. (Baitello, 2005)

Como enuncia Baitello, em *A era da iconofagia* (2005), estes fatores distintivos, que nos fazem querer consumir, já não são do mundo da tridimensionalidade. Consumimos objetos desmaterializados em imagens superficiais dos seus atributos, reduzindo-os à bidimensionalidade. Já não consumimos objetos, mas imagens de objetos.

Tomando alguma liberdade na interpretação do conceito de iconofagia de Baitello, podemos dizer que, como foram transformados em imagens bidimensionais, os objetos desmaterializados foram reduzidos ao mesmo valor que estas, que já concorriam pelo nosso olhar, no campo da produção de média. Diz-nos Baitello que “a cultura das imagens (e a transformação de toda a natureza tridimensional em planos e superfícies imagéticas) abre as portas para uma crise da visibilidade”. (2005: 85) Ou seja, a inflação das imagens satura o destinatário, comprometendo a sua capacidade de apreensão: os olhos, pela exaustão, tornam-se progressivamente cegos e indiferentes ao apelo das imagens. (Baitello, 2005)

A banalização a que nos habituámos, ao ponto de a assumir como característica intrínseca dos objetos de uso, torna-se, no seu extremo, um problema. Se esta forma sem espessura (sem corpo) em que o objeto é transformado faz com que ele entre na voragem da produção com valor semelhante ao das outras imagens que lutam pela nossa atenção, têm, por isso, o mesmo destino que elas: o de serem devoradas no vórtex do consumo.

A era da reprodutibilidade técnica, que Walter Benjamin prenunciava, revelou-se conter em si, por exacerbação, o contrário daquilo que poderia significar. (Baitello, 2005)

O excessivo passa a ser quotidiano e a ocupar todos os espaços. [...] Benjamin prognosticava ainda que os procedimentos de reprodução e o crescente ‘valor de exposição’ permitiriam vislumbrar um mundo utópico de distributividade e acessibilidade universais ao conhecimento, aos quais atribui o predicado de ‘politização da estética’, como potente ferramenta democratizante.

(Baitello, 2005: 13)

Vilém Flusser, em *Uma filosofia do design* (2010), reflete sobre a maneira como o objeto descartável se vê frequentemente extirpado da sua função. O exemplo utilizado é o da esferográfica: nela não são já valorizados nem a matéria (primeiro valor supremo das comunidades humanas), nem sequer o trabalho (assinalado como o valor primordial por Marx, à luz da construção da sociedade moderna). Neste caso, a matéria-prima (usualmente, plástico) tem um valor ínfimo e a hiperindustrialização dos processos faz com que esse tipo de bens de consumo, de produção quase exclusivamente mecanizada e ampla difusão, tenha, igualmente, um valor de transformação reduzidíssimo.

Resta assim, como dimensão valorizável, o *design* da peça (aqui entendido não só como a sua forma, mas também como a sua função). Interessa ainda o que faz daquele objeto uma caneta? Na verdade, já nem essa dimensão é valorizável, uma vez que as esferográficas são distribuídas gratuitamente, como suporte de publicidade, despidas quase integralmente daquilo que as define. (Flusser, 2010)

José Gil refere no livro *A imagem nua e as pequenas percepções* (2005) como Duchamp, a propósito da execução dos seus *ready made*,⁹ refletiu e se deteve no aspeto da vulgarização extrema. (Gil, 2005) Nesse caso, o problema era conseguir um equilíbrio entre a exclusividade do objeto de arte e a banalização de um objeto de uso massificado. Assim como a própria definição de *ready made*, também as suas reproduções deveriam negar qualquer um dos extremos. Optando pela série limitada, conseguiu fazer com que o público mantivesse o nível de abstração suficiente à instalação das peças num campo misto e dúbio espaço-temporal, em que o objeto de uso massificado, sendo reconhecível, não é totalmente “visível” – no sentido em que não ofusca a perceção dual da peça. (Gil, 2005) Este exemplo serve-nos, neste contexto, para introduzir uma reflexão: dependendo da forma como é apropriado, o objeto insere-se num determinado campo de significação, que, exacerbando algumas das suas características, “apaga” (ou simplesmente desvanece) outras. Esta colocação em campos de significação alternativos pode ser levada a um extremo em que deixamos de ver o objeto, ou o que resta dele não é nenhuma característica que possamos identificar como idiossincrática.

No princípio, o objeto significa a sua função e, posteriormente, todas as outras dimensões sociais e antropológicas da sua apropriação pelo sujeito. No entanto, como explicitado no exemplo de Flusser, esse sistema de significação está posto em causa quando o objeto deixa de ser apreendido enquanto tal: enquanto as suas dimensões valorizáveis são desvalorizadas, ele vê-se destituído da sua definição. (Flusser, 2010)

Nessa perspetiva, a proliferação dos objetos de uso quotidiano tem em si, simultaneamente, a origem da sua extinção enquanto tal. Vejamos: que características intrínsecas aos objetos podemos reter como sendo definidoras da sua essência? Que sirvam uma função imediata, que guardem um caráter eminentemente material e manuseável, que se oponham ao “eu” mas sejam uma extensão do corpo humano, que sejam um “bem”, algo que importa guardar, com valor. Ora estes objetos já não podem ser considerados como tal, uma vez que não respondem cabalmente a estas finalidades. (Flusser, 2010)

No mundo ocidental e ocidentalizado, estamos a assistir, segundo Flusser, a um processo de “despersonalização do objeto” ou “desobjetivização”: os objetos estão a perder o seu valor intrínseco, em primeira instância, pela sobreprodução que “encharca” o mercado de objetos iguais, reduzindo-lhes o valor material que lhes era anteriormente atribuído. Em segunda instância, pela supressão das próprias características de utilização: a forma já não segue a função, como pretendido pelos *designers* racionalistas e depurados da modernidade, à forma, de facto, segue-se o lixo. (Flusser, 2010)

Não são já objetos que saem das linhas de montagem chinesas, ao preço da chuva, são detritos. E enquanto detritos eles são a negação do objeto. Flusser lembra-nos que “a quinquilharia testemunha a morte das coisas”. (2010: 98)

⁹ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor e escultor francês, precursor do movimento dadaísta. Realizou, na década de 1910, uma série de esculturas que designou de *ready made*, nas quais utilizou objetos do quotidiano encontrados que apresentou como obras de arte, questionando a valorização do objeto consoante o contexto em que é apresentado. (Argan, 1992)

Inserimos informações nas máquinas automáticas de forma a expelir quantidades enormes de velharias e a um custo irrisório. Estes artigos descartáveis, os isqueiros, as lâminas, as esferográficas, as garrafas de plástico, não são verdadeiros objectos. [...] E, na medida em que somos cada vez melhores a inserir informações nas máquinas automáticas, todas as coisas se transformam em quinquilharia do mesmo tipo, inclusive casas e quadros. Todas as coisas perderão o seu valor e todos os valores serão transformados em informações.

(Flusser, 2010: 98)

Submergidos no depósito da produção incessante – vistos apenas, e apenas por instantes –, os objetos não conseguem chegar a entrar no campo da verdadeira afeição. São, assim, descartados sem apelo, como meras imagens substituíveis por novas permanentemente. (Baitello, 2005)

1.5 Obsessões, compulsões consumistas e gula

Vamos deter-nos, neste subcapítulo, nos conceitos de obsessão, compulsão e gula, palavras que utilizamos com frequência no dia a dia, muitas vezes relacionadas com as questões do consumo.

Apresentamos aqui dois exemplos diametralmente opostos de atitudes extremas que envolvem deglutição, embora nenhum deles se refira à gula ou sequer à comida.

Bira:

Uma vez, Bira, uma aluna de uma escola etíope, comeu uma parede da sua casa. Não queria fazê-lo, mas descobriu que comer a parede era a única maneira de parar de pensar nela. Também não queria pensar na parede, na verdade, sentia-se profundamente perturbada pelas ideias e imagens que dominavam a sua mente. A única maneira de fazer desaparecer os pensamentos sobre a parede, e acalmar a ansiedade que lhe provocavam, era ceder a um impulso estranho e insuportavelmente forte de a comer. E assim fez; dia após dia, anos após ano. Quando chegou aos dezassete anos, tinha comido oito metros quadrados da parede – mais de meia tonelada de tijolos de adobe.

Bira vivia na capital, Adis Abeba. O seu pai morreu quando ela era pequena e foi educada pela mãe. Até onde lhe era dado recordar, Bira comera terra, desde muito pequena. Tornou-se pior na adolescência, quando começou a retirá-la apenas da parede de sua casa. Ao fazê-lo, as imagens e pensamentos surgiram mais vívidos e com maior frequência, o que só intensificou a sua necessidade de comer para encontrar alívio. A terra provocava obstipação a Bira e também fortes dores de estômago. Os curandeiros tradicionais etíopes tentaram tratá-la com orações e água-benta e aconselharam-na, pura e simplesmente, a parar de comer terra. Mas não podia. Não podia parar os seus pensamentos sobre a parede e, por isso, não podia impedir-se de a comer.

Um dia, Bira não conseguiu aguentar mais. O seu estômago distendido latejava de dor e o seu abdómen estava tenso com as câibras. Tinha a garganta arranhada e em carne viva devido à palha dos tijolos e o corpo crivado de parasitas da terra. Chorando, dirigiu-se

ao hospital local. Na altura, a Etiópia tinha oito psiquiatras para uma nação de setenta milhões de pessoas. Bira teve sorte. Conseguiu ser atendida por um deles. Disse-lhe que precisava de ajuda. Sabia que os seus pensamentos eram errados, mas sabia que não conseguia pôr-lhes termo sozinha.

(Adam, 2014: 12)

Bira é uma paciente com Transtorno Obsessivo-compulsivo em cujo caso a obsessão (uma ideia) levou à compulsão (um ato) de comer a parede. Não há procura de felicidade, há uma ação que se reconhece ser infrutífera, mas que não se consegue aplacar – assim são as compulsões.

De acordo com Adam, o ser humano é acometido por pensamentos absurdos que podem ser angustiantes, sem que isso represente qualquer tipo de patologia. Alguns desses pensamentos podem ser recorrentes e perturbadores sem se tornarem obsessões. Esses são inócuos e denominados de *egossintónicos*, ou seja, consequentes com o que é a nossa realidade social e em harmonia com os nossos impulsos e motivações. Estes pensamentos podem deixar-nos melancólicos ou tristes, mas pela simples razão que os causou (por exemplo, podemos pensar em ficar sem trabalho e sem dinheiro e isso causa-nos angústia, mas porque efetivamente há essa hipótese e faz sentido preocuparmo-nos com ela). (Adam, 2014)

Segundo as definições de obsessão e compulsão (Adam, 2014), os pensamentos obsessivos são desligados das necessidades reais da pessoa, irracionais e intrusivos – chamam-se *egodistónicos*. Normalmente ocorrem no seio de um distúrbio obsessivo compulsivo, mas nem sempre isso acontece e a percentagem de pessoas acometidas por eles é estranhamente maior do que costuma ser assumido. Só neste caso diremos que há efetivamente uma obsessão. Ou seja, as obsessões são ideias que irrompem sem ser convocadas e que perturbam a estabilidade racional da pessoa. (Adam, 2014: 34)

Quando falamos de compulsões, falamos de ações. Elas são um impulso interno irresistível para agir de uma forma que é irracional e, “tal como as obsessões, podem provocar dificuldades reais” aos desempenhos privados e sociais de uma pessoa. (Adam, 2014: 43)

Quando, para colmatar uma obsessão, lhe é adicionado um comportamento compulsivo (como no caso de Bira), o mais provável é que se esteja efetivamente a falar de uma Perturbação Obsessiva Compulsiva. Entre as diversas manifestações, há inúmeras envolvendo comida. Mas, na verdade, ainda que a compulsão seja comer, não é provável que a obsessão ou o que a causou tenha relação sequer com a comida. Não devemos pretender ver relações de causa/efeito quando de pensamentos e atos irracionais se trata. Da mesma forma, quando há uma compulsão para comprar ou para recolher objetos (também das mais comuns), é provável que na sua origem nada se relacione com eles ou sequer com o mundo físico – como sabemos, os campos dos distúrbios de personalidade são férteis para as transposições simbólicas. (Adam, 2014)

Portanto, neste sentido, nenhuma das definições se refere à procura consciente da felicidade, senão à forma de acalmar uma angústia interior que se revela impossível de controlar. Não há felicidade envolvida nesses processos, já que “saciar” os instintos compulsivos não é senão uma passageira forma de tentar descansar. (Adam, 2014)

Qual a razão de nos determos nestas definições do campo das patologias psíquicas? Simplesmente porque o léxico do senso comum se apropriou delas, divulgando-as e fazendo delas um uso claramente abusivo. Dizemos que estamos obcecados por algo em que não conseguimos

deixar de pensar, muitas vezes algo que se entende como um prazer e no qual a nossa mente se detém (principalmente quando esse prazer nos está a ser negado). No entanto, como nos lembra Adam, isso só acontece porque as nossas mentes são tão fluidas, que qualquer impasse nos atrai a atenção. Mas facilmente estas chamadas obsessões se desfazem, diluindo-se sem maior detenção.

Mas quando uma pessoa acaba de comprar o enésimo par de sapatos isso deverá ser diagnosticado como um distúrbio psíquico, como um distúrbio social – ou da sociedade, já que é socialmente aceite – ou como uma tentativa de alcançar a felicidade? A resposta não é óbvia.

Jim:

Um dia um rapaz escreveu-me uma carta adorável que vinha com um desenho. Adorei-o. Respondo a todas as cartas que recebo – às vezes apressadamente –, mas com esta demorei-me. Enviei-lhe uma carta com um desenho de 'Onde Vivem os Monstros'. Escrevi: 'Querido Jim, adorei a tua carta.' Mais tarde recebi uma carta da mãe dele que dizia: 'O Jim gostou tanto da sua carta que a comeu.' Foi um dos melhores cumprimentos que já recebi. Não quis saber que aquilo fosse um original de Maurice Sendak. Viu, adorou, comeu.'

(Sendak citado em "Livros. Sete coisas que já deve saber sobre Maurice Sendak, mas que é sempre bom lembrar", *Jornal i online*, 2004)

A história de Jim prende-se com outra ordem de ideias: porque temos o impulso de comer o que amamos?

Jim, porque é uma criança, leva ao extremo aquilo que num adulto seria facilmente o ato de beijar uma imagem por transposição de um sentimento de afeição. O impulso é o mesmo, mantêm-se muito depois da primeira infância, em que os bebés têm a boca como órgão principal da apreensão do mundo.

Quando desejamos, há algo em nós que nos faz querer interiorizar o objeto de desejo, fazê-lo nosso, absorvê-lo. Temos o ímpeto de comer o que desejamos intensamente. O mais óbvio será falar da resposta ao parceiro sexual, sendo que essa antropofagia se faz de forma simbólica através do beijo (como na natureza se faz, por vezes, literalmente).

Um estudo recente realizado na universidade de Yale, nos Estados Unidos da América, publicado na revista científica *Psychological Science da Association for Psychological Science*, justifica cientificamente o facto de as pessoas sentirem o desejo de "comer" ou morder um bebé ou algo que considerem irremediavelmente enternecedor. De acordo com a investigação, estas podem ser expressões contraditórias que fazem parte de um mecanismo para manter o equilíbrio emocional face a emoções positivas fortes. As pessoas que se expressam desta forma parecem recuperar melhor dessas emoções fortes. (Veríssimo, s.d.) Ou seja, exteriorizar e agir de acordo com esse impulso acaba por ser apaziguador.

Nesta aceção, e segundo a definição de Martine Scrive (2009), falamos de canibalismo figurativo. Este está marcado nos nossos genes mais profundos e praticamo-lo diariamente sem nos apercebermos (beijos, mordiscadelas, pequenos arranhões, etc.).

No caso de Jim, vemos aparecer um consumo que podemos relacionar com outra forma de canibalismo: a ritual. Esta é a mais ampla e antiga forma de canibalismo, baseando-se em princí-

pios religiosos, mágicos e folclóricos, desde o início das comunidades humanas. Consiste em ingerir um ser humano ou parte dele com duas finalidades: para assegurar que, uma vez morto, se integre em todos os membros da comunidade a que pertence ou para adquirir a sua força e poder. (Scrive, 2009)

Esta forma, assim descrita, é a que nos interessa particularmente, pois podemos extrapolar para a ingestão de um objeto com vista a fazê-lo ser assimilado pelo nosso corpo.

De certa forma, essa necessidade de incorporação também se relaciona com os instintos de sobrevivência primários. Vejamos o exemplo de análise psicanalítica do conto "Hansel e Gretel".

Bruno Bettelheim, em *Psicanálise dos contos de fadas* (1991), dá-nos uma leitura do conto em que duas crianças, que foram abandonadas pelos pais, descobrem na floresta uma casinha feita de broas (há versões em que a casa é de bolo, outras em que é feita de outras guloseimas). Esta história revela algumas das angústias mais primitivas das crianças: o abandono por parte da mãe e o medo de morrer à fome, ao mesmo tempo que propõe a sublimação dos seus desejos primitivos de incorporação. Quando encontram a casinha comestível, Ansel e Gretel podem dar azo à sua regressão oral. A casa representa a gula numa imagem poderosa e sedutora, que leva as crianças a ultrapassar qualquer constrangimento que surja – a voz da bruxa, que pergunta quem lhe está a comer a casinha, é ignorada. Esta voz, que pode ser entendida como a voz das suas próprias consciências, é desvalorizada em prol da gula e do prazer da satisfação oral. (Bettelheim, 1991)

Comer a casa, como nos lembra Bettelheim, pode ser um ato simbólico de antropofagia:

Tanto em sonhos como em fantasias e na imaginação da criança, uma casa, como local onde vivemos, pode simbolizar o corpo, geralmente o da mãe. Uma casa feita de broas, que podemos 'comer', é um símbolo da mãe, que na verdade amamenta o seu filho com o seu corpo. Assim, a casa onde Hansel e Gretel comem, na maior delícia e sem a mais pequena preocupação, representa no inconsciente a boa mãe, que oferece o seu corpo como fonte de alimento.

(Bettelheim, 1991: 206)

A gula, no fundo, é a perpetuação do ato de sobrevivência primordial, já que na sofreguidão da amamentação não há a previsão da saciedade. O bebé não tem maturidade para antever o futuro próximo, portanto, até a informação de saciedade ser dada pelo cérebro, o apetite permanece.

Assim, o descontrole da gula e a voragem pelo consumo podem ser vistas nesta analogia: querer não o bastante, mas o excesso, como se num estado de pré-consciência se estivesse, significa, de certa forma, retornar aos instintos básicos da humanidade. Não é preciso que haja o bastante, é preciso que haja demasiado, afirma Baudrillard. Assim é a abundância tornada valor supremo a ansiar. Como nos lembra Baudrillard em *A sociedade do consumo*: a diferença significativa entre necessário e supérfluo deve manter-se, já que o desperdício tem uma função e, de certa forma, orienta o processo. Na evidência do excedente, o mercado simula a natureza reencontrada, fecunda. Embora cada indivíduo possa adquirir apenas uma pequena parte, simbolicamente, a profusão satisfaz como se adquirisse o todo. (Baudrillard, 2011)

Voltando a Hansel e Gretel, quando as crianças cedem aos impulsos da voracidade descontrolada, arriscam-se a ser elas próprias devoradas pelos instintos canibalistas da bruxa, ou seja, são-lhes revelados os perigos da gula e da satisfação desenfreada dos desejos.

São contos como este que nos moralizam desde tenra idade, ensinando-nos a resistir às tentações. Como nos tempos que correm os processos de assimilação da moral estão de certa forma atenuados (pelo menos, desta moral tradicional, de construção judaico-cristã), a cedência a indulgências várias aumenta a propensão para ceder aos impulsos.

A gula, se falarmos de objetos, traduz-se em consumo desenfreado – o que chamamos “compulsivo”, mesmo quando não se trata de um distúrbio psicológico. Este consumo é socialmente validado pela lógica da acumulação e da substituição permanente.

Segundo Adam, comportamento de acumulação pode ser observado desde tenra idade: a maior parte das crianças em início de idade escolar (entre os 7 e os 11 anos) coleciona objetos – pequenas séries de brinquedos, cadernetas de cromos, etc. A indústria explora essa tendência com uma enorme quantidade de brinquedos infantis colecionáveis, ligados por um tema que esteja na moda. (Adam, 2014)

Como refere Baitello, “as crianças são já entendidas como ‘mercado’” (2005:28), no entanto, há razões que o suportam, longe da lógica comercial: crê-se que o medo está na origem da tendência para apresentar comportamento compulsivo, havendo estudos recentes que o demonstram. (Adam, 2014)¹⁰

Nas crianças mais pequenas, os rituais e o comportamento compulsivo surgem como uma tentativa de regulação da emoção – a ansiedade por não controlarem as suas emoções é reduzida e é-lhes devolvida uma sensação de conforto (principalmente por rituais no seio familiar). De acordo com Adam, enquanto crescem, embora consigam regular melhor as suas emoções e o seu comportamento, os seus medos também se tornam mais complexos, envolvendo a esfera social e as angústias de pertença ao grupo, timidez, etc. Muitas vezes, a forma de lidar com esses medos complexos não se altera significativamente, continuando a fazer-se através dos rituais que aliviavam outrora a ansiedade. (Adam, 2014)

No fundo, trata-se de estratégias a que um indivíduo recorre, perseguindo um equilíbrio que nem sempre é simples de alcançar, não significando obrigatoriamente desajuste social. Ou seja: cada qual, à sua maneira, tenta resolver as pequenas ansiedades diárias e o consumo é uma forma comum e socialmente validada de tentar compensar algum desconforto emocional.

Baitello, em *As imagens que nos devoram antropofagia e iconofagia*, fala-nos também de voracidade compulsiva, lembrando-nos um princípio que podemos adaptar aos objetos do quotidiano: quanto mais eles se nos oferecem como alimento mais aumenta a nossa avidez por eles. Mas a avidez, sendo naturalmente menos seletiva e menos crítica, inibe a nossa capacidade de com eles criar vínculos e relações de proximidade. (Baitello, 2000)

Se nos relacionamos cada vez menos com os objetos, não temos já por eles verdadeira afeição.

¹⁰ C. Badour et al., Specificity of fear and disgust experienced during traumatic inter-personal victimisation in predicting posttraumatic stress and contamination-based obsessive-compulsive symptoms, *Journal of Anxiety Disorders*, 26 (2012): 941-51 (Adam, 2014:313)

2. Consumo e insustentabilidade

Toda realidad desconocida prepara su venganza.

(Ortega y Gasset)¹¹

2.1 A realidade ignorada

Componente ecológica e tratamento de resíduos nas nossas sociedades

Seria imprescindível, para corroborar atitudes responsáveis em relação ao consumo, que os consumidores tivessem noções básicas tanto sobre os processos de produção industrial dos objetos, como do processo de eliminação dos mesmos, assim que deixam de ser considerados úteis. Da mesma forma, os consumidores deveriam ser informados do verdadeiro custo que estes processos têm e das repercussões no seu meio e em si próprios.

Obviamente, essa consciencialização não tem interesse económico, antes pelo contrário, não fosse o caso de originar uma alteração nos padrões de consumo.

A ignorância – a “mãe de todos os males”, como lhe chamou Rabelais – é também muito confortável. Conhecer o processo de eliminação dos detritos é algo que inevitavelmente trará desconforto, sensação de impotência e infelicidade.

Já vimos como deixamos de querer os objetos, armadilhando-os para os fazer falhar, ou simplesmente dando azo à nossa necessidade de substituição pela novidade. Os economistas têm uma palavra para esta perda de valor: “depreciação”. (Leonard, 2011: 290) Quando a nossa opinião sobre um objeto é a de que não tem o valor mínimo para permanecer, ele é transformado em lixo. E aí, para a maioria das pessoas, termina o processo: escolhemos ignorar tudo o que se passa a jusante do descarte dos objetos de uso quotidiano.

Como nos lembra Annie Leonard, no seu livro *A história das coisas* (2011), a diferença entre o que é lixo e o que não é, não é mais do que o local em que determinado artigo se encontra e não algo intrínseco a ele: “É uma questão de contexto e não de conteúdo.” (Leonard, 2011: 292) Pelo menos no que diz respeito aos objetos de uso quotidiano depois de descartados. Mas os resíduos resultantes da produção são um problema ainda maior, em termos de escala.

Vejamos: quando falamos de resíduos, referimo-nos a algo mais abrangente do que o resultado do pós-consumo – aquilo que pode ser designado de “resíduos urbanos”. Para além destes, temos ainda os “resíduos industriais”, os “resíduos resultantes da construção e demolição” e os “resíduos especiais”, nos quais estão incluídos os resíduos eletrónicos, médicos e outros com características perigosas específicas (de toxicidade ou outras). (Leonard, 2011)

Ora os resíduos industriais, resultantes diretamente da indústria e incluindo todas as sobras dos processos de extração e produção, de todos os tipos de material e depois de todos os tipos de processos (com uma infinidade de materiais químicos tóxicos), correspondem a cerca de 75%

¹¹ Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1996: 254)

de todos os resíduos. Annie Leonard revela-nos dados segundo os quais, atualmente, nos Estados Unidos da América, o lixo que antecede comercialização é aproximadamente quarenta vezes o lixo produzido pelos particulares, embora essa ordem de grandeza possa subir para as setenta vezes, se tivermos em conta os resíduos de mineração, exploração de petróleo, gás e carvão e os resíduos agrícolas.

Quando falamos em descarte estamos a referir-nos somente a parte dos resíduos sólidos urbanos – às coisas que deitamos fora. Enquanto há sessenta anos os resíduos sólidos urbanos eram maioritariamente cinzas de carvão e restos de comida, atualmente cerca de três quartos desses resíduos são produtos, concebidos e produzidos como bens duradouros ou não (os bens não duradouros incluem os recipientes, as embalagens e os objetos descartáveis, por exemplo). A grande causa desta importante modificação em termos históricos foi a produção exacerbada pela hiperprodutibilidade industrial: produzir em escalas absolutamente estonteantes tornou-se uma possibilidade, o que baixou os preços unitários dos produtos, tornando a substituição mais vantajosa do que o arranjo, em caso de falência funcional. Os objetos deixaram de estar pensados para a substituição de peças e para a otimização dos processos e passaram a estar pensados para o descarte.

Nos Estados Unidos é muito frequente enviarmos barcos carregados com os nossos resíduos para outras regiões do mundo, muitas vezes a pretexto de serem reciclados. Além de ir contra a ética e ser imoral despejar noutras comunidades os nossos resíduos muitas vezes contaminados com tóxicos, o que acontece é que, na realidade, não conseguimos escapar às consequências para a saúde e ambientais, uma vez que os tóxicos regressam a nós através do ar, da água e dos corpos dos animais que comemos.

(Leonard, 2011: 323)

Ou seja, para esses detritos não há de facto um “fim”. Eles permanecem, mesmo que longe da vista, em aterros “sanitários” (buracos no solo, cheios de detritos e supostamente – o que raramente acontece – isolados das linhas de água subterrâneas), sendo que só uma ínfima parte é reciclada e participa na vida de um novo produto. Como a maior parte dos aterros contém lixo não considerado perigoso (embora o seja, numa análise mais atenta), não são sequer construídos com o rigor, no isolamento e recolha dos líquidos (altamente nocivos que se formam pela decomposição), dos aterros de lixo tóxico. (Leonard, 2011)

Em relação à contaminação do ar, há que referir aquilo que é conhecido por “composto orgânico volátil”, ou seja, o conjunto de gases que é libertado de lixeiras e aterros. Deste conjunto de gases, uma parte é constituída por gás metano – cerca de vinte vezes mais prejudicial para a camada de ozono do que o dióxido de carbono – que se forma com a decomposição dos materiais orgânicos. Os considerados “não metânicos” são libertados pela volatilização de tintas, diluentes, produtos de limpeza, colas, solventes, pesticidas, etc. Até a solução encontrada para produzir energia queimando estes gases se revela perigosa, uma vez que propicia, através da ação do calor nos potenciais contaminantes, a formação de dioxinas – supertoxinas verdadeiramente temíveis. (Leonard, 2011)

Da mesma forma, a incineração dos resíduos não é uma solução: libertam os tóxicos contidos nos produtos enquanto “decompõem e recombina os químicos em novas supertoxinas”. (Leonard, 2011: 331)

Regra geral, por cada três toneladas de resíduos que se colocam numa incineradora, obtém-se uma tonelada de cinzas que têm que ser depositadas em aterros. Os resíduos não são destruídos nas incineradoras, o seu aspecto é que muda. [...]

As cinzas das incineradoras são mais tóxicas que os resíduos originais porque os materiais pesados (que são elementos que não podem ser destruídos) ficam concentrados. Há dois tipos de cinzas: cinzas volantes, que saem pela chaminé, e as escórias, que se acumulam na base da câmara de combustão. As cinzas volantes são geralmente mais pequenas em tamanho, mas muito mais tóxicas que as escórias. Seja como for, alguns operadores de incineradoras juntam as duas antes de as depositarem nos aterros.

(Leonard, 2011: 332)

Dado as cinzas volantes se imiscuírem no ar que respiramos e no solo que cultivamos, melhoram-se os filtros. Quanto melhores os filtros, maior a toxicidade das cinzas aterradas. Ou seja, o que existe de pernicioso nos materiais de que são feitos os objetos, não desaparece, só a forma se lhe altera – sendo que as únicas alterações a nível molecular são para pior.

A forma mais desejável de lidar com os remanescentes do consumo, a reciclagem, acaba por ser uma segunda oportunidade de trazer para o nosso ambiente doméstico materiais tóxicos transformados e cobertos por mais uma camada de pintura, com o agravante da exposição dos trabalhadores da reciclagem a potenciais ameaças para a saúde e do enorme gasto de energia que o novo processo gera.

A reciclagem, ou a ideia de reciclagem, encerra outro problema real: de certa forma tornou-se redentor para quem descarta. O consumidor que começou a ser consciencializado para as mudanças urgentes e necessárias no processo de consumo, e que podia estar próximo de uma alteração de comportamento, reduzindo o consumo supérfluo e o descarte, vê a sua consciência liberta, ao preço de um inconveniente menor.

Podemos observar a escalada da consciencialização ecológica no consumo atual. É facto que há uma mobilização pelas escolhas mais sustentáveis, pelos produtos biológicos, pela reciclagem. Estamos, nesse sentido, já muito longe da euforia consumista totalmente alienada das últimas décadas do século XX.

Baudrillard e outros filósofos denunciadores dos vícios da sociedade de consumo (como Guy Débord) ansiavam por um despertar dos cidadãos da alienação consumista, libertando-os das necessidades por ela induzidas e prosseguindo, assim, um caminho ecológico e socialmente sustentável. No entanto, propunham uma rutura moralista com o paradigma de consumo, por forma a libertar o indivíduo desse jugo destruidor. Tal não sucedeu: o que podemos observar é que, efetivamente, há hoje uma consciência ecológica, mas sem rutura com o paradigma de consumo do século XX ou sequer com o percurso tecnicista industrial e global (que só se desenvolveu mais ainda).

A nova demanda ecologista, como nos lembra Lipovetsky, não podia estar mais alinhada com o desígnio hiper-individualista do consumidor contemporâneo. Não diremos já individualismo materialista, mas, ainda assim, menos ligado aos deveres do que aos direitos a que cada um se arroga:

Depois das conquistas históricas dos direitos-liberdades e direitos sociais, assistimos ao desenvolvimento das reivindicações ao direito à qualidade de vida, expressão própria do individualismo pós-moderno.

(Lipovetsky, 2007:145)

As alterações operadas não são de ordem moral. Tão só procuram, com o mínimo de alterações possível ao bem-estar aceitável, manter o estilo de vida a que nos habituámos.

Infelizmente, não preconizando uma rutura, estas alterações pecam por parcas e tardias, não mais do que paliativos para aliviar os espíritos das responsabilidades.

2.1.1 Produção responsável

Sabemos que toda a produção tem consequências (sociais, ecológicas e ambientais) e deve ser resultado de processos sustentáveis que venham suprir reais necessidades. Tanto assim é que não parece haver justificação para a alienação a que assistimos, ainda hoje.

Qualquer produto industrial, segundo o arquiteto e teórico Victor Papanek (2007), atravessa, durante o processo de produção, seis fases potencialmente perigosas em termos ecológicos. São elas: a escolha dos materiais (artificiais ou naturais, de proveniência sustentável ou não, poluentes, recicláveis, etc.); os processos de fabrico (se são poluentes, que resíduos produzem, etc.); a fase de embalagem (opções relativas aos materiais e processos com que é feita); o próprio artigo (qual a justificação para a sua existência, que efeitos nocivos pode provocar o seu uso); o transporte (se o produto final vai ter que fazer muitas viagens, gastando muitos recursos, sendo potencialmente poluentes); e por último, o lixo (as consequências da fase de descarte, a possibilidade de reciclagem ou reutilização, as previsões de durabilidade). (Papanek, 2007) Ou seja, muita coisa pode e vai correr mal se cada produto, por mais ínfimo, não for extremamente bem pensado e se a cada uma destas fases não se der a reflexão devida.

Já vimos que os recursos à nossa disposição não são ilimitados e como as nossas atitudes enquanto consumidores influem diariamente num sistema global sem sustentabilidade à vista. De forma ainda mais exacerbada, podemos entender a responsabilidade de quem se resolve dedicar à tarefa de colocar no mundo (poderíamos dizer mercado, mas estaríamos a esquecer o resto do processo) mais objetos. Assim, é necessário que seja feita a “avaliação do ciclo de vida do produto” (Papanek, 2007: 35) para avaliarmos se estamos a fazer escolhas o mais sustentáveis e ecológicas possíveis – única forma, objetivamente, de podermos continuar a produzir. É imprescindível fazer essa análise consciente e sistemática para podermos afirmar a sustentabilidade da produção de determinado objeto.

A avaliação do ciclo de vida do produto abarca todas as fases que descrevemos anteriormente e também o uso e o tratamento do objeto pós-descarte. Só com esse conhecimento abrangente podemos seguramente afirmar que, na produção de determinado artefacto, não está envolvida a utilização de recursos escassos ou em falência, a produção de gases de estufa, a destruição de habitats ou espécies, a poluição do ar, do solo ou da água, a poluição sonora ou visual, ou quaisquer processos nocivos para o ecossistema. De facto, não é nada simples, especialmente se nos lembrar-

mos quanta informação nos é sonegada, em cada uma das fases, pelos intervenientes diretos.

Quando, no início da década de 1990, Papanek (2007) propunha que todo o *design* passasse a ser ecológico, imaginava para o século XXI uma alteração da produção no sentido de recen-trar o valor do objeto na qualidade, na durabilidade e na perfeição. Antevia uma evolução no sentido da consciencialização, tanto por parte de produtores e *designers* como dos consumidores, contra as tendências e modas e a favor de produtos que “envelhecessem graciosamente”, sendo mais intem-porais. (Papanek, 2007: 36)

A consciência de que a obsolescência e a má qualidade (estética e funcional) desperdi-çam recursos naturais insubstituíveis, contribuindo para a escassez e poluição à escala mundial, seria o suficiente para criar um novo paradigma de produção e consumo. Mas será que estamos a assistir a essa inversão?

Se, por um lado, o desejo pelos objetos se alterou substancialmente nas primeiras déca-das deste século, criando um consumidor mais exigente em relação à qualidade e mais informado dos processos (mais consciente, de todas as formas), também é verdade que continuamos a assistir à vertiginosa substituição de objetos funcionais por novos modelos quase indistintos. Estas renova-ções sistemáticas, unicamente operadas pelo *marketing* e pela publicidade, não revelam mais que a impossibilidade de preenchimento de um “buraco negro”.

2.2 Preencher o buraco negro

Insustentabilidade social e insustentabilidade emocional

We live in an age when unnecessary things are our only necessities.

(Oscar Wilde)¹²

Como já vimos, é inevitável que a insustentabilidade ecológica gere insustentabilidade social, por meio de todos os processos acessórios que desequilibram a boa convivência dos povos com os recursos naturais de que dispõem para sobreviver.

No excedente descartado pelas sociedades ocidentais (ou ocidentalizadas) está a informação de como é insustentável a tentativa de nos preenchermos emocionalmente através da aquisição de objetos, de como é vã essa demanda. De como eles passam por nós sem nos melhorar, deixando o seu rasto num ambiente desequilibrado por disparidades económicas e sociais.

A insustentabilidade criada pelo consumo exacerbado representa também uma doença do espírito nas classes ricas – podemos reconhecer a necessidade de preencher um “buraco negro” que se revela no mais íntimo de cada ser consumista.

Certo é que o consumidor contemporâneo não se contenta já em adquirir objetos, ainda que o bem-estar material seja o seu ponto de partida inquestionável. Pretende mais: o bem estar subjetivo das experiências, o equilíbrio interior físico e psíquico, os prazeres do lazer, individual ou em família. (Lipovetsky, 2007) Para além da valoração dessas e outras áreas, a principal alteração da atualidade é que pretende atingir todos estes campos de satisfação através do consumo. Ou seja, se anteriormente algumas das necessidades de crescimento interior e de pertença social estavam relacionados com hábitos de caráter religioso ou de intervenção comunitária, de momento, grande parte delas depende de hábitos de consumo de bens ou serviços, na tentativa de preencher as lacunas com algo que virá de fora.

Consideramos necessário refletir sobre os conceitos de conforto e prazer, como os enunciou Tibor Scitovsky (citado por Lipovetsky, 2007), economista que estudou a relação entre o consumo e a felicidade humana. Se o principal ímpeto do ser humano é a novidade, a necessidade de mudança, então quando tudo está estável e funcional não é mais que confortável. Assim, o conforto é incapaz de produzir prazer, já que é tomado como um dado adquirido pelas gerações que sempre dele usufruíram. (Scitovsky citado por Lipovetsky, 2007)

Os objetos do quotidiano, na atualidade, são tão presentes e funcionais que raramente nos causam desconforto. Paralelamente, o seu tempo enquanto fonte de prazer, foi drasticamente reduzido, esgotando-se pouco depois da aquisição. A não ser aquando do ato de compra, os objetos tendem a ser invisíveis ou indiferentes, já que a alegria da posse de um artigo que acumule novidade e desempenho esvai-se rapidamente. Na circunstância de os vermos falhar (a obsolescência, programada ou não, continua a existir), simplesmente teremos o constrangimento de os trocarmos por

outros, a um preço que nos parece tão irrisório que não justifica o arranjo. Podemos até reconhecer nesta substituição um certo prazer – se permanecesse alguma inibição à vontade de troca (pela subsistência funcional do objeto), ela estaria agora legitimada.

Scitovsky considera que só se acede ao prazer quando se está a combater alguma forma de desconforto (é necessário ter frio para se apreciar o calor e ter fome, para realmente apreciar uma refeição, por exemplo). Por esta ordem de ideias seria incompatível com a natureza humana que o máximo de conforto originasse o máximo de prazer.

Se aplicarmos esta teoria aos consumidores da atualidade, constatamos que têm tudo para que o seu conforto seja total, embora seus níveis de felicidade não superem os das gerações que os antecederam. Podemos admitir que todo esse conforto funcional gera rotina e, consequentemente, aborrecimento. Quando muito, a preocupação poderá ser em manter todo o conforto a que se viram habituados, o que cria uma dependência dos sistemas económicos que poderão assegurar trabalho, estabilidade social e acesso ao crédito: fatores que só reforçarão a monotonia e a angústia a um nível psicológico. Ou seja, o conforto e a sua manutenção, de que o consumidor atual depende, impedem-no de aceder ao verdadeiro prazer, que adviria da solução de um desconforto que não existe na sua vida. (Lipovetsky, 2007)

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário. O espectáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que finalmente não exprime senão o seu desejo de dormir. O espectáculo é o guardião deste sono.

(Debord, 1991:89)

Procuramos que um constante estímulo de que necessitamos provenha de algo exterior a nós, tentando preencher a lacuna que sentimos de entusiasmo e excitação. Flusser (1972) explica o processo de forma quase fisiológica, numa dicotomia sexual primária (porque instintiva) em que ao homem (ou mais, especificamente, à “masculinidade” em cada ser humano) cabe o designio de conquistar o espaço, preenchendo o vazio, enquanto à mulher (à feminilidade) o de “ser preenchida”. Cabe, neste caso, à mulher a posse do “buraco negro”, já que é, na definição de Flusser, “côncava” e ao homem a vã tarefa de o tentar preencher – ele, “convexo”. (Flusser, 1972: 41) Nunca o conseguirá fazer, no entanto, é seu ímpeto. Uma vez que não concebe a ausência, é impelido a preenchê-la.

Flusser entende a convexidade e a concavidade como presenças mútuas, passíveis de sobreposição que só pode ser entendida de um dos próprios pontos de vista (do ponto de vista da convexidade ou da concavidade). Nesta perspetiva, identifica o drama da mulher na sociedade precisamente por esta ser regida pelo ponto de vista exclusivo da convexidade. Ou seja, dito de forma mais simples, a nossa cultura foi projetada do ponto de vista masculino, e é isso que podemos observar em todas as áreas, nomeadamente, no consumo. (Flusser, 1972)

A convexidade tem, por definição, horror ao vazio, “não pode tolerar que a concavidade exista: deve enchê-la” (Flusser, 1972: 42) e, ainda que seja consumida no processo de preenchimento, não consegue evitar o designio que a determina. A maneira segundo a qual a convexidade tenta o preenchimento da concavidade é produzindo bens, logo, alterando a natureza e transformando-a em cultura. Mas neste processo interpõe-se, como vimos atrás, o reino do lixo, que se forma quando

12 Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray* (2005: 248)

não há capacidade para lidar com os valores produzidos, armazenando-os permanentemente ou devolvendo-os à natureza. Ora, se, na perspectiva vigente, a masculinidade produz para consumo da feminilidade, então todo esse lixo produzido destina-se também à mulher. Desta forma, Flusser considera a mulher consumidora dos produtos do homem e, em última instância, do próprio homem. Sendo “o precipício no qual o homem se lança no seu engajamento cego contra o vazio”, ela é também, o seu desígnio final. (Flusser, 1972: 42)

No paradigma social de construção masculina, linear, a missão de preencher o vazio redundante no lixo que se acumula em todos níveis de realidade, conscientes e inconscientes. “Encher o vazio” é, portanto, o lema que inspira toda a nossa cultura, e este lema pode ser lido tanto negativamente como “o horror do vácuo”, como positivamente como “a conquista do espaço”. (Flusser, 1972: 42)

No entanto, Flusser identifica um novo paradigma como emergente na sociedade (há que lembrar que o texto é de 1972), segundo o qual aparece uma mulher que já não consome só com o intuito de se tornar em objeto de consumo – “consumidora consumível” – mas também como “consumidora produtiva” (1972: 40), numa perspectiva feminina que, a existir (já que não é mais que uma construção hipotética e nunca provada de sociedade), seria sustentável porque circular. A mulher, entendida numa ambivalência de criadora e consumidora, produzindo o homem para o consumir, consumindo-o para se produzir, num ciclo natural e infundável. Deste ponto de vista, a perspectiva feminina seria, em última análise, sustentável, enquanto a masculina, em que se baseia a sociedade de consumo, insustentável.

Está na hora de experimentarmos uma mudança de paradigma.

3. Efêmero é o desejo

A Carlos Drummond de Andrade

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.

Não há guarda-chuva
contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papel e tinta.

Não há guarda-chuva
contra o tempo,
rio fluindo sob a casa, correnteza
carregando os dias, os cabelos.

(João Cabral de Melo Neto)¹³

Lembra-nos João Cabral de Melo Neto que é intrínseco ao amor que aja destruindo. Que, como boca, mastigue, triture, cuspa. Mas não é isso que esperamos. Temos a infantil esperança que permaneça e cuide.

Sabemos que o desejo é efêmero, sempre. Assim é a nossa condição humana – já nos detivemos em muitas realidades que o demonstram. Assim como demonstram que a procura do prazer e da novidade se tornou o princípio generalizado da economia do consumo. E “a novidade constitui sempre a condição para o prazer”, usando as palavras de Freud. (citado por Baitello, 2007: 57)

Porquê esperar que o nosso desejo pelos objetos seja perene, se não é essa uma característica que se lhe consiga atribuir?

13 João Cabral de Melo Neto, *Obra completa* (1994: 79)

O que nos interessa, neste contexto, não é perceber porque desejamos e deixamos de o fazer – assumimos que esse é um dado adquirido –, mas porque desejamos tão brevemente e o que fazer em relação a isso.

Como vimos, chegámos ao ponto evolutivo da produção em que qualquer objeto pode ser feito para durar, em qualidade estética e funcional. Os objetos bem pensados que Papanek desejava, resultado de vasta análise integrada ao seu ciclo de produção, em que ecologia, filosofia e ética, se uniam para permitir a sustentabilidade de ecossistemas (humanos e naturais), seriam capazes de enfrentar a evolução técnica e científica, adaptando-se, convertendo-se, regenerando-se e, finalmente, sendo terminados em reaproveitamento e reciclagem sustentáveis.

Mas não queremos que os objetos permaneçam quando já não os desejamos.

O facto dos objetos não falharem nos seus desempenhos funcionais não impede que sejam substituídos. Isto acontece porque, na verdade, falham noutra parte, que seria o único a garantir-lhes a existência: a manutenção do desejo.

O nosso desejo é efémero e que os nossos objetos se sobreponham a esse curto espaço temporal em que os desejamos é um constrangimento. Talvez por isso mesmo sejam atualmente tão valorizados os bens não duradouros (comer, beber) como potenciais proporcionadores de prazer. O facto de estes serem renováveis torna-os mais resistentes à sensação de monotonia, e podemos reconhecer-lhes o poder do efémero. Desejamos mais ardentemente aquilo que sabemos que não vai durar.

Lipovetsky, no seu livro *O império do efémero*, denomina o nosso estágio de desenvolvimento económico-social como o de “moda total”. (2010: 209)

Ela [moda] já não é tanto um sector específico e periférico como uma forma geral em ação no todo social. Estamos imersos na moda [...] e cada vez mais exerce-se a tripla operação que a define como coisa particular: o efémero, a sedução e a diferenciação marginal.

(Lipovetsky, 2007: 209)

Antes dele, também Baudrillard viu a moda como o princípio orientador para a renovação sistemática dos objetos, mas, neste caso, identificando a lógica da diferenciação social como o móbil para do consumo. (Baudrillard, 1997 e 2011) Na sua visão, a instituição do efémero e da inovação nos objetos destinava-se a reproduzir e constantemente reinstalar a diferenciação social. Embora sob a capa da igualdade, já que a sua assimilação é transversal, a aceleração do lançamento das novidades faria a distinção social no breve período que demora a assimilação.

A inovação formal em matéria de objectos não visa um mundo de objectos ideal mas um ideal social, o das classes privilegiadas, que consiste em reatualizar perpetuamente o seu privilégio cultural.

(Baudrillard citado por Lipovetsky, 2010: 231)

Seja motivado pela diferenciação social seja pela procura hedonista de novidade na esfera privada, podemos dizer que a efemeridade é um princípio que vemos presidir à vivência quotidiana,

à produção de cultura, à organização social e, claro, ao universo dos objetos. Vivemos sob uma lógica economicista de necessidades criadas, sustentada pelos princípios da sedução e do desuso acelerado. A nova lógica económica varreu sem hesitações todo o ideal de permanência. (Lipovetsky, 2010)

Mais do que nunca as mudanças sistemáticas operadas nos produtos industriais criam um universo precário e instável, onde a procura de diferenciação permanente não pode senão fazer-nos assimilar essa instabilidade. Nunca estaremos bem quando vivemos a pensar em adquirir coisas obsoletas à partida. Impossível chegar a amar aquilo que nem sequer desejamos.

Como Lipovetsky (2007) enuncia, o tempo em que temos todos os objetos à disposição é também aquele em que deixamos de os amar. Descreve-nos o novo tipo de consumidor, revelando-o obcecado pelas coisas apenas superficialmente, já que o que deseja verdadeiramente é uma “superabundância de ser” onde o consumo vem a ser mais uma das solicitações carregadas de transgressão e desejo de evasão. (Lipovetsky, 2007: 60)

Não deixa de ser irónico reconhecermos que a era dos objetos, em que eles são preponderantes e estão totalmente disseminados na esfera pública e privada, seja aquela em que, pela profusão, eles são menos amados pelos seus proprietários e usuários. Continuamos a desejar a sua posse, mas apenas fugazmente, para de seguida, na vertigem do consumo, a nossa atenção se deter no próximo alvo.

Sendo a sociedade do consumo de massa o reino do efémero, a única dimensão temporal que lhe preside é o presente. O passado existe como referência histórica cristalizada, não mais dirigindo sob preceitos morais a construção do presente – também os objetos antes portadores dessa carga simbólica foram libertados dela pelo *design* depurado da modernidade e pelo sentido lúdico da pós-modernidade. (Lipovetsky, 2007) O futuro é uma entidade abstrata à qual o narcisista hedonista do presente não pretende hipotecar o seu bem-estar. Segundo Lipovetsky, não somos mais uma parte de um todo, que guarda um bem maior para as gerações vindouras ou que se submete ao plano que para ele foi traçado – sozinhos, no presente, tentamos fazer o melhor que conseguimos com o nosso tempo limitado. Não esperamos apoio, mas também não devemos explicações: o tempo do individualismo tem tudo o que de bom e de mau tem o início da idade adulta. A consciência da fugacidade dessa condição, mais presente que nunca, angustia, ensombrando os prazeres. (Lipovetsky, 2007)

Como só reconhecemos o presente, a juventude assume o lugar de topo nos desejos. É a ela a quem todos devemos aspirar, o propósito que tudo deve servir. Substitui-se a realidade por um conceito abstrato transversal, que rege o mundo como parâmetro universal, passível de ser aplicado ao mundo dos sujeitos como ao dos objetos e da comunicação. (Baitello, 2005) E esse novo parâmetro parece justificar tudo. Como nos diz Baitello:

A universalização do conceito de juventude pressupõe sua transformação em categoria atemporal. [...] Tal perversão transformada em crença justifica o descarte imediato de pessoas e coisas, restringindo sua vida útil a um período breve, após o qual atingem sua obsolescência e descarte. Cria-se não apenas a crença na juventude e na novidade enquanto categorias imutáveis, mas também suas consequências práticas, ou seja, a diversidade de pessoas e objetos em diferentes estágios e graus é eliminada pelo descarte.

(Baitello, 2005: 77)

É fácil entender que, se a crença se centra na juventude e pretendemos chegar a ela pela permanente renovação, não vamos querer coexistir com objetos envelhecidos ou obsoletos: antes preferimos rodear-nos do novo, que valorizamos como sendo o melhor. Esses objetos, que contêm outras valias que não a da novidade, destinamos ao descarte. Mas com isso, como nos lembra Baitello, estamos a rejeitar também o nosso próprio envelhecimento.

Esta forma de encarar o mundo, mais uma vez, não é sustentável. Tudo o que é sustentável terá que fazer parte de um ciclo que se regenere, que tenha início, maturidade e fim. Como seres humanos que somos, não podemos ansiar nascer jovens e morrer adultos. Corremos atrás de uma miragem que só nos pode trazer infelicidade, porque, paralelamente ao descarte dos objetos e das imagens, estamos a descartar-nos a nós próprios enquanto sociedade.

Desejamos um mundo jovem, brilhante e em que tudo é novo e depois cansamo-nos da superficialidade, da falta de diversidade e da luz. Angustiamo-nos porque estamos a envelhecer e vamos ser descartados, por muito que tentemos simular nas atitudes e aparências a imutabilidade do tempo. Tornados imagens de nós mesmos, procurando ser “bons pais”, “bons profissionais”, “atléticos”, “jovens”... A perecibilidade aplica-se também a nós e ao nosso “corpo destituído de sua corporeidade”. (Baitello, 2005: 66) Perdidas as nossas dimensões humanas em prol da visibilidade, transformámo-nos em imagens, como tal, também perecíveis e descartáveis. (Baitello, 2005)

O “homem demente”, que Morin (citado por Baitello, 2005: 78) identifica e descreve, sofre a consequência destrutiva da submissão às suas próprias ficções.

4. Fundamentação estética

Quando nos debruçámos sobre a perenidade das coisas por oposição à transitoriedade da presença humana, fez sentido que a opção fosse a de criar objetos efémeros.

Paradoxalmente, queremos os objetos, mas está presente nesse desejo o instinto destrutivo. Pareceu-nos que a forma mais adequada de lidar com esta postura ambígua que temos em relação aos objetos seria por meio da exploração da efemeridade. Essa foi a primeira opção que veio a determinar a estética utilizada. Os objetos efémeros, comestíveis, são por isso a obra de arte e o propósito de todo o trabalho desenvolvido.

Detemo-nos nas opções estéticas e nos pormenores da execução dos vídeos documentais sobre as ações com os objetos. Eles foram, de facto, parte considerável do esforço desenvolvido no âmbito da dissertação, o que não quer dizer que devamos dar-lhes mais protagonismo do que o de documentarem o processo de utilização e ingestão dos objetos.

Objetos

Como já foi abordado anteriormente na descrição da obra, optámos pela utilização de arquétipos funcionais. Isto implicou a redução dos objetos ao seu referente, desvalorizando o conteúdo formal. Como é óbvio, “desvalorizando” não significa que não se tenha considerado, antes pelo contrário: como conseguir esteticamente apresentar um objeto que tem a veleidade de evocar todos os da sua categoria funcional, reduzindo-o a um mínimo que, ainda assim, cumpra as funções da representação no âmbito da dissertação?

A procura de soluções foi no sentido de despir os objetos de toda a informação supérflua, inscrevendo-os somente nos diversos campos de significação funcional. Sabemos que isso não é possível: todas as opções formais, por mais depuradas que sejam, reportam a campos de significação específicos (nem que seja porque os inscrevemos nas opções estéticas de uma época). Neste caso, a “ausência de estilo” não tinha outra intenção que a de libertar o objeto funcional:

Esta mesa neutra, leve, escamoteável, esta cama sem pés, sem caixilho, sem dossel, que é como que o grau zero da cama, todos esses objetos de linhas “puras” que não têm nem mesmo a aparência do que são, ficam reduzidos à sua nudez e como que definitivamente secularizados: aquilo que neles se liberta, e que, libertando-se, libertou algo no homem (ou que o homem, libertando-se, neles libertou) é a sua função. (...) Hoje em dia finalmente os objetos transparecem claramente em sua serventia.

(Baudrillard, 1997: 24)

Para além da questão funcional, o conjunto a que chegámos – copo, livro, colar, vestido, assento e mesa – teria que ter unidade enquanto grupo apesar de ter soluções construtivas e materiais diversos.

Primeiramente, a forma: se em *design* a máxima modernista era “a forma segue a função”, aqui podemos adulterá-la para “a forma segue a execução”. Era inevitável fazer conceções estéticas

quando estávamos a construir objetos em materiais comestíveis, quase sempre demasiado frágeis estruturalmente. Assim, de uma forma recíproca técnica e estética foram-se influenciando, originando os objetos finais.

Foi possível ir diretamente ao referente no caso do livro e do copo. O gelo consegue mimetizar o vidro, como pretendido, e a obreia o papel – o livro teria que ser branco com letras pretas, o que foi conseguido.

Nos objetos mais complexos houve que tomar algumas opções. A mesa foi tornada circular, para a aproximar do referente de mesa de café ou mesa de apoio – uma mesa para uma pessoa, mais do que uma mesa de família, para refeições. Manteve-se a secção circular nos pés, cilíndricos, por uma questão de uniformização, e a cor preta para efeitos de filmagem, uma vez que se pretendia que apenas se recortasse do fundo. Essa mesma opção presidiu à escolha da cor do vestido: roupa elementar, numa tentativa de passar o mais despercebido possível quando a atriz interage com os outros objetos que não ele.

Procurámos utilizar apenas um material em cada objeto para conseguir o máximo de simplicidade, mantendo o revestimento superficial uniforme em termos de textura e cor. Nos casos em que o interior é distinto da superfície (mesa e acento), também foi utilizado apenas um material, de textura e cor uniforme.

O colar é o único objeto do conjunto ao qual não é simples associar um referente visual. Optámos por um elemento que rodeasse o pescoço, na forma de uma corrente, dotando-o de uma cor que se destacasse, e um brilho e transparência (conferido pelo material usado), que lhe desse o valor de “objeto de desejo” – mais do que um colar, uma joia.

Documentário

Quanto aos vídeos que documentam a existência dos objetos e seu consumo, foi uma opção clara, desde o início, que seriam feitos num espaço interior. O trabalho referia-se aos objetos do quotidiano, utilizando alguns paradigmáticos do ambiente doméstico – copo e mobiliário de interior, mais precisamente.

Referindo-nos ao ambiente e tipo de filmagem, optámos pela anulação do fundo por forma a não criar distração e assim conseguir que toda a atenção fosse dirigida para os objetos. Debatemo-nos com as opções de utilizar um ambiente branco, que seria iluminado principalmente com luz natural ou preto iluminado com luz artificial. Depois de testarmos ambas as opções, tornou-se evidente que era mais viável a utilização do fundo preto, já que nos permitia utilizar uma iluminação uniforme ao longo do dia, o que seria impossível com o recurso à iluminação natural. O fundo preto também nos permitia a entrada da atriz sem referência espacial, fazendo-a avançar como uma silhueta recortada ao vazio, que se aproxima do objeto estático e já iluminado sob focos direcionados. De novo, a tentativa era eliminar a inclusão de elementos exteriores à ação e aos objetos.

O tipo de iluminação utilizado teve o propósito de não distrair do centro da ação: pretendemos criar um palco para um solista. O nosso objeto deveria estar no centro, bem iluminado. À ação da sua utilização e conseqüente consumo (com as variantes que a cada objeto obriga) deveria ser dada toda a atenção.

Por esta ordem de ideias está também justificada a utilização de planos médios e grandes planos, centrados na manipulação e ingestão das obras de arte efémera.

Performer

Foi selecionada uma atriz profissional, filmada apenas com maquilhagem leve e com o cabelo apanhado, na lógica depurada que se pretendia. Pareceu-nos haver várias razões para que fosse uma mulher a fazer a *performance* da ingestão dos objetos (embora esta opção tenha tido avanços e recuos).

Em termos práticos, era mais fácil conseguir uma roupa elementar com bom efeito estético (um vestido curto, direito, liso) e também mais justificável a introdução do colar como objeto de uso comum. Ou seja: já que estávamos a trabalhar com os clichés moda/ joias, então seria melhor assumir que pretendíamos referir-nos ao enquadramento social feminino e utilizar uma mulher.

Para Flusser, em “A consumidora consumida” – como já mencionado, um texto basilar para esta dissertação –, a mulher é simultaneamente a grande consumidora e o objeto primordial. Flusser apresenta-nos a mulher como ser com dificuldade em controlar as pulsões e que, como tal, se vê ela própria consumida pelo vórtice da moda e da produção exacerbada. Paralelamente, também nos faz entrever a grande mãe natureza, que consome o homem no ato sexual (qual viúva negra), para o voltar a produzir (e a si própria) num ciclo interminável.

Admitamos então, sem medo de sermos acusados de misoginia, a mulher como a representante deste ciclo voraz. Por forma a levarmos a premissa um pouco mais longe, propomos uma mulher jovem e bela, deixando que ela própria seja consumida enquanto objeto de desejo. Para a deixarmos revelar-se voluptuosamente a seu bel-prazer, enquanto interpreta o que lhe foi pedido num briefing sumário: “Reconhece o objeto; utiliza-o; consome-o.”

Optou-se por registar a *performance* da atriz sem grande intervenção de direção de atores. É o seu corpo, tanto quanto a sua interpretação do ato de consumo, que se revela nos vídeos.

Foi decidido não expor nudez nas filmagens para não desviar a atenção dos objetos.

PARTE III: MEMÓRIA TÉCNICA

1. Os objetos comestíveis

Os objetos que foram executados em materiais comestíveis, no âmbito académico atrás descrito, foram um copo, um livro, um colar, um vestido, um assento e uma mesa.

A formulação final de cada um deles é aqui descrita, assim como o processo de pesquisa que a originou.

1.1. Definição

Descrição técnica

COPO



FIGURA 9 : Copo finalizado © Ana Contente, 2014

Descrição formal

Referente de copo de uso quotidiano para água ou bebidas não alcoólicas.

Componentes

Peça monobloco, de constituição maciça.

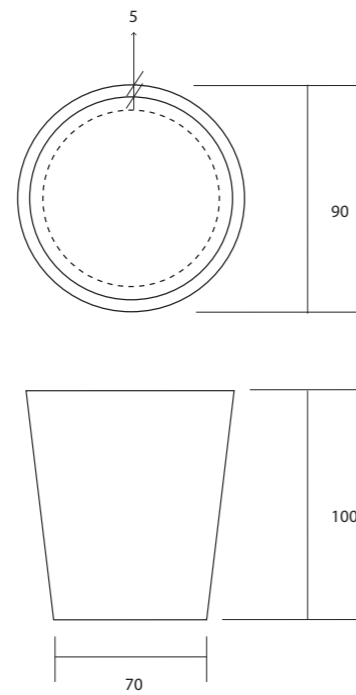
Materiais

Gelo translúcido sem coloração.

Execução

Executado pela autora num congelador caseiro, após realização de molde em silicone.

Formato e tamanhos



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:3

FIGURA 10: Desenhos técnicos do copo © Ana Contente, 2014



FIGURA 11: Copo © Ana Contente, 2015

LIVRO



FIGURA 12: Livro finalizado © Ana Contente, 2014

Descrição formal

Referente de livro comercial corrente.
Folhas dobradas, cozidas à linha à lombada e aparadas.
Impresso em frente e verso a uma cor.

Componentes

Páginas suporte de informação e assemblagem.

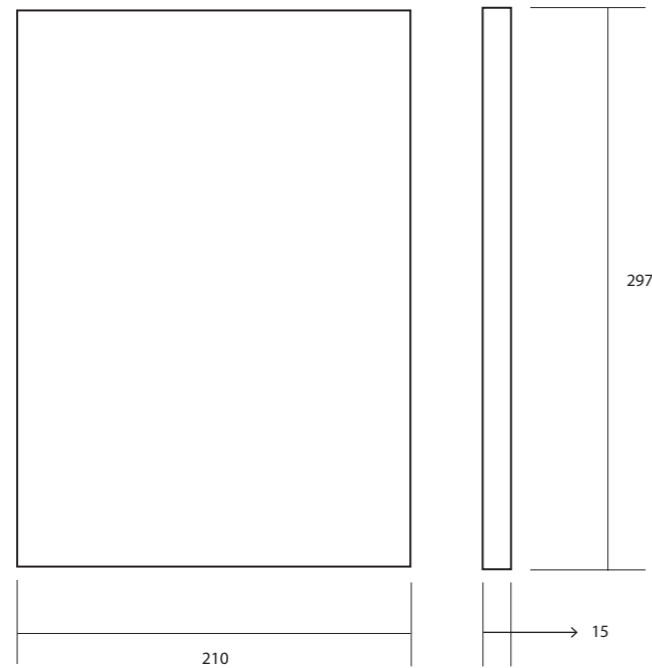
Materiais

Miolo: Folhas de obreia, de produção industrial, 120 gramagem, formato A4.
Impressão: tinta comestível industrial, de cor preta, de utilização corrente em pastelarias.
Assemblagem: linha de costura em fio de algodão, cor branca.

Execução

Executado pela autora (preparação de mancha de impressão, costura e aparagem) após aquisição de materiais comercializados (obreia e linha de costura). Impressão contratada comercialmente.

Formato e tamanhos



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:4

FIGURA 13: Desenhos técnicos do livro © Ana Contente, 2014

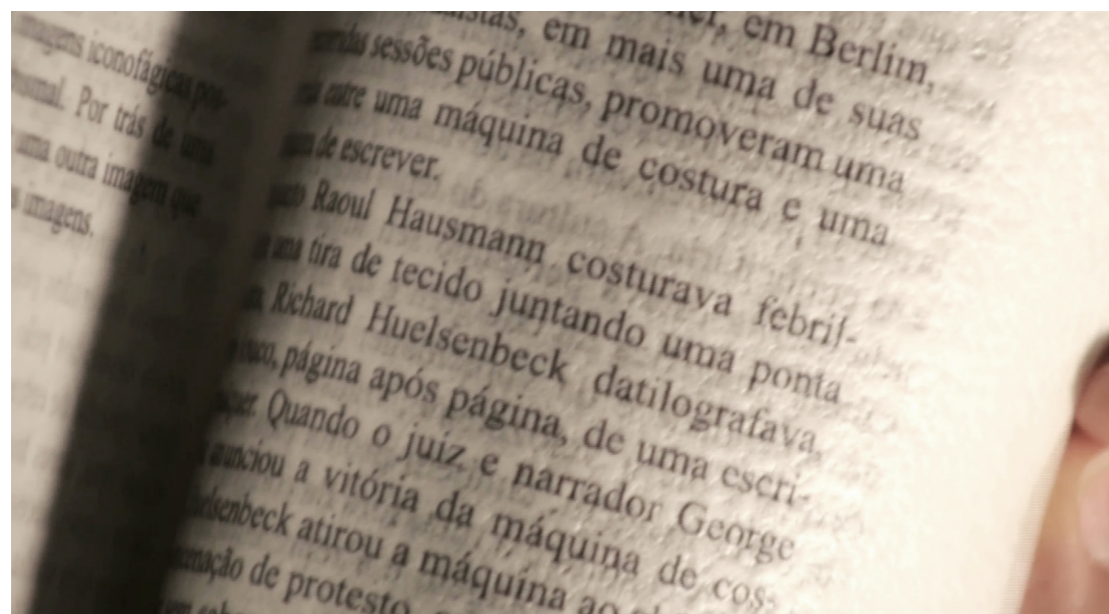


FIGURA 14: Livro © Ana Contente, 2014

COLAR



FIGURA 15: Colar finalizado © Ana Contente, 2014

Descrição formal

Corrente formada por treze elos entrelaçados, autoassemblados.

Componentes

Peças individuais maciças.

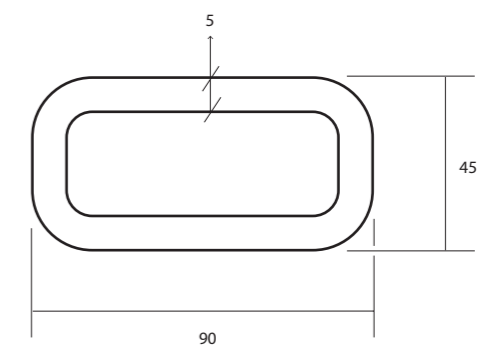
Materiais

Rebuçado (açúcar e água).

Execução

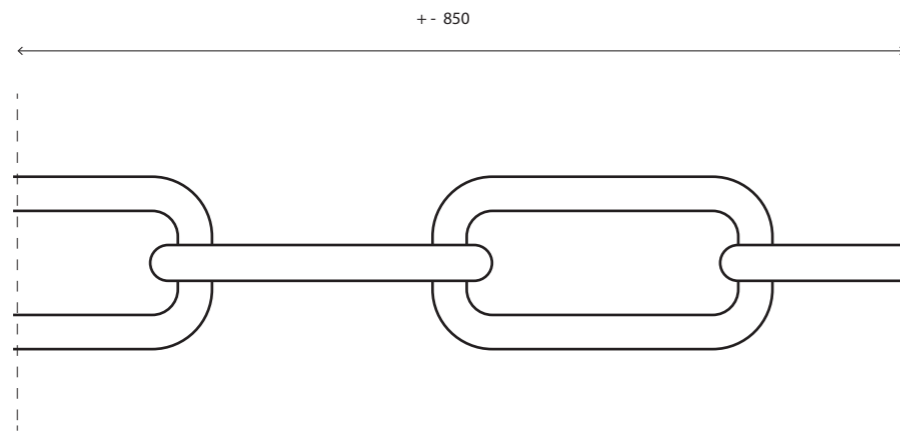
Execução manual em loja da especialidade.

Formato e tamanhos



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:2

FIGURA 16: Desenhos técnicos do colar © Ana Contente, 2014



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:2

FIGURA 17: Esquema de montagem © Ana Contente, 2014

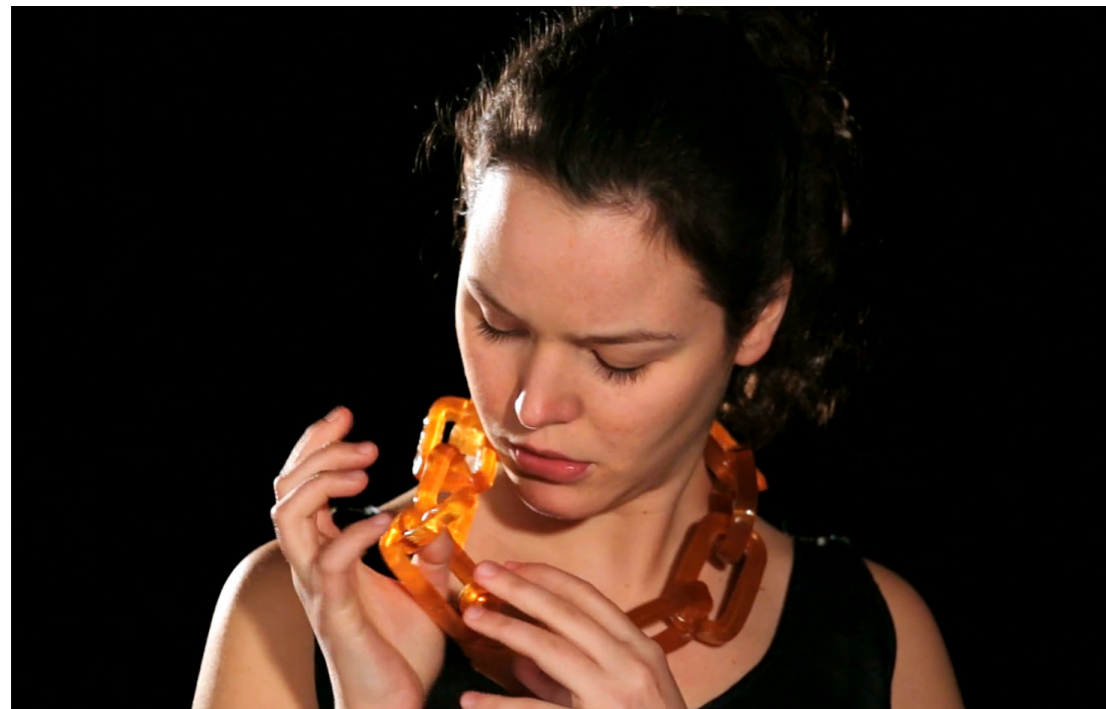


FIGURA 18: Colar © Ana Contente, 2014

ASSENTO



FIGURA 19: Assento finalizado © Ana Contente, 2014

Descrição formal

Pouf em formato cúbico, autoportante.

Componentes

Superfície branca translúcida e enchimento.

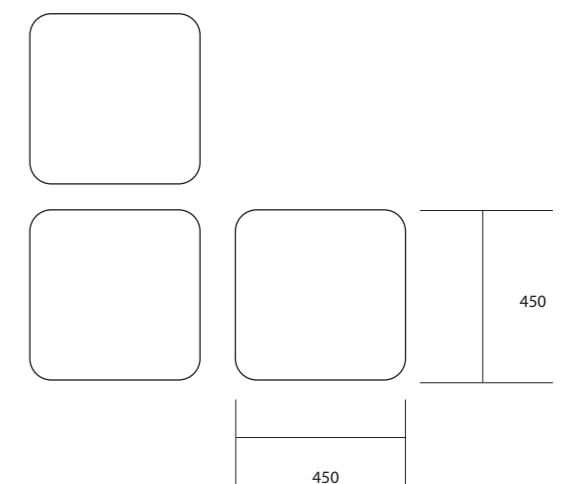
Materiais

Enchimento: pipocas (milho).
Superfície: massa de arroz industrial.

Execução

Executado pela autora com recurso a máquina de pipocas caseira.

Formato e tamanhos



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:20

FIGURA 20: Desenhos técnicos do assento © Ana Contente, 2014

MESA



FIGURA 21: Mesa finalizada © Ana Contente, 2014

Descrição formal

Mesa redonda com quatro pés, com altura e dimensões de mesa de café. Cor uniforme, preta.

Componentes

Um tampo circular e quatro pés cilíndricos.

Materiais

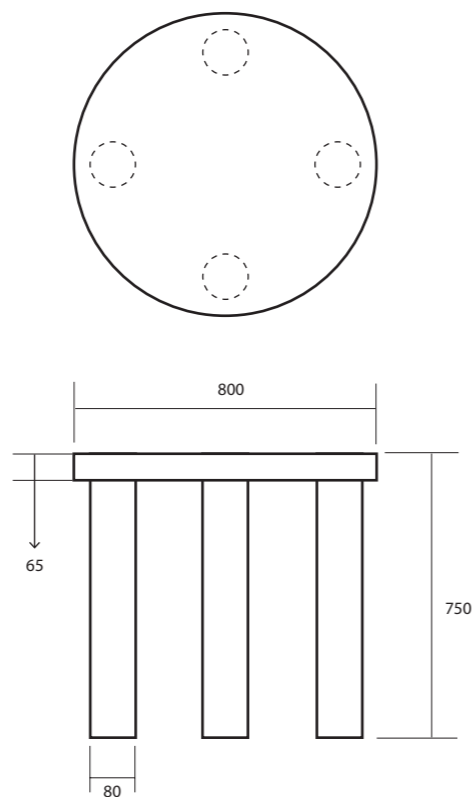
Bolo: farinha de trigo, açúcar, ovos e margarina vegetal.

Superfície: pasta de açúcar industrial e corante alimentar preto.

Execução

Execução manual em pastelaria comercial aplicada a estrutura compósita executada pela autora com recurso a peças cortadas a laser segundo desenho específico.

Formato e tamanhos



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:20

FIGURA 22: Desenhos técnicos da mesa © Ana Contente, 2014

VESTIDO



FIGURA 23: Vestido finalizado © Ana Contente, 2014

Descrição formal

Vestido direito de decote redondo e mangas cavadas. Cor verde escura.

Componentes

'Tecido' vegetal autoassemblado.

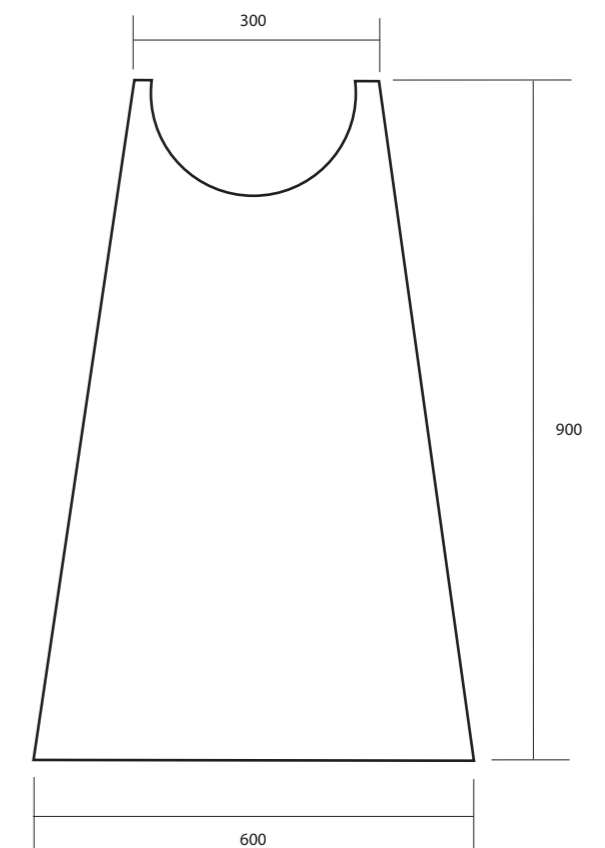
Materiais

Alga 'Nori', água.

Execução

Executado pela autora sobre o corpo da *performer*.

Formato e tamanhos



MEDIDAS EM mm | ESCALA 1:10

FIGURA 24: Desenhos técnicos do vestido © Ana Contente, 2014

1.2 Execução.

Pesquisa, tentativa, erro e soluções

COPO

Este objeto foi realizado exatamente como idealizado desde o princípio.

O que se pretendeu foi sempre fazer um copo o mais semelhante possível com o referente de 'copo de água' como sendo o mais usado de todos os contentores de líquidos que utilizamos no quotidiano. Apesar disso, foi considerada a hipótese de optar entre um modelo facetado em vez do modelo liso, troncocónico, que acabou por ser o final.

Como a nossa pesquisa inicial revelou já haver no mercado moldes em silicone comercializados para fazer copos de gelo, decidimos adquirir um e experimentar, para ver se servia aos propósitos do trabalho. Chegámos rapidamente à conclusão que não, porque não conseguimos encontrar nenhum que se assemelhasse ao modelo pretendido.



FIGURA 25: Forma de copos de gelo em silicone, existente no mercado © Ana Contente, 2014

Passámos então à solução de fazer o molde do copo em silicone, para tal requerendo a preciosa ajuda de um amigo, o escultor Pedro Mira.

O processo foi relativamente fácil, embora trabalhoso.

a. Utilizámos um copo de vidro industrial que correspondia ao pretendido, no entanto, como não iríamos ter garantias de sucesso com uma espessura tão reduzida, revestimo-lo a barro, uniformemente, que deixámos secar.

b. O segundo passo foi colocar o copo nivelado dentro do recipiente que iríamos utilizar para fazer o molde (que neste caso foi o próprio contentor da silicone), mantendo um afastamento uniforme de todas as faces.

c. Depois derramámos a silicone. O interior do copo foi revestido a silicone à espátula e enchido de gesso, para melhorar a desmoldagem.



FIGURA 26: Molde em silicone finalizado © Ana Contente, 2013



FIGURA 27: Desmoldagem de copo © Ana Contente, 2013

LIVRO

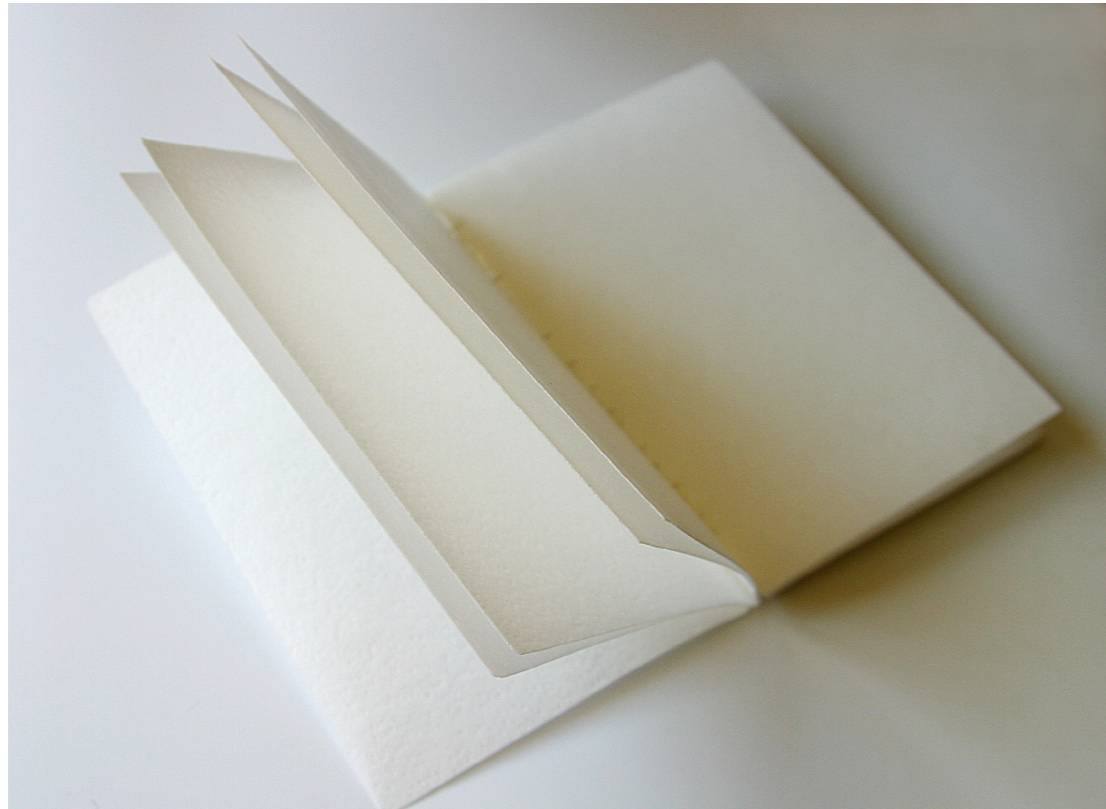


FIGURA 28: Primeiro teste funcional, ainda sem impressão. © Ana Contente, 2010



FIGURA 29: Primeiro teste de impressão, com mancha de texto indiferenciada. © Ana Contente, 2010

O livro final foi semelhante ao idealizado desde o início. Houveram variações na gramagem da obreira utilizada e na impressão que foi feita, mas os materiais mantiveram-se, assim como as dimensões e acabamentos.

A execução foi a seguinte:

- a. Geração dos ficheiros de Word com a informação escrita a imprimir em tinta comestível: foram utilizadas passagens do livro *A era da iconofagia* de Norval Baitello, um dos livros utilizados na argumentação teórica do trabalho. A impressão da obreira industrial de formato A4 foi feita na Pastelaria Amorosa, em Moura.
- b. Dobragem das folhas e assemblagem das mesmas através de costura com linha de algodão branca, à semelhança do processo tradicional de execução manual dos livros.
- c. Bordas aparadas com corte manual.

COLAR

Foram exploradas muitas hipóteses antes de se retornar à ideia inicial de executar um colar em rebuçado, nomeadamente, chocolate ou biscoitos em diversas formas e técnicas.

A opção chocolate derreteria-se com muita facilidade em contacto com a pele, por isso, foi abandonada.

Foi posta a hipótese de utilizar gomas ou outros materiais já executados recorrendo somente à sua assemblagem para a realização final do colar. Como esta opção se revelou sempre menos interessante esteticamente, optou-se por percorrer um caminho mais trabalhoso, mas que fosse de encontro ao resultado pretendido – um colar, para que tivesse o protagonismo total numa das filmagens, teria que ter alguma dimensão e presença visual.

Tomada esta decisão, houve necessidade de fazer vários testes antes de chegar ao resultado final, executado em rebuçado (água e açúcar caramelizados numa chapa quente). Estes materiais têm que ser trabalhados com muito cuidado, já que os pontos de açúcar são de difícil domínio por alguém que não é profissional.

Foi muito importante nesta fase o apoio da doceira profissional do já extinto restaurante Manifesto, propriedade do Chef Luís Baena, que nos deixou, com toda a disponibilidade, fazer testes vários de execução.



FIGURA 30: Teste de execução em açúcar caramelizado. © Ana Contente, 2012

Esta opção revelou-se de difícil execução, porque os elos eram feitos em caramelo líquido derramado em formas de silicone, às metades, e depois colados dois a dois. Por fim, era preciso cortar a quente cada um dos elos para os fazer encaixar uns nos outros, formando a corrente.

Para além do mais, esta opção derretia-se muito facilmente em contacto com o calor do corpo.

Usando o mesmo método de execução, tentámos a mudança para isomalte, um adoçante artificial no qual é utilizado o chamado “açúcar invertido” (a molécula do açúcar é quimicamente alterada melhorando as características de resistência e textura). O isomalte revelou-se mais constante e fácil de trabalhar, no entanto, o acabamento era deficiente e o processo bastante moroso.

Os elos individuais ficavam perfeitos. Quando unidos entre si o conjunto perdia a sua simplicidade porque, quando cortado a quente, o isomalte queima e altera a cor.

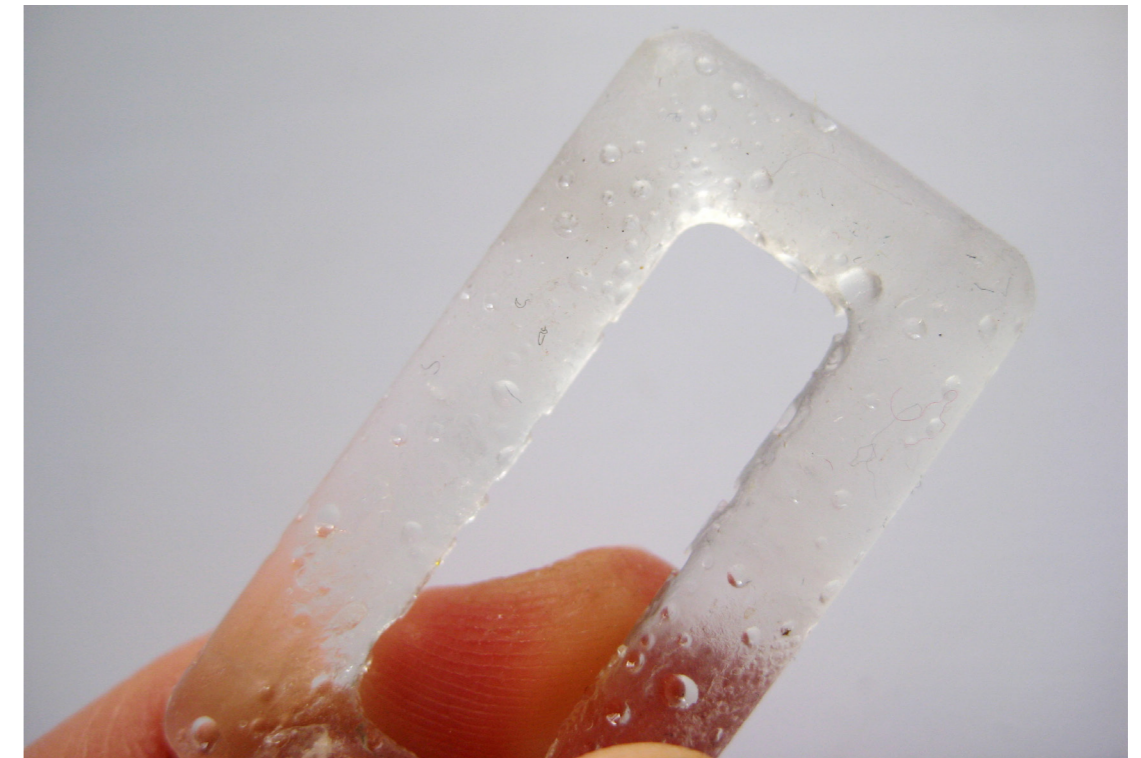


FIGURA 31: Elo em isomalte © Ana Contente, 2012



FIGURA 32: Teste de corrente em isomalte © Ana Contente, 2012

A opção de execução final foi passar para pasta de rebuçado moldado à mão. Neste caso, a parta de rebuçado é moldada a quente, como se de vidro se tratasse, e depois de arrefecer fica completamente rígida (embora muito frágil ao embate).

O colar final foi mandado fazer numa loja de rebuçados artesanais da baixa lisboeta, a Papabubble, para onde foram enviados desenhos técnicos depois de duas visitas presenciais em que se afinou a solução, recorrendo a testes de material.



FIGURA 33: Teste para colar em gomas © Ana Contente, 2010

ASSENTO

Este objeto teve muitas formulações e opções de execução.

A primeira opção foi pelo referente de cadeira, ou seja, um assento com quatro pés e espaldar sumário. Nenhuma das soluções testadas se revelou exequível, por serem muito difíceis de trabalhar estruturalmente e muito caras. Foram feitos vários testes com bolachas industriais – a empresa Ignoramus forneceu alguns pacotes fora de prazo que serviram para esses testes – primeiro em arroz prensado e depois em alfarroba.



FIGURA 34: Bolachas de arroz prensado © Ana Contente, 2010

Apesar de extremamente resistentes a forças verticais, as bolachas de arroz colocavam o problema da dificuldade de coesão entre elas. Como tentámos sempre reduzir os materiais de assemblagem ao mínimo indispensável, eram bastante dispersáveis.

Investigámos se seria possível prensar arroz ou milho numa forma específica, utilizando a mesma tecnologia que é utilizada para fazer as bolachas industriais. Descobrimos que é impossível – essas máquinas existem para formas pré-determinadas e são de fabrico japonês. Em Portugal não existe nenhuma. As bolachas comercializadas em Portugal por marcas portuguesas são executadas em Espanha, onde se cingem aos formatos já existentes.

Foi testada a solução de execução em pão. Havia à partida duas opções: ou fazer um molde para executar grande parte da peça logo no formato final (o preço ficava proibitivo) ou teria que se esculpir um conjunto de pães retangulares e neste caso, o efeito visual ficava longe do pretendido.

Foi então reduzida a forma à mais simples: um cubo que servisse de assento. Esta opção também servia os propósitos conceptuais e era muito mais simples de executar.

Chegou-se à opção *pouf* por se considerar muito interessante a utilização de pipocas como enchimento. O acondicionamento de materiais valiosos com recurso à utilização de pipocas era descrito num dos livros que estavam a ser utilizados na investigação teórica, o que nos foi relembrado pela

professora Inês Secca Ruivo em conversa breve e informal. Finalmente, esta solução parecia perfeita, ficando por resolver a superfície que conteria o material de enchimento, confinando-o a uma forma. Começámos então a investigar “tecidos” comestíveis, processo que foi comum à solução para o assento e para o vestido, da mesma forma que as tentativas de solução para as pernas da cadeira e assento tinham já sido comuns à investigação para solucionar a mesa.

Das muitas pastas, massas, tortilhas e afins foi selecionada a massa de arroz por ter um aspeto semelhante ao tecido mas principalmente por manter alguma transparência que nos permitia entrever o enchimento de milho, o que nos pareceu esteticamente mais interessante que utilizar um material opaco.



FIGURA 35: Teste com massa de arroz © Ana Contente, 2010

A massa de arroz é fácil de unir em peças grandes porque adere enquanto está humedecida mas é difícil de trabalhar exatamente pela mesma razão: adere imenso e a qualquer superfície (especialmente a si própria). Como tem que estar húmida para se poder trabalhar, senão parte-se com muita facilidade, o tempo disponível para execução é muito curto.

A gestão do grau de humidade da massa é o mais difícil, requerendo muito desperdício e muito tempo até se chegar a um domínio mínimo, já que se estiver muito molhada também não é possível de ser trabalhada e fica demasiado escorregadia.

As pipocas foram feitas com recurso a uma máquina doméstica de vapor e o conjunto só foi montado in situ, por ser demasiado frágil para transportar.



FIGURA 36: Teste com massa de arroz © Ana Contente, 2010

MESA

A primeira solução procurada para a mesa foi com recurso a pão, principalmente por motivos conceptuais: o binómio pão/mesa como sobrevivência e ritual. Quando esta opção foi abandonada pelos motivos já descritos na pesquisa para solução do assento – preço e dificuldade de arranjar formas com o tamanho pretendido – perseguiu-se uma solução que recorresse a pequenas peças encaixadas, ainda em pão ou em bolachas. Nenhuma das opções tentadas se aproximava de uma solução. Pesquisámos então materiais que tivessem resistência suficiente para serem estruturais e simultaneamente permitissem um acabamento que visualmente fosse de encontro ao desejado. Assim resolvemos explorar a solução ‘torrão’, que é um doce feito de mel, claras de ovo e amêndoas inteiras. Há algumas variedades deste doce, sendo que o mais comum são as placas de torrão que encontramos em feiras ou em bancas de rua, que são vendidas em pedaços, ao peso.



FIGURA 37: Pedaço de “torrão” comercializado © 2000 - 2015 Verema Interactiva S.L.

O torrão é extremamente rígido e resistente e facilmente se consegue fazer uma mesa com um tampo numa peça inteira de torrão, assim como quatro peças paralelepípedicas facilmente poderiam ser as pernas. Dois problemas obrigaram ao abandono desta solução: o preço proibitivo de tal quantidade de material e a dificuldade que a *performer* teria em partir e comer partes das peças.

Foi precisamente numa tentativa de retomar as soluções em pão que um padeiro profissional sugeriu que se fizesse a mesa em bolo, porque é hábito nos bolos fazer acrescentos e uniões que mais tarde vão ser cobertos, simulando uma peça única.

Escolheu-se para o interior a massa de pão de ló, que foi necessário fazer com dois dias de antecedência para ter alguma resistência, e para a cobertura a pasta de açúcar industrial na opção fornecida em cor preta mate. As dimensões tiveram de se cingir ao tamanho do forno e dos tabuleiros, tendo-se optado por um formato redondo porque era o que melhor se adaptava a esses constrangimentos. As pernas foram quatro ‘tortas’ cilíndricas com o mesmo acabamento, para conseguir um conjunto o mais uniforme possível que só foi montado no sítio e à hora das filmagens.

VESTIDO

Na procura de um simulacro de tecido que fosse comestível perseguiram-se várias opções diferentes. Na primeira procurou-se encontrar um material que formasse um fio passível de ser entrelaçado – tecido – enquanto na segunda far-se-ia a união de peças de pré-preparadas, à semelhança do utilizado para o assento.

A primeira opção levou-nos a investigar gomas doces industriais que, para além de não serem muito bonitas, eram demasiado rígidas e invariavelmente se partiam.

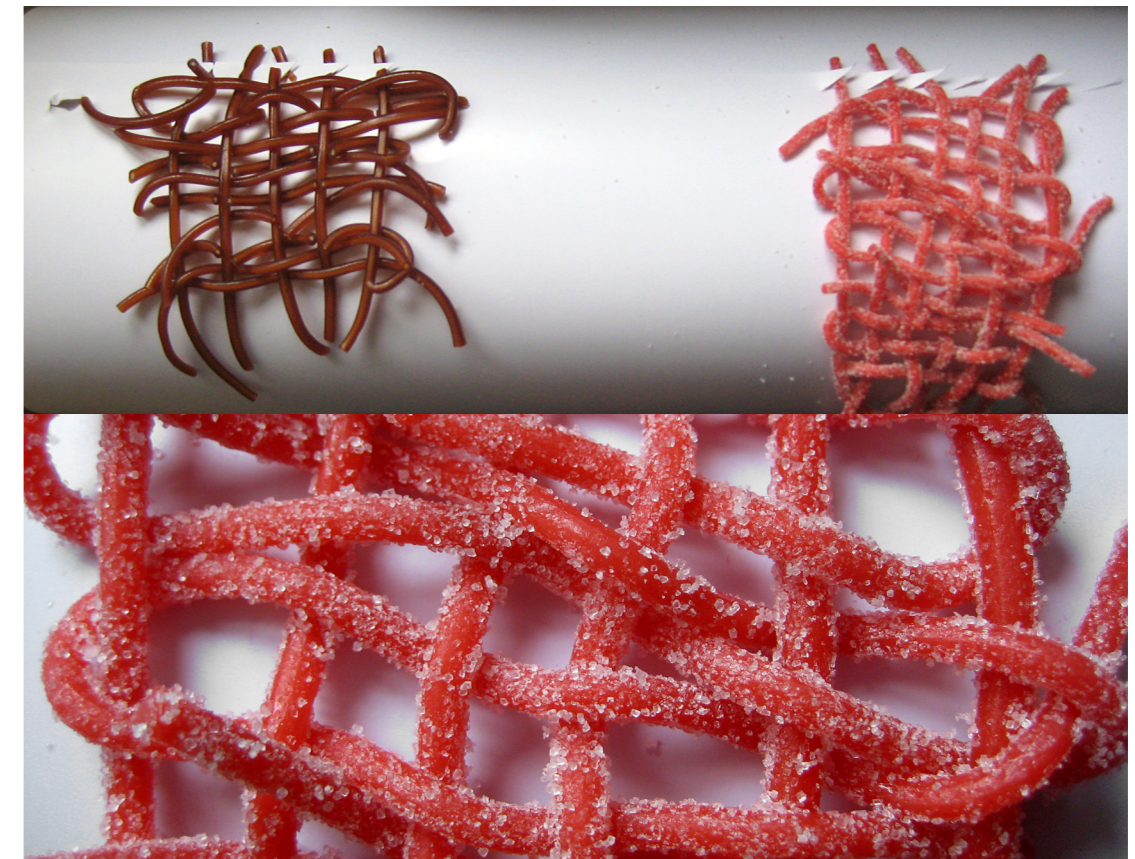


FIGURA 38: Experiências com gomas industriais © Ana Contente, 2010

A segunda tentativa foi com fio de courgette, obtido através de um utensílio de cozinha profissional, com um sem-fim, que vai desgastando em espiral os legumes de forma a obter um fio grosso e maleável. Este fio também se partia com facilidade, embora fosse mais dúctil e tivesse um efeito mais bonito do que as gomas. Ainda tentámos esta solução mas com cenoura escaldada (semicozida).

O problema com cada uma destas opções era a necessidade de se fazer um vestido inteiramente tricotado, o que é um processo lento e trabalhoso. No caso dos legumes, há sempre um nível de humidade que tem que se manter e isso torna o processo incompatível com execuções muito demoradas. Reconhecendo esta dificuldade como inultrapassável, foram abandonadas as soluções com fios entrelaçados, passando a nossa atenção a deter-se nas soluções que previam a assemblagem de peças resistentes de maior formato. Deste tipo, tentaram-se as seguintes: massa de arroz (que foi posteriormente definida como o revestimento do pouf), folhas de alho francês e folhas de alga Nori. Quanto à massa de arroz industrial, as suas características e comportamentos já foram descritas quando nos referimos ao assento: pouco resistente, rasgava-se com facilidade num corpo em movimento.

O alho francês foi uma descoberta interessante: tinha que ser aquecido brevemente no micro ondas (por volta de um minuto em potência de 600 watt), conseguindo-se depois uma folha fina e translúcida, maleável e resistente. Foi abandonado como solução apenas por ter muito desperdício e ser difícil de unir as folhas: era necessário cozê-las com o próprio fio, o que facilmente as rasgava.



FIGURA 39: Folha de alho francês 'escaldada' no micro ondas. © Ana Contente, 2012



FIGURA 40: Propriedade translúcida do alho francês © Ana Contente, 2012

A solução utilizada foi a da alga Nori. Estas são comercializadas secas, para o fabrico de sushi. Para se conseguir moldá-las foi necessário testar o grau de humidade – se estiverem muito molhadas desfazem-se e pouco molhadas são rígidas e partem-se. Como têm o benefício de se conseguirem colar umas às outras, formando um conjunto solidário sem necessidade de serem cozidas, e ganham alguma elasticidade, como um tecido “aborrachado”, foi possível utilizá-las para executar um vestido sumário, diretamente sobre o corpo da *performer*.



FIGURA 41: Testes com alga Nori © Ana Contente, 2014

Simulações e subterfúgios

Para se conseguir fazer as filmagens e ter objetos funcionais e resistentes a vários *takes* foi preciso socorrer-nos de alguns subterfúgios, principalmente nos objetos maiores, mais exigentes em termos estruturais. Assim, devemos reconhecer aquelas que foram as principais simulações que tiveram lugar:

Vestido

A certa altura tornou-se claro que não iria ser possível fazer um vestido que resistisse à utilização durante todas as *performances*. Como o que se pretendia era que não fossem utilizadas peças não comestíveis, era desejável que o vestido comestível da *performance* fosse o utilizado em todas as outras *performances*, o que obrigaria a grande resistência durante as ações de destruição e ingestão das outras peças. Foi então tomada uma opção à qual muito se tinha resistido, mas aparecia agora como a única viável: fazer um vestido em tecido que se aproximasse da solução comestível final e que fosse utilizado durante todo o resto do tempo.

Foi fotografada a alga Nori e montado um ficheiro de imagem com a sua textura para fazer impressão em tecido, na tentativa de se assemelhar bastante à alga verdadeira do vestido comestível. Infelizmente isso não aconteceu: o tecido impresso ficou muito diferente do pretendido e, como tal, foi executado um vestido em tecido preto mate com uma face com acabamento borracha, que é o utilizado em todas as *performances* à exceção da do próprio vestido.

Esta alteração é assumida. O vestido em tecido não tenta fazer-se passar pelo de algas, apenas tenta passar o mais despercebido possível na ação.



FIGURA 42: Imagem da alga utilizada na impressão © Ana Contente, 2014



FIGURA 43: Vestido em tecido utilizado durante as filmagens © Ana Contente, 2014

Assento

Embora o enchimento de pipocas de facto resista ao peso de uma pessoa sentada, o revestimento em massa de arroz não tem semelhante desempenho. Assim, foi necessário arranjar um substituto da massa que conseguisse não rasgar quando sob pressão.

O material utilizado foi um 'não tecido' – uma estrutura plana, flexível e porosa, que se assemelha tanto a tecido como a papel, tem pequenos orifícios e é facilmente rasgável, embora menos do que a massa. A cor branca no material opalino permitiu que se vissem as pipocas, à semelhança com o que acontecia com a massa de arroz. Este revestimento aparece apenas nas cenas de plano geral e em plano aproximado utilizaram-se zonas com revestimento em massa.

Para poupar no material também foi utilizada uma estrutura cúbica que ficava escondida no interior (deixando o núcleo em espaço vazio).



FIGURA 44: Teste com 'não tecido' e pipocas © Ana Contente, 2014



FIGURA 45: Teste com massa de arroz e pipocas © Ana Contente, 2014



FIGURA 46: Testes de transparência e resistência do material de substituição © Ana Contente, 2014

Mesa

Na mesa também foi necessário fazer estruturas que simulassem o material comestível. Todo o tampo era efetivamente de bolo mas assentava numa estrutura em MDF (aglomerado de madeira de alta densidade) que lhe suportava o peso embora tivesse zonas recortadas para permitir que a *performer* arrancasse pedaços do tampo sem revelar a estrutura.

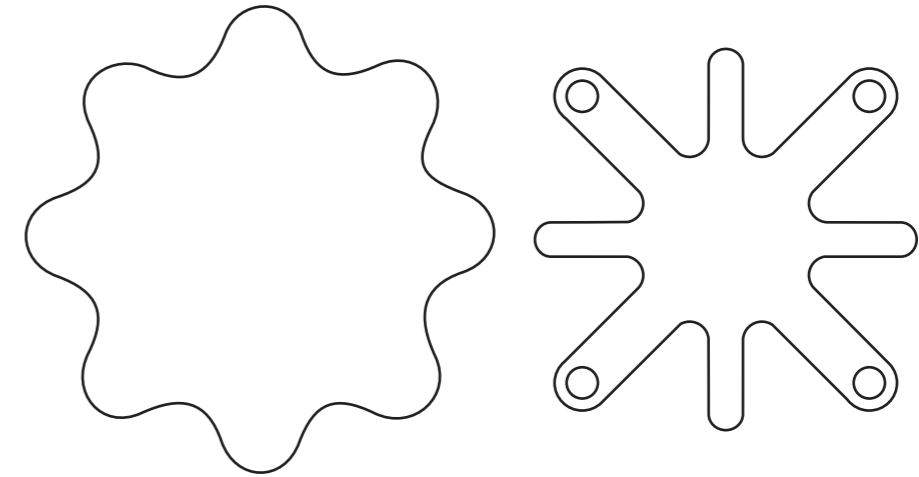


FIGURA 47: Desenhos das peças de estrutura da mesa em MDF¹⁴ © Ana Contente, 2014

TAMPO DA MESA - VISTA DE BAIXO

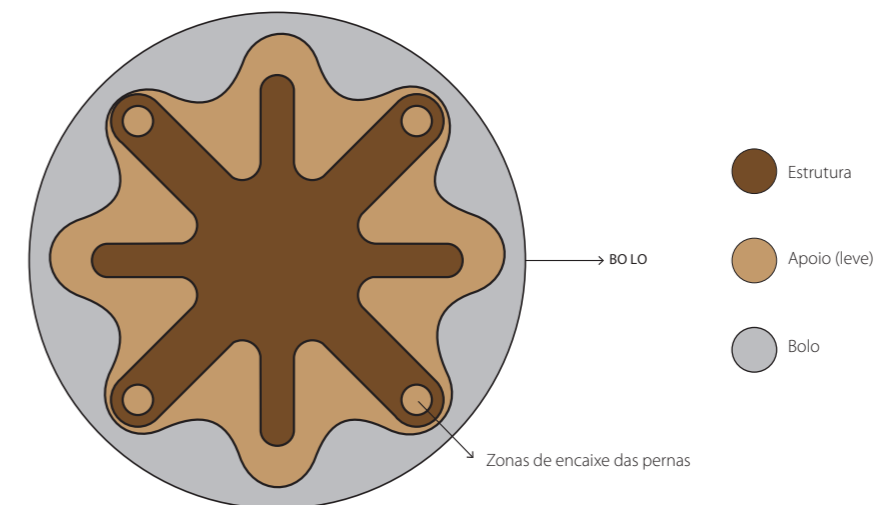


FIGURA 48: Esquema de montagem da mesa © Ana Contente, 2014

Nos planos iniciais as quatro pernas da mesa são tubos de PVC com 8 cm de diâmetro pintados de preto mate e mais tarde uma das pernas é substituída pela única comestível, de bolo.

14 MDF, "medium-density fibreboard" é um material aglomerado de média densidade, composto por partículas de madeira e resinas.

2. A documentação videográfica como videoperformances

A documentação videográfica do processo de utilização e ingestão dos objetos foi o corolário de todo o trabalho prático executado no âmbito do mestrado.

Todos os objetos, resultado de um processo de investigação tão alargado e moroso, tinham de estar prontos e funcionais no dia marcado para as filmagens, que acabou por ser o dia 21 de março de 2014, uma sexta-feira.

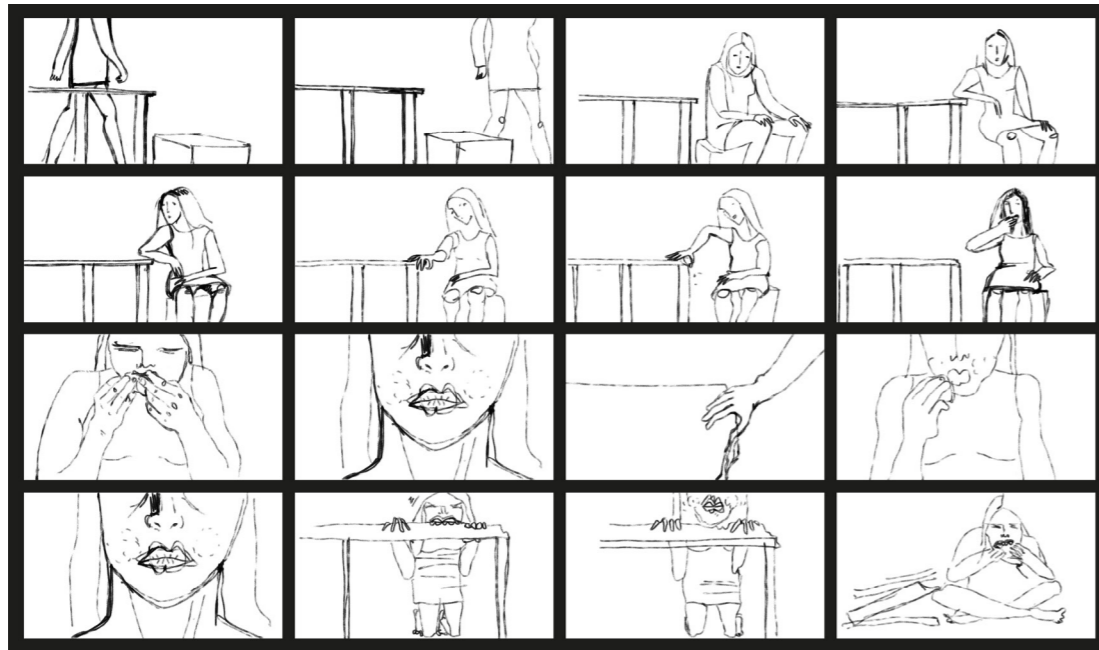


FIGURA 49: Imagens do storyboard da mesa © Ana Contente, 2014

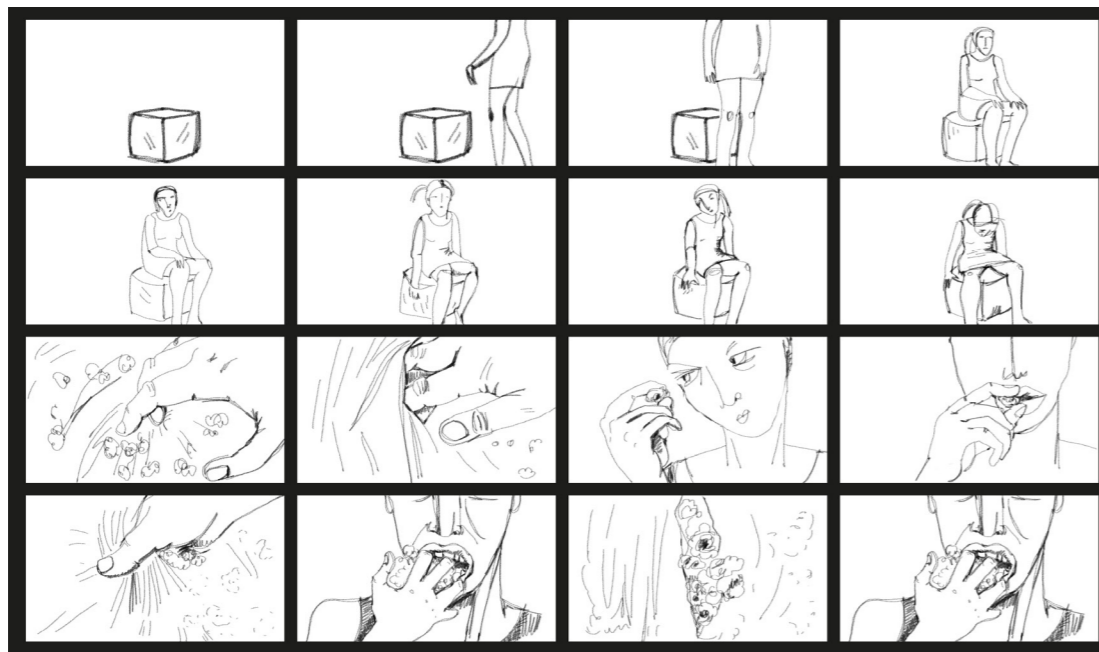


FIGURA 50: Imagens do storyboard do pouf © Ana Contente, 2014

2.1. Performer

Os primeiros testes foram feitos com a autora como *performer*, embora essa fosse uma solução provisória.



FIGURA 51: Testes de filmagem em *timelapse* ainda durante o ano curricular do mestrado. © Ana Contente, 2010

O livro já se pode ver, bem como a ação, na forma final



FIGURA 52: Teste com o copo de gelo © Ana Contente, 2014

A primeira pessoa a ser convidada e aceitar fazer as *videoperformances* foi o ator profissional Victor Gonçalves, com quem foram feitos os primeiros testes em espaço cénico. Nessa fase estava a ser equacionada a filmagem num espaço branco, com luz natural e ciclorama.

Fizeram-se testes de planos e de ação.



FIGURA 53: Testes para os vídeos © Ana Contente, 2011



FIGURA 54: Primeiros testes filmados © Ana Contente, 2011

Esta opção foi abandonada por se considerar que era mais justificável, em termos de consubstanciação teórica, que fosse uma mulher a *performer*, como explicado na fundamentação estética.

Em termos práticos, era mais complicado fazer uma roupa para homem, já que provavelmente a opção recairia numas calças, ficando o tronco nu ou teriam que se fazer duas peças e isso traria dificuldades acrescidas.

Também o objeto colar soava mais anacrónico num homem, introduzindo questões de estereótipos de género que não queríamos abordar e que considerámos trazerem dispersão ao trabalho. Assim, foi selecionada uma *performer* mulher que também é atriz profissional – Joana de Verona.

2.2 Cenário

Desde o início, por se procurar centrar toda a atenção no objeto e na ação, foi determinado que o cenário seria nulo ou minimal.

Também ficou decidido desde início que a ação se passaria num ambiente interior, já que a mise en scène que se pretendia criar era claramente a da utilização doméstica e os objetos só nesse ambiente fariam sentido.

Partindo destes pressupostos, tentámos encontrar um espaço interior em que a parede e o chão fossem a única referência a um ambiente doméstico, sendo que não podia ter muito “discurso” que

tomasse o protagonismo. Procurámos então casas com espaços amplos e alguma patine, ou seja, texturas de cal ou pintura e chão de tabuado de madeira antiga ou tijoleira artesanal. Não foi fácil encontrar estes espaços porque precisavam de estar vazios e ter uma boa área livre, para permitir o afastamento que era necessário à entrada do *performer*. Esta pesquisa foi feita em Lisboa, depois em Moura e por fim em Évora.

Enquanto íamos apurando a definição formal do espaço, passámos a procurar ambientes sem referências, que tivessem, de preferência, a anulação até da linha de interceção entre o chão e a parede. Equacionámos então a utilização de um ciclorama¹⁵ e a passagem para um estúdio de fotografia. Os primeiros testes de filmagem foram feitos no antigo espaço do Teatro Praga, com ciclorama em alvenaria e iluminação natural.



FIGURA 55 : Primeiros testes de filmagem © Ana Contente, 2014

Por uma questão de otimização de recursos chegámos à conclusão que fazer as filmagens no espaço do Colégio dos Leões, mais precisamente no edifício do Departamento de Artes Cénicas, seria o mais adequado, pois poderíamos utilizar os recursos de iluminação existentes na faculdade e seria fácil arranjar um espaço disponível. Assim, decidimo-nos pela utilização do anfiteatro negro e conseguimos a autorização para a filmagem nesse espaço.

15 Tela de grandes dimensões ou estrutura fixa, usualmente de cor clara, que faz a passagem de um plano vertical para um horizontal sem criar arestas. Destina-se a anular as referências espaciais, criando um efeito de prolongamento cénico.

2.3. Logística

A logística envolveu diretamente três pessoas – a autora, a *performer* e o técnico de imagem – e indiretamente todas as pessoas que realizaram trabalho para que os objetos estivessem prontos no dia em causa.

	MOURA			LISBOA		ÉVORA
	Pastelaria Amorosa	Deco'clock	casa	Papabubble	Edmundo	Leões
mesa	X	X				
assento			X			X
colar				X		
vestido			X*			X
copo			X			
livro			X			
material filmagem					X	
iluminação						X

* vestido de substituição

FIGURA 56: Tabela de proveniências © Ana Contente, 2014

A logística da execução dos objetos foi a seguinte:

a. O que veio de Moura, com a autora:

_ A mesa, desmontada – a estrutura em MDF e PVC (Deco'clock, corte de laser) e o bolo (pastelaria Amorosa).

_ Cinco copos em gelo numa geleira, já feitos e desenformados.

_ O vestido de substituição, pronto. A alga Nori, seca como comercializada.

_ As pipocas já feitas e ensacadas e o material para montar o pouf, com as peças da superfície de substituição, ainda por cozer. A massa de arroz, seca, como comercializada.

Também foram a máquina de fazer pipocas e mais milho, porque podia vir a ser necessário fazer mais pipocas, o que aconteceu.

_ O livro, concluído.

b. De Lisboa, com o técnico de imagem/diretor de fotografia Edmundo Diaz Sotelo, veio o colar, executado na Papabubble.

c. No espaço da faculdade já se tinham feito as diligências necessárias para que estivessem disponíveis e espaço de filmagem (o anfiteatro negro das instalações do teatro) e os projetores de luz a utilizar, que tinham sido previamente reservados com o técnico da faculdade.

O vestido de algas foi totalmente executado in situ, e o pouf parcialmente.

A sala contígua à sala negra foi utilizada como camarim e as filmagens estenderam-se até às duas horas da madrugada, altura em que o segurança dos Leões não se deixou persuadir, nem com a oferta de parte da mesa de bolo, a deixar-nos continuar.

2.4. Captação de imagem e iluminação

Como já expusemos nas opções estéticas, decidimos criar uma zona de sombra por onde fosse possível fazer a entrada em cena da *performer* sem referências espaciais, somente um corpo recortado no vazio. Definiu-se, portanto, a área de filmagem com esse fim em vista, permitindo que o afastamento à parede e a disposição da iluminação criasse essas condições. Cobrimos as janelas existentes para anular as entradas de luz natural e assim podermos controlar toda a iluminação do espaço.

As ações relativas a cada um dos objetos foram filmadas em sequência, repetindo os planos sempre que necessário.

Foram utilizados dois projetores Arrilite em estrutura autoportante, com lâmpadas de Tungsténio de 3200W com difusor.

A captação de imagem foi feita com uma câmara Canon EOS 5D Mark II, utilizando a lente EF 24-105 f/4 IS.

Foram gerados ficheiros do tipo MPEG Movie, com resolução Full HD (ou seja, definição 1920 x 1080 px) a 25,00 frames por segundo.

2.5. Montagem e pós-produção

A montagem e pós-produção foram feitas com recurso ao software Adobe Premiere Pro CS 5.5.

Fez-se a escolha dos *takes* mais adequados ao resultado pretendido, já que tínhamos captado quase sempre vários em cada plano, consoante o definido nos diversos *storyboards*.

O trabalho de montagem foi o mais complexo, principalmente nas transições de planos, já que desde o início foi decidido que os objetos não seriam consumidos numa *performance* linear em tempo real mas com recurso a cortes, para que se pudessem retirar as partes não ingeridas, reduzindo assim o tempo de ação.

A pós-produção centrou-se na equalização da cor e luminosidade da imagem, uniformizando-as durante todo o vídeo e equilibrando o conjunto de todos os vídeos.

2.6. Sonoplastia

Optou-se por fazer uma sonorização não sincronizada com captação de som indireto, já que não tínhamos capacidade técnica e humana para fazer a captação do som real das *performances* – seriam precisas mais pessoas na produção e mais material. Para além da capacidade de captação, também seria muito mais difícil manter o ambiente livre de ruídos e interrupções.

A captação de som foi feita em cabine insonorizada, no estúdio do produtor Vasco Fortes, em Portimão. Simularam-se os sons de alguns dos materiais e também de deglutição e de manipulação dos objetos através da utilização de microfones SEx1- large diaphragm condenser mic / Edirol R-09- field recorder e de conversores AD/ DA Echo audiofire.

A sincronização e pós-produção sonora – principalmente a anulação de ruídos e equalização do som – foram feitas com o software Ableton live 9.0.

2.7. Possibilidade de exposição

A videodocumentação poderá ser apresentada como instalação, ficando, no entanto, como opção de formato de exposição.

Aquilo que se previu, caso o formato de apresentação fosse esse, foi a utilização de um espaço interior escurecido, em dispositivos colocados em suportes autoportantes individuais ou diretamente projetados nas superfícies delimitantes do espaço.

A disposição dos vídeos deveria ser na forma de meia-lua ou outra que permitisse a visualização da totalidade da instalação.

CONCLUSÃO

A realização deste trabalho constituiu um desafio enorme para a autora, alheada do mundo académico há largos anos e pela primeira vez a desenvolver um projeto de artes visuais. Todas as tecnologias envolvidas na execução dos objetos comestíveis foram aprendidas de raiz, num processo de investigação nunca antes trilhado. As enormes potencialidades dos materiais comestíveis explorados, com características insuspeitas, de brilho, resistência, ductilidade, transparência ou fluidez revelaram-nos um mundo novo de hipóteses a explorar, quem sabe, noutros contextos. Cada uma das tecnologias aprendidas revelou-nos as subtilezas de trabalhar com margens de manobra tão reduzidas, fosse de tempo, humidade ou temperatura, num labor de pormenor que mereceria anos de apuramento.

Da mesma forma, também a documentação videográfica das ações de consumo dos objetos foi território novo para a autora, tanto no âmbito das filmagens propriamente ditas como no campo de esquematização anterior, direção de ator, e pós-produção de edição de imagem e som.

O processo de aprendizagem riquíssimo que todo este conjunto de áreas envolveu, independentemente do resultado obtido, foi a razão de ser da entrada nesta epopeia, e justificou-a largamente.

Tínhamo-nos proposto investigar e refletir sobre o ciclo de produção-consumo-descarte dos objetos do quotidiano, por forma a procurar uma resposta à desproporção temporal entre a efemeridade do uso que damos aos objetos e a perenidade do remanescente pós-descarte. Essa investigação levou-nos à hipótese de trabalho desenvolvida, que resultou na formulação final dos seis objetos efémeros, selecionados e executados em materiais comestíveis. Esta “solução” teórica para o problema anteriormente identificado cumpriu o objetivo do trabalho, levando a bom porto o desenvolvimento conceptual da proposta e respondendo à hipótese levantada. A dicotomia perenidade/ efemeridade foram tratadas, obtendo-se os dois resultados apontados: conseguir uma solução definitiva em que se anula o desperdício e que, simultaneamente, permite a leitura simbólica da incorporação do objeto no consumidor. Desta forma, importa dizer que acreditamos que este processo de investigação e a obra propriamente dita que dele resultou podem ser relevantes, no momento presente, para despertar a consciência do recetor, convidando-o a refletir sobre a temática abordada, objetivo traçado desde o início.

Valorizamos ainda como resultado maior de todo o processo a aprendizagem teórica que dele adveio. Os temas que interessavam a autora, suscitando reflexão pouco mais que empírica, no decurso da investigação revelaram um manancial de informação tratada que extrapola em grande medida as matérias abordadas. O conhecimento agora mais aprofundado de autores como Flusser ou Baudrillard e autores até aqui desconhecidos para a autora, como Baitello, abriu portas de reflexão insuspeitas, lembrando o que de melhor tem um processo académico como este: aprender, tão só.

Quanto ao consumo, parece-nos cada vez mais difícil rotular as atitudes em relação a ele, num tempo em que as opções dos consumidores são muito individuais e pouco estruturadas,

alterando-se frequentemente. Vimos que se conseguem distinguir alguns padrões e tendências, embora voláteis. De todas as formas, ainda não há uma consciencialização abrangente em relação ao desperdício e à gestão de recursos e resíduos, sendo as mudanças nesse sentido demasiado lentas.

Reconhecemos e analisámos todo o processo social de apagamento por sobreposição, em que já não vemos os objetos que nos rodeiam, em que os despimos das suas funções e dos seus sistemas de envelhecimento, em que atiramos para o lixo objetos acabados de sair da linha de produção sem lhes termos sequer dado uma utilização.

Detivemo-nos em considerações sobre a responsabilidade social e ecológica de quem produz e de quem consome os objetos de uso quotidiano, mas, em última instância, tornou-se importante orientar a investigação para a simulação de cenários em que o ser humano se reinventa em função do ambiente artificial por ele criado.

Reconhecemos a transitoriedade da valoração humana (Flusser, 1972) e a efemeridade do desejo, considerando oportuna a aplicação da nossa dissertação: a ingestão permite-nos terminar o consumo no único processo de reciclagem infalível e que devolve à natureza, sem deixar rasto, o que a ela foi tomado.

Se os nossos objetos fossem feitos de matéria não duradoura, poderiam esquivar-se à perda do desejo, fazendo parte dos prazeres intensos e renováveis de que nos falou A. Hirschman. (citado por Baitello, 2005)

Se acaso fossem fonte de insatisfação para o seu detentor, como objetos de uso, seriam facilmente reconvertidos em matéria assimilável, escapando à categoria de dececionantes descartados. Sendo fonte de desejo, seriam passíveis de serem sublimados através da assimilação.

Através da ingestão, desinformamos, desenformamos, devolvemos.

Como tornar objetos em células, músculos, sangue? A energia utilizada na “reciclagem”, neste caso passa a energia gerada, vital.

Relembramos a frase de Flusser em *Uma filosofia do design*: “Desde que criamos ovelhas que nos comportamos como rebanhos e temos necessidade de pastores de almas.” (2010: 77)

Quer com isto dizer que tendemos a simular os nossos simuladores e que a nossa dependência das máquinas que criámos, como nossa extensão e melhoramento, está a fazer com que nos tornemos, indelevelmente, “maquinais”. Avisa-nos para o contra-ataque da máquina, dizendo que essa tem que ser a maior preocupação do *designer* quando decide projetar – como é que ela retaliará?

Como fazer para que os objetos que produzimos não nos arruinem a vida? Se quisermos responder a esta pergunta de forma simultaneamente simplista e otimista, podemos dizer: comendo-os!

BIBLIOGRAFIA

- Adam, David (2014). *O homem que não conseguia parar - POC e a história verdadeira de uma vida perdida em pensamentos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Almeida, Maria da Conceição (2009). "Notas para uma arqueologia das linguagens", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=348&path%5B%5D=352> (acesso em 28/9/2015)
- Atkin, Douglas (2008). *O culto das marcas. Quando os consumidores se tornam verdadeiros crentes*. Lisboa: Tinta da China
- Baitello, Norval (2000). "As imagens que nos devoram. Antropofagia e iconofagia". Texto apresentado no Seminário Internacional "Imagem e Violência", promovido pelo CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, São Paulo, 29 de março a 1 de abril de 2000.
- Baitello, Norval (2002) "As irmãs gêmeas: comunicação e incomunicação. Os meios da incomunicação". São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
- Baitello, Norval (2005). *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker Editores.
- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Baudrillard, Jean (1997). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Baudrillard, Jean (2011). *A sociedade do consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, Jean (2015). *O crime perfeito*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Benjamin, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bettelheim, Bruno (1991). *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Blackburn, Simon (2015). *Vaidade e ganância no século XXI. Os usos e abusos do amor-próprio*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Cazeloto, Edilson (2009). "Monocultura Informática: a voracidade dos chips", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=347&path%5B%5D=351> (acesso em 29/9/2015)
- Costa, Daciano da (1998). *Design e mal-estar*. Lisboa: Centro Português de Design.
- Cunha, Mágda R. (2009). "Conectados e distraídos: Corpos caminantes e ação narrativa", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=345&path%5B%5D=350> (acesso em 29/9/2015)
- Debord, Guy (1991). *A sociedade do espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile
- Dorfles, Gillo (1974). *Oscilações do gosto – A arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Duhigg, Charles (2013). *A força do hábito*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Eco, Umberto (1985). *O signo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Eco, Umberto (2010). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.
- Feinberg, Craig Holden, e Petersen, Dale (2010). *The little book of shocking food facts*. Gloucestershire: Fiell Publishing Limited.
- Flusser, Vilém (1972). "A consumidora consumida", *Comentário*, Ano XIII, Vol. 13, n.º 51, pp. 35-46.
- Flusser, Vilém (1996). *Uma filosofia do design*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Fortunato, Ivan (2009). "Shrek, ou como o ogro devorador é devorado pela mídia de massa", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=51&path%5B%5D=56> (acesso em 29/9/2015)
- Gil, José (2005). *A imagem nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Guimarães, Denise A. D. (2009). "Oxímoros gastronômicos no filme Estômago: trilhas intertextuais", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=59&path%5B%5D=64> ?? (acesso em 29/9/2015)
- Hall, C. S., e Nordby, Vernon J. (1973). *Introdução à psicologia junguiana*. São Paulo: Cultrix.
- Han, Byung-Chul (2014). *A sociedade do cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Klanten, Robert, et al. (2008). *Create. Eating, design and future food*. Berlim: Gestalten.
- Knechtel, John (2007). *Trash*. Cambridge: MIT Press.
- Leonard, Annie (2011). *A história das coisas*. Lisboa: Editorial Presença.
- Lipovetsky, Gilles (1994). *O crepúsculo do dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lipovetsky, Gilles (2007). *A felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, Gilles (2010). *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Lobo, Júlio, e Pucci Jr., Renato Luiz (2009). "Estratégias narrativas e diferenças culturais no filme Estômago", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=52&path%5B%5D=57 ?? (acesso em 29/9/2015)
- Longhi, Carla R. (2009). "A devoração da condição humana e o vazio da esfera pública", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=60&path%5B%5D=65 ?? (acesso em 29/9/2015)
- Machado, J. P. (coord) (1981). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Sociedade da Língua Portuguesa.
- Melo Neto, João Cabral de (1994). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

- Montano, Linda M. (coord.) (2000). *Performance artists talking in the eighties*. Berkeley: University of California Press.
- Montmany, Marta, e Rieradevall, Joan (2005). *Ecoproducte ecodisseny*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Norman, Donald A. (2009). *El diseño emocional*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Ortega y Gasset, José (1996). *La rebelión de las masas*. Barcelona: Editorial Andres Bello
- Papanek, Victor (2007). *Arquitectura e design. Ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70.
- Pase, André F., e Pellanda, Eduardo C. (2009). "O corpo e o espaço físico relacionados ao ciberespaço", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14, pp. 122-139. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=349&path%5B%5D=353 ?? (acesso em 25/9/2015)
- Paul, Christiane (2003). *Digital art*. Londres: Thames & Hudson
- Rush, Michael (2001). *New media in late 20th-century art*. Londres: Thames & Hudson.
- Sacks, Oliver (2006). *O homem que confundiu a mulher com um chapéu*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Santos, Beja (2007). *Somos aquilo que consumimos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Santos, José Carlos Ary dos (1995). *Obra completa*. Lisboa: Edições Avante.
- Shapton, Leanne (2012). *Artefactos importantes e objetos pessoais da colecção de Lenore Doolan e Harold Morris, incluindo livros, roupa e acessórios*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Silveira, Ada C. M. da (2009). "Modos de ver e devorar o outro: A ambivalência na cobertura jornalística das periferias", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=58&path%5B%5D=63 ?? (acesso em 25/9/2015)
- Spoerri, Daniel (2010). *Dai tableaux-pièges agli idoli di Prillwitz – From trap pictures to Prillwitz*. Genova: Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce.
- Tribe, Mark, e Jana, Reena (2010). *New media art*. Colonia: Taschen
- Valente, Heloísa de Araújo D. (2009). "Olhe aqui, preste atenção esta é a nossa canção: A canção das mídia, entre o audível e o visível", *Ghrebhn – Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*, vol. 2, n.º 14. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia.
Disponível em: www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=57&path%5B%5D=62 ? (acesso em 29/9/2015)
- Weisman, Alan (2007). *O mundo sem nós*. Cruz Quebrada: Estrela Polar.
- Wilde, Oscar (2005). *The picture of Dorian Gray*. Nova Iorque: Oxford University Press.

WEBGRAFIA

- Bitencourt, Amauri C. (2008). *Merleau-Ponty Acerca da Pintura*. Tese de Mestrado em Filosofia. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92046/249829.pdf?sequence=1> (acesso em 7/8/2015).
- "Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo xx": mais informação sobre a exposição em: <http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/#comeronocomer> (acesso em 10/9/15)
- "De gustibus non disputandum": mais informação sobre a exposição em: www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/miralda-gustibus-non-disputandum (acesso em 7/7/15)
- Esparza, Ramon (2006). "Jana Sterback, todo es contingência. De la performance al vídeo", *El Cultural*. Disponível em: www.elcultural.com/revista/arte/Jana-Sterbak-todo-es-contingencia/17793 (acesso em 6/8/15).
- Kotowicz, Ana "Livros. Sete coisas que já deve saber sobre Maurice Sendak, mas que é sempre bom lembrar" (2004), *Jornal i*, Disponível em: www.ionline.pt/263694 (acesso em 31/08/2015).
- Romero, Mariana Menesses (2014). *Arte, alimentos e experiencia sensorial: Las obras comestibles de Sonja Alhaeuser*. Tese de Mestrado em História da Arte. Disponível em: www.pcti.mx/tesis-de-posgradoen-mexico/item/arte-alimentos-y-experiencia-sensorial-las-obras-comestibles-de-sonja-alhaeuser (acesso em 9/8/2015).
- Sterback, Jana e Javier Pérez (2009). *Mythologies – Dossier de Presse*. Le FRAC Haute-Normandie: Musée de l'Horlogerie/Saint-Nicolas d'Aliermont. Disponível em: www.frachautenormandie.org/images/expo/dp/DP%20Mythologies.pdf (acesso em 10/8/15).
- Veríssimo, Iolanda (s.d.). «Ciência explica porque temos vontade de morder as bochechas dos bebés». Disponível em: www.novemeses.pt/pt/atualidade/ciencia-explica-porque-temos-vontade-de-morder-as-bochechas-dos-bebes (acesso em 31/8/2015)

SITES CONSULTADOS

- APA Style | www.apastyle.org/ (acesso em 7/7/2015)
- Annet Gelink gallery | www.annetgelink.com/l/artists/8-anya-gallaccio/biography/ (acesso em 3/8/15)
- Daniel Spoerri | www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/15_eatart.htm (acesso em 8/5/15)
- MOMA | www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936 (acesso em 5/8/15)
- The red list. Fine arts | <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1123-view-canada-profile-sterbak-jana.html> (acesso em 3/8/15)
- Thomas Dane gallery | www.thomasdanegallery.com/artists/36-anya-gallaccio/works/ (acesso em 5/8/15)
- Walker art center | www.walkerart.org/collections/artworks/vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic (acesso em 10/8/15)

ANEXO

Documentação videográfica

OBJECTOS COMESTÍVEIS – UMA REFLEXÃO SOBRE A SUSTENTABILIDADE NO CONTEXTO ARTÍSTICO E SOCIOCULTURAL

DVD: 19' 40" | Formato 16:9

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO

Ana Contente

CAPTAÇÃO DE IMAGEM E ILUMINAÇÃO

Edmundo Diaz Sotelo

MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO

Edmundo Diaz Sotelo | Ana Contente

CAPTAÇÃO DE SOM

Vasco Fortes | Ricardo Desirat | Ana Contente

SONOPLASTIA

Vasco Fortes | Ricardo Desirat

2015

