



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES
MESTRADO EM ARTES**

JORGE JOSÉ PEREIRA DUARTE

**LAPIDAÇÃO CRIADORA NA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA
DA AMAZÔNIA: processo criativo de um designer de joias.**

Belém, Pará
2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES
MESTRADO EM ARTES**

JORGE JOSÉ PEREIRA DUARTE

**LAPIDAÇÃO CRIADORA NA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA
DA AMAZÔNIA: processo criativo de um designer de joias.**

Orientador: Prof. Dr. Miguel Santa Brígida
Linha de Pesquisa 2: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes

Belém, Pará
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação
(CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em
Artes/UFPA

Duarte, Jorge José Pereira
Lapidação criadora na joalheria contemporânea da
Amazônia: processo criativo de um designer de joias / Jorge José
Pereira Duarte.
- 2017.
124 f. : il. color. ; 30 cm

Inclui bibliografias
Orientadora: Prof. Dr. Miguel Santa Brígida.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2017.

1. Joias (Projetos) - Belém-PA. 2. Joias (Processo Criativo) -
Belém-PA. 3. Etnocologia. I. Título.

CDD – 23

ed. 745.48115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e dois (22) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezesseis (2017), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Espaço São José Liberto - Polo Joalheiro do Pará, sob a presidência do orientador professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Jorge José Pereira Duarte, **Intitulada: LAPIDAÇÃO CRIADORA NA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA DA AMAZÔNIA: PROCESSO CRIATIVO DE UM DESIGNER DE JOIAS**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Miguel de Santa Brígida Junior, Ana Flávia de Mello Mendes, da Universidade Federal do Pará; Ivone Maria Xavier Almeida -Suplente (Substituição da examinadora externa, Virginia Pereira Cavalcante), da Universidade do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE com distinção, e recomendação de publicação integral da referida Dissertação**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 22 de Junho de 2017.

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRIGIDA JUNIOR

Prof.^a. Dra. ANA FLAVIA DE MELLO MENDES

Prof.^a. Dra. IVONE MARIA XAVIER ALMEIDA (SUPLENTE)

JORGE JOSÉ PEREIRA DUARTE

Miguel de Santa Brígida Junior
Ana Flávia de Mello Mendes
Ivone Maria Xavier Almeida
Jorge José Pereira Duarte

RESUMO

Esta pesquisa investigou a partir da minha experiência como designer, o processo criativo de joias no Polo Joalheiro do Pará. A partir da noção de Lapidação Criadora, buscamos compreender os fatores de indução criativa que inspiram o ato de criação destes artefatos, partindo da pesquisa teórica integrada nas práticas artísticas do próprio autor, e do Trajeto Criativo, proposto pela artista-pesquisadora Sonia Rangel. Apresento uma reflexão baseada fundamentalmente em noções da Etnocologia e Sociologia Compreensiva, refletindo sobre a função da joia no contexto contemporâneo. As aproximações dessas duas linhas teóricas vão além de autores em comum, como Michel Maffesoli e Renata Pitombo Cidreira: premissas como a atenção voltada para a complexidade social e suas relações com o indivíduo, e a importância da vivência e envolvimento do autor no fenômeno investigado. Ao observar os elementos formais presentes nas obras, foi possível aprofundar e discutir a Lapidação Criadora e suas Potências, relacionando-as com a Etnocologia, (Jean Marie-Pradier, Armindo Bião e Miguel Santa Brigida), Estudos da Cultura, (João de Jesus Paes Loureiro), e Processos Criativos, (Sonia Rangel e Fayga Ostrower), voltadas para uma proposta de reflexão sobre a Lapidação Criadora no design de joia contemporâneo na Amazônia.

Palavras-chave: design de joia, processo criativo, lapidação criadora, etnocologia, sociologia compreensiva.

ABSTRACT

This research investigated from my experience as a designer, the creative process of jewelry in the Polo Jeweler of Pará. From the notion of Creative Lapidation, we seek to understand the factors of creative induction that inspire the act of creation of these artifacts, starting from theoretical research Integrated in the artistic practices of the author himself, and the Creative Path, proposed by artist-researcher Sonia Rangel. I present a reflection based fundamentally on notions of Ethnocenology and Comprehensive Sociology, reflecting on the function of jewelry in the contemporary context. The approaches of these two theoretical lines go beyond authors in common, such as Michel Maffesoli and Renata Pitombo Cidreira: premises such as attention focused on social complexity and its relations with the individual, and the importance of the experience and involvement of the author in the phenomenon investigated. By observing the formal elements present in the works, it was possible to deepen and discuss the Creative Lapidation and its Powers, relating them to Ethnocenology (Jean Marie-Pradier, Armindo Bião and Miguel Santa Brigida), Studies of Culture (Paes Loureiro), and Creative Processes (Sonia Rangel and Fayga Ostrower), aimed at a proposal of reflection on the Creative Stoning in contemporary jewelry design in the Amazon.

Keywords: jewelry design, creative process, creative lapidation, ethnocenology, comprehensive sociology.

AGRADECIMENTOS

Não tenho palavras para agradecer à minha mãe por tudo que já alcancei até hoje. Meu exemplo de vida, minha heroína, meu apoio nas horas difíceis, o amor de minha vida. João, meu irmão, por ser motivo de orgulho e grande incentivador das minhas jornadas. Lara Dahás, Tarik Coelho e Carol Stella, os irmãos que a vida me presenteou e que moram no meu coração, grandes espectadores das dificuldades e vitórias desse caminho. Neila Dahás, Sônia Guedes e Helena Bezerra, minhas mães que a vida trouxe para amar. Meus colegas de turma, especialmente Tainá e Suzana, por compartilharem suas histórias e possibilitarem a relação de amor entre nossas artes, vocês fazem parte desse trabalho. Cia. Moderno de Dança, família que faço parte, e que despertou minha paixão pela arte. Prof. Miguel, Prof.^a Ana Flávia, Prof.^a Wlad, Prof.^a Ivone, Prof.^a Gisele, mestres amados que tanto contribuíram com minhas experiências e tornaram esse mestrado inesquecível. Prof.^a. Virgínia, Laboratório, “O Imaginário” e UFPE pela troca de saberes e experiências.

Ao PPGArtes, especialmente seus membros administrativos Wânia, Marcos, Lilian e Jaque, pelos sorrisos, palavras de carinho diárias e por sempre me ajudarem quando necessário. Ao Prof. Fernando Hage, pela amizade e por ser uma inspiração de determinação.

Novamente para Helena, por ser grande mestre, amiga e parceira da vida profissional, por ter ensinado tudo que sei sobre Design de Joias, sem você nada disso seria feito. Para Leila, pelas conversas gostosas e ensinamentos preciosos de gemologia. Ao Instituto de Gemas e Joias da Amazônia, pelo apoio, paciência e consideração nesses anos de atuação no meu local de pesquisa e criação, o Polo Joalheiro do Pará.

Um agradecimento especial a Prof.^a Rosa Helena Neves, por seus anos de dedicação e árduos esforços em tornar o referente programa e local um sucesso a nível internacional, tornando possível desta forma uma fonte de experimentação e criação, uma verdadeira joia na Amazônia Paraense. À Universidade Federal do Pará e à CAPES, pelo incentivo e suporte para a pesquisa nos meus anos como discente de mestrado.

À minha mãe Auxiliadora, para o
meu irmão João, e para todos
aqueles que amo, maiores joias
que tenho na vida.

*Criar é tão difícil ou tão fácil como
viver. E é do mesmo modo necessário”*

Fayga Ostrower

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Levantamento das ações do Polo Joalheiro e suas propostas criativas	54
Fig. 02 – Pingente “Estrela-guia”	58
Fig. 03 – Conjunto “A Joia Mais Rara”	60
Fig. 04 – Esquema de percepção e criação entre vivência particular e comum	64
Fig. 05 – Conjunto “Ciranda de Amores”	64
Fig. 06 – Conjunto “De Braços Abertos”	65
Fig. 07 – Tríade de potências criadoras de base pessoal	68
Fig. 08 – Relicário francês, em ouro com espinho da coroa de espinhos de Cristo	71
Fig. 09 – Pingente Coração de Mãe	72
Fig. 10 – Conjunto “Lírio Entre as Mulheres”	78
Fig. 11 – Anel e pingente “Fios de Esperança”	79
Fig. 12 – Tríade de potências criadoras de base social.	85
Fig. 13 – Conjunto “Guaraná”	86
Fig. 14 – Pingentes em prata com grafismos indígenas	88
Fig. 15 – Peças arqueológicas de muiraquitãs	89
Fig. 16 – Muiraquitã em prata e chifre de búfalo	90
Fig. 17 – Conjunto “Tradição do Corpo”	97
Fig. 18 – Conjunto “Ponta de Flecha”	98
Fig. 19 – Brinco “Pupunha”	100
Fig. 20 – Pingente “Encontro das Águas”	104
Fig. 21 – Coleção “Helicônia Pássaro de Paraíso”	105
Fig. 22 – Coleção Peixes do Pará: conjuntos Tucunaré, Tamuatá e Pescada Amarela	106
Fig. 23 – Relação da potência local com as outras potências	108
Fig. 24 – Estrutura da Lapidação Criadora	109
Fig. 25 – Lapidação criadora: conjunto “Banho de Lua	111
Fig. 26 – Lapidação criadora: conjunto “Formosa Natureza”	112
Fig. 27 – Lapidação criadora: conjunto “Rudá, o amor mensageiro”	114
Fig. 28 – Conjunto “Perpétua”	116
Fig. 29 – Conjunto “Frutos da Terra”	117
Fig. 30 – Conjunto “Maresia”	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	11
1- A JOALHERIA CONTEMPORÂNEA	29
1.1- NOÇÕES DE CONTEMPORANEIDADE	29
1.2- FUNÇÕES SOCIAIS DA JOIA	36
1.3- FAZER ARTÍSTICO NO POLO JOALHEIRO DO PARÁ.	44
2- POTÊNCIAS CRIADORAS	49
2.1- O PESSOAL	55
2.1.1- VIVÊNCIA	61
2.1.2- MEMÓRIA	67
2.2- O SOCIAL	73
2.2.1- CULTURA	79
2.2.2- ANCESTRAL	83
2.3- O LOCAL	91
2.3.1- LOCAL E O MATERIAL	96
2.3.2- LOCAL E INSPIRAÇÃO ESTÉTICA	101
3 – A LAPIDAÇÃO COMO PROCESSO CRIATIVO	108
3.1- A ESTRUTURA DA LAPIDAÇÃO CRIADORA	108
3.2- OBRAS DE POTÊNCIAS HÍBRIDAS.	110
3.3- APLICAÇÃO DA LAPIDAÇÃO CRIADORA NO PROCESSO CRIATIVO	115
4- INCRUSTAÇÃO DOS SABERES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
5- REFERENCIAL TEÓRICO	122

INTRODUÇÃO

Ao ser questionado sobre o que me inspirava a criar joias, em um primeiro momento esta me pareceu ser uma resposta muito simples. No momento em que este problema surgiu, dei uma resposta prática: o que fazia sentir-me o indivíduo que sou e minhas experiências de vida.

Ao refletir posteriormente o significado desta resposta para mim, percebi que embora de fácil definição, a profundidade do campo que eu estava me referindo abriria espaço para a discussão e autorreflexão de uma considerável variedade de fontes inspiradoras, e respectivamente seus diversos níveis de influência no processo de inspiração criativa. Na busca por um caminho que pudesse melhor organizar meu ponto de vista sobre esta questão, a pesquisa aqui introduzida conseqüentemente se justificou, no intuito de gerar informações que pudessem melhor descrever o meu processo de concepção de joias, com ênfase para as inspirações e motivações de criar tais artefatos.

Surge então a teoria aqui proposta sobre as influências de minhas criações, os motivadores para definir as formas e elementos de cada peça. Identifico os referentes objetos de pesquisa como potências criadoras, conceito baseado em preposições de Fayga Ostrower e João de Jesus Paes Loureiro, que as caracterizam como possibilidades de criação ligadas diretamente ao indivíduo que as utiliza de acordo com a proposta advinda de sua inspiração, estas sendo fundantes para o ato de criar, devido ao seu ato direto de influenciar na geração de artefatos que se relacionam com os afetos, as memórias e as vivências de quem os concebe e de quem os utiliza. Intitulo então o meio de analisar tais potências como Lapidação Criadora, onde tal método traz a possibilidade de identificar em cada caso particular quais as potências definidas aqui se fazem mais influentes.

Para um melhor entendimento da pesquisa torna-se importante definir inicialmente o conceito de criar, ação que pode ser vista como “um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura” (OSTROWER, 2014, p.5). Partindo desse conceito, entende-se que o processo criativo se trata do fenômeno de ordenação e configuração da forma de expressão, que pode possuir variados meios de ser concebidos, de acordo com a vertente artística, e conseqüentemente, as ferramentas e mais adequadas aos anseios do indivíduo criador.

Deste modo, utilizo a joia como meu meio de expressão criativa. Iniciei a trajetória como criador ainda na graduação de Design de Produtos, onde a maioria dos temas ao qual

eu trazia referência para minhas peças possuíam um certo afastamento do ambiente em que eu estava inserido, como por exemplo a pesquisa histórica da cultura europeia, temas que, arrisco dizer, pudessem me chamar atenção devido a longinquidade das mesmas em relação ao meu local comum, o dito encantamento com o que é distante.

Já iniciando meu curso de Especialização em Design de Moda e concomitantemente a isso, tendo a oportunidade de conhecer o trabalho de criação na área do vestuário com a empresa Ná Figueredo¹, despertei meu interesse com temáticas mais próximas, ao qual eu pude falar com maior propriedade, resultando assim, no nascimento dos laços com minhas futuras produções como designer.

Esta experiência foi intensa de tal maneira, que acabou sendo primordial não somente para definir minha pesquisa de conclusão de curso sobre o tecido chita, elemento presente na cultura paraense e nas minhas memórias afetivas, como serviu para facilitar a minha inserção na HSCriações & Design, uma das empresas do Espaço São José Liberto (ESJL), também conhecido como Polo Joalheiro do Pará.

Ao me inserir como um dos profissionais integrantes deste programa, iniciei em 2013 meu trabalho de construção pessoal como criador, transformação que ocorreu simultaneamente com o processo de concepção de minhas peças. Pude então trazer a minha vocação pela pesquisa para este ambiente ao qual me aloquei, buscando entender cada vez mais o jeito singular que se produz joias no Pará e de que forma este processo estava dialogando com meu próprio trajeto de designer na Amazônia.

O trabalho de um designer é considerado de origem teórica híbrida, uma vez que a área do design pode ser entendida como uma das que mais se apresenta de forma transdisciplinar. Tal disciplinaridade se apresenta desde a origem da profissão do designer, datada no início do século XX.

Este ofício surgiu pela necessidade de um profissional que não apenas criasse, mas que pensasse na produção de artefatos e serviços como um todo. Possui referências diretas do movimento *Arts and Crafts*², e se consolidou com a criação da escola Bauhaus, a qual foi um produto da relação do campo das artes com as ciências exatas, cujos processos, tanto

¹ Ná Figueredo: Empresa atuante no setor de moda vestuário na cidade de Belém, trabalha com coleções temáticas relacionadas a cultura paraense.

² *Arts and Crafts*: movimento estético da segunda metade do século XIX e que estabeleceu um diálogo de contraposição entre as expressões artísticas com a emergente mecanização na produção de artefatos.

a criação, como o projeto e a execução, possuem o mesmo grau de importância na concepção de artefatos que não somente atendem as funções práticas de seus usuários, mas que também trazem a consciência da importância das funções estéticas e simbólicas na relação objeto-usuário.

Devido ao seu surgimento em um período de desenvolvimento da indústria em todo o mundo, o design traz consigo a importância do projeto de um artefato para a concepção do mesmo, no intuito de definir, registrar e viabilizar as formas de produzir e de reproduzir um produto, necessidades presentes na produção industrial.

No campo do design de joias, a relação com a criação se torna um pouco diferente das demais produções de design. A concepção de joias é uma prática muito antiga, realizada com técnicas manuais e com raízes no campo das expressões artísticas.

Mesmo com a aglutinação dos setores de produção de artefatos pela mecanização, muitas das técnicas de ourivesaria permanecem feitas manualmente e a concepção de peças, embora adquirindo a possibilidade de ser feita em contribuição do projeto do design e passível de ser reproduzida com exatidão através do mesmo, continua sendo concebida em seu caráter estético em alguns casos como um processo artístico, a exemplo os métodos propostos no Polo Joalheiro do Pará.

Considero então o design de joias como um campo de conhecimento híbrido. O campo das artes, pode ser entendido como forma de “expressão simbólica de uma cultura, considerando-a prática de criar formas perceptíveis do sentimento humano” (LANGER, 1980, p.42 *apud* LOUREIRO, 2007, p.18), conceituação que se aproxima com a concepção de joias por sua trajetória histórica e pelos processos de fabricação que perduram até os dias atuais.

A concepção de joias também se mostra presente no campo do design, campo do conhecimento que em sua etimologia, possui referência da palavra latina *designare*, que faz referência ao “ato de apontar, indicar”. Tal origem descreve bem as funções do designer:

“[...] vem evidenciada a relação holística dos problemas, a capacidade de gestão da complexidade, dos aspectos criativos, da tensão gerada quando se inova, da atenção pelo produto no sentido mais amplo e complexo do termo, seja este material ou serviço, da propensão natural de agir como mediador entre produção e consumo” (CANNERI, 1996, p. 69, *apud* MORAES, 2008, p. 158).

Neste contexto, o profissional do design acaba por designar as etapas de concepção dos artefatos através do projeto em sua completude. No caso joia, por esta possuir uma parcela de produtividade diretamente ligada a indústria e a questão da viabilização de reprodutibilidade, apresenta sua parte projetual de forma íntegra, desde as referências de inspiração, como o detalhamento técnico e as folhas de molde, assim como nos outros campos do design. O artefato além de criado, é projetado.

Conceituo as joias então como uma categoria de artefato, “um objeto feito pela incidência da ação humana sobre a matéria-prima: em outras palavras, por meio da fabricação. Sua origem etimológica está no latim *arte factus*, ‘feito com arte’; e ela está na origem do termo ‘artificial’, ou seja, tudo aquilo que não é natural” (CARDOSO, 2013, p. 47). Um artefato trata-se do resultado formal de um processo de concepção manual executada pelo homem, induzido a ser feito através de uma intenção simbólica.

Tal proposição justifica minha fala como designer e ao mesmo tempo como artista, uma vez que considero meu processo de criação, influenciado pela estrutura metodológica aplicada no Polo Joalheiro do Pará, originada também no sentido de valorizar essas duas vertentes de conhecimento, a Arte e o Design, ambas pertencentes ao campo de criação.

Tanto a arte quanto o design e a moda existem em razão da atividade humana; da interferência do conhecimento humano sobre a matéria que, somada ao universo do sensível e da estética, dá forma ao objeto. O design soma estas relações ao objetivo de uma proposta, por vezes entendida como função a ser alcançada. Mas é importante verificar aqui que a função na contemporaneidade não é restrita apenas à utilização de um objeto, é também relacionada à satisfação, à fruição, à experiência, ao valor, à realização de uma ação (MOURA, 2008, p. 38).

Destaco o hibridismo entre as duas vertentes, exemplificando as formas de exposições de joias presentes no Espaço São José Liberto, semelhantes as disposições de galerias de arte, que expressam a possibilidade do fenômeno de contemplação e assimilação das joias com o seu observador, explorando a sensibilidade de relação observador-objeto com o significado que se percebe, não restringindo apenas ao seu consumo monetários, valorizando-as desta forma também como um objeto de expressão artística.

No que diz respeito a produção de tais coleções, a obrigatoriedade de apresentar um projeto técnico com desenho ilustrativo, suas especificações de produção, folhas de molde, elementos projetuais necessários para viabilizar sua reprodutibilidade, além de práticas como a gestão da produção e controle de qualidade, trazem noções fundantes do trabalho do

designer e valorizam a função do mesmo para as produções em joalheria no referente programa.

No que diz respeito a etimologia da palavra joia sua origem se dá pela relação de outras duas, ambas do latim, *jocalis*, como “aquilo que alegra, que causa prazer”, juntamente com *gaudium*, que significa “alegria”, “contentamento”, “satisfação”, “prazer”. Estas serviram para dar origem a palavra *joiel* ou *joyau*, do francês, como “artefato de matéria preciosa de grande valor, usado em geral como ornamento, e que causam prazer”. Entende-se que seu significado está ligado ao sentimento de prazer e alegria ao ganhar e utilizar uma joia, devido a sua respectiva noção de preciosidade.

Já o termo ornamento ao qual o significado de joia está ligado, trata-se de sua função principal, proveniente “do verbo latino *ornare*, que significa na acepção latina original, “adornar” ou “equipar” [...] Nesse sentido, “ornar” não se resume a adicionar coisas supérfluas, mas exprime um acréscimo de qualidade, de melhoria” (GOLA, 2013, p.18). A partir desta proposição, sendo um adorno corporal, a joia como ornamento traz para seu usuário o fator de diferenciação, de um acréscimo para este corpo, tanto em seu caráter de auto identificação, quanto na prática de alteridade do mesmo.

Considero importante destacar que as joias, desde suas origens se referem a artefatos que essencialmente possuem uma relação direta com o valor. O valor atribuído às joias é definido por seus materiais constituintes e o que esses materiais significam no referente contexto social.

As joias passaram por mudanças em seu papel nas sociedades no decorrer dos anos, e atualmente estão posicionadas como um produto inserido no sistema de comércio de mercadorias, onde é aplicado um alto investimento financeiro em sua produção, visando o lucro proveniente do seu consumo.

Comparado a outros objetos produzidos no sistema comercial da atualidade, seu próprio material constituinte, sem forma ainda definida, por si já apresenta um alto valor de mercado. Um diamante bruto, uma pérola redonda natural, ou algumas gramas de ouro recém extraído já tem um valor de mercado considerável, se comparados como por exemplo a um tecido, ou algumas gramas de ferro, madeira ou plástico.

Desta forma, o contexto mercadológico ao qual as joias estão inseridas de forma massificada nos países que visam a aceleração industrial como objetivo, podem por vezes construir uma noção de que estes artefatos são meros objetos acumuladores de riquezas

materiais. Tal proposição afasta, através da oferta massificada de mercado, o papel das joias como pertencente ao campo das formas de expressão artísticas, modos de fazer que trazem consigo outros valores além do acima descrito.

Levanta-se aqui o questionamento sobre que problemas esta visão pode trazer ao assimilar a joia unicamente como um produto a ser consumido, independentemente das possíveis contribuições simbólicas presentes nas inspirações de suas formas ao seu valor simbólico. "As grandes marcas não conseguiram cancelar exclusivamente o luxo, mas também o sonho, o valor da história, da experiência, da unicidade, do conto, uniformizando de forma homologada as próprias propostas" (FRANCHI, 2011, p. 58), processo esse que ocorreu com o domínio do setor por peças sem comprometimento com uma matriz criativa, com formas escolhidas aleatoriamente e que trazem essencialmente o valor do material constituinte, para entregar um produto finalizado que pudesse se adequar as exigências de rapidez e volume de produção do mercado consumidor.

Em contrapartida disso, a proposta apresentada pelo Polo Joalheiro do Pará traz uma resposta positiva ao fazer artístico, pois foi concebida no intuito de seguir um caminho diferente da massificação mercadológica do setor global de joias. Suas inspirações se mostram concentradas em trazer artefatos portadores de valores estéticos e simbólicos, além do monetário, ao tratar a joia como objetos que contam uma história e proporcionam através destes atributos uma experiência de percepção subjetiva que vai se apresentar de formas diferentes para cada observador.

Ao iniciar meu trabalho como designer de joias em um local que valoriza tal experiência sensível, pude construir meu próprio ponto de vista sobre a importância das joias na sociedade e assim refletir sobre de que forma elas podem atribuir para si os valores considerados importantes em uma obra de caráter artístico.

Entre muitas características apontadas nas joias, a durabilidade de seus materiais constituintes pode ser destacada como de primordial importância para o que relaciono com meu trabalho, além da relação de alto valor que os mesmos se apresentam socialmente. Percebe-se dessa forma duas características essenciais de uma joia: sua grande longevidade e o fator de raridade dos materiais componentes, que destacam sua importância e contribuem no processo de relação da peça com o observador.

Portanto, acredito que as joias não costumam referir sobre temas corriqueiros. "Assim, em sua materialidade de adorno, a joia sempre está acompanhada de significados

que a tornam um objeto simbólico" (GOLA, 2008 p. 16). Suas formas atravessam o tempo contando histórias, sobre quem as utiliza como também sobre quem as concebe. É um meio de descrever o contexto que a joia pertence, buscando características sobre a criação e uso da mesma, onde as influências utilizadas para idealizar as peças estão visivelmente presentes em sua estrutura, podendo ser decodificadas na busca de seus significados.

Dentre diversos artefatos já produzidos pelo homem, estes vêm se apresentando como um dos principais registros históricos, como uma das mais resistentes formas de expressão artísticas produzidas. "A ideia de ornamento, portanto, está vinculada à interpretação dos diferentes povos, civilizações e épocas que, ao ligar o ornamento aos objetos, transformam esses mesmos objetos em veículos que nos auxiliam a compreender, hoje, em sua permanência, as culturas humanas" (GOLA, 2008, p. 18-19). Assim, sob o meu ponto de vista, criar joias significa trazer ao mundo uma grande história, que se apresenta ao mesmo tempo de forma muito pessoal, pois trata-se de minha visão como criador, como também em cada tema abordado nelas, surgem elementos que de certa forma, similar a minha própria percepção ou não, se relacionam com outras pessoas: um local, um personagem, um relacionamento, uma crença, um sentimento.

Retrato temas que considero importante serem transportados do campo efêmero das ideias através da concepção das joias, representando-os em objetos que irão carregar tais informações pelo tempo que nem eu, como criador, terei a possibilidade de estimar.

Minhas criações não apenas passam a existir, como também são utilizadas por indivíduos que compartilham de alguma forma o sentimento de valor que atribuo a elas, receptores que podem se identificar com referências que as joias carregam consigo e que iniciarão a trajetória destes artefatos ao longo do tempo, como visto em vários exemplos presentes desde a antiguidade até os dias atuais.

Considero importante deixar claro que levo em consideração o diálogo entre a joia e o usuário, e trato tal fenômeno como parte importante do processo da existência desses artefatos, e por esta razão, é um assunto que atinge um grau de complexidade devido as diversas formas em que pode ocorrer.

É de meu interesse abordar tais relações em um momento futuro, porém, por uma questão metodológica e organizacional, o processo de percepção e consumo das peças não está diretamente sendo estudado na pesquisa aqui presente. Considero estes, assuntos que apresentam a densidade que justifica uma reflexão voltada exclusivamente para cada um de

forma particular, da mesma forma que a complexidade encontrada durante o processo de identificação das influências de minhas criações apresentou tal necessidade.

Assim como consigo perceber referências de pontos distintos em cada uma das joias que criei, comecei a notar também que o "indivíduo que sou" e "minhas experiências de vida", respostas dadas ao questionamento inicial, se desdobram em muitos pontos passíveis de serem discutidos, gerando conseqüentemente ao estudo aqui introduzido.

Na busca das respostas sobre a origem de tais inspirações, comecei um processo de decodificação e compreensão dos elementos que influenciaram a definição das formas que foram utilizadas na criação das peças. Considero este um dos caminhos a chegar em um ponto de vista sobre o problema aqui apontado com maior solidez, usando tais recursos com a propriedade de idealizador das referentes joias.

Embora seja um trabalho de pesquisa que tenha como ponto inicial para análise meu processo de criação de joias, não delimito os resultados como exclusivos, pois tenho consciência que o ato de criar entre um indivíduo e outro possui suas particularidades, mas também seus pontos em comum. Justamente por isso a discussão proposta pode servir como um ponto de comparação, onde o resultado deste processo poderá trazer margem a geração de novas questões e críticas, enriquecendo cada vez mais a discussão acerca do tema.

Para este estudo, é necessário definir um método que possa contribuir na organização de tais preposições e que possua aproximações com os moldes iniciais apontados por mim. O método contribui principalmente para criar um ponto de diálogo do meu processo de reflexão e produção teórica com o de outro autor, que mesmo com proposições divergentes das minhas, possua pontos de congruência no processo de produção da pesquisa.

Ao que compete no campo do designer de joias, a ideia de valor material e de afeto adquirido contribuem, para uma atenção maior sobre o que é criado em relação a outros segmentos do design. Tal preocupação com o contexto que envolve as práticas criativas e a ourivesaria, tornam o processo mais sensível e próximo do criador, fazendo com que cada peça produzida crie um laço com o indivíduo que a concebeu.

Ao abordar a temática das joias, na busca das inspirações que as constituem, elegi para minha pesquisa o método da artista pesquisadora Sonia Rangel, que por meio de suas ilustrações e poesias, as fontes iniciais de seus questionamentos, induzem-na assim a pesquisar. "Escolho então, me situar no ponto de vista do artista, para o qual compreender,

tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o método” (RANGEL, 2009, p. 99). Sua peculiar relação entre prática e produção teórica gera uma discussão particular de suas obras, e ao mesmo tempo leva em consideração diversas noções passíveis de assimilação por outros artistas, tratando o trajeto criativo como um caminho que pode ter cruzamentos com outras construções teóricas, mas respeitando em sua fala os limites particulares de tais percursos, não engessando o método em um conceito pré-determinado.

Me utilizo então do seu método, que consiste na relação de três campos principais de fontes de informação, onde o mesmo é caracterizado pela ordem de entrada de cada uma dessas fontes de referências na discussão. Em sua percepção da pesquisa sobre o ato de criar, ela trata suas produções artísticas como ponto de partida, e delas, surgem o diálogo com autores que possam contribuir com suas reflexões pessoais sobre as obras. Como consequência do diálogo desses dois fatores, é apresentada sua visão de organização e descrição do processo criativo, apresentado na pesquisa como resultado da compreensão de seu próprio trabalho e das discussões por ele geradas.

É importante destacar como o fazer artístico das joias surgiu no decorrer de minha construção pessoal como designer, por meio das experimentações que em um primeiro momento podem ser consideradas como intuitivas e sem uma lógica em sua visão geral, porém, a medida que fui criando as peças, surgiam referências para novos projetos. Após identificar minha aproximação com o método criado por Rangel em seu próprio trabalho, são apontados aqui suas três etapas principais, metodologia adotada por minha pesquisa:

- **Reflexão do processo criativo pela análise dos próprios objetos de arte.**

Seguindo esta lógica, a primeira fonte de informação utilizada na pesquisa abrange as obras artísticas já concebidas como norteadoras desse referencial e onde a autora cita o fazer intuitivo como "aparentemente disperso, [mas que] recorre aos vários materiais e configurações correspondentes a demandas internas diferenciadas" (RANGEL, 2015, p. 25), entendendo cada demanda interna como uma necessidade latente que pode ser suprida na prática artística.

Aplico esta demanda diretamente a minha necessidade pessoal como designer de experimentar as formas de expressão simbólicas provenientes de minhas inquietações

criativas no ato de conceber uma joia e como na prática, através desses objetos, os elementos de inspiração podem se fazer presentes em cada trabalho que realizei até o presente momento.

Comecei a identificar suas similaridades no processo, onde minhas joias apresentam anseios internos baseados em uma rede de influências adquiridas com minhas vivências e percepções das coisas ao redor e que possuem diversas fontes. Tais anseios dialogam entre si dinamicamente nas concepções de minhas joias, transmitindo o que é de meu interesse expressar no momento de criação e como isso será apresentado para as pessoas que vão passar a utiliza-las.

Em linhas gerais, tais demandas podem se materializar por diversos caminhos, que variam de acordo com os recursos disponíveis para serem utilizados na expressão do sentimento do artista: a escrita, a performance, a música, as artesanias, etc. "A arte é uma forma estruturada e objetivada em um objeto-mundo feito. O que é a joia, o que é o quadro, o que é o poema, o que é o filme? É a transformação da imaginação em signo objeto, configurando sentimento virtual segundo uma técnica apropriada" (LOUREIRO, 2011, p. 64). Se torna claro que este processo se constitui pela execução das ideias através da forma de expressão que se tem disponível ao criador, na busca por uma representação que seja perceptível ao observador, uma forma de comunicar a mensagem através de uma das vertentes do fazer artístico.

Uma vez que tais práticas se ligam diretamente a minha consciência como artista, elas por sua vez constituem a primeira fonte de referências a serem exploradas em minha pesquisa, um centro de comparação com outros pontos de vista que possam contribuir com este processo de construção teórica. Nesse sentido, meu trabalho como designer de joias foi essencial no processo de decodificação e identificação das potências criadoras, onde cada uma delas se apresentou de forma recorrente nas minhas criações, motivadoras para dar início na pesquisa aqui apresentada.

Da mesma forma, realizo o processo de leitura de outros trabalhos teóricos, como por exemplo do "Olho Desarmado" de Sônia Rangel, a pesquisa sobre "Criatividade e Processo de Criação" de Fayga Ostrower, ou "As Estruturas Antropológicas do Imaginário" de Gilbert Durand. Através destas leituras, busco complementar, juntamente com meus posicionamentos criativos, os subsídios necessários para o processo de reflexão e análise das potências criadoras, que se destacam como ponto principal deste trabalho.

- **Diálogo com outros autores sobre o tema abordado.**

Compreende-se este segundo momento apontado por Rangel, onde "...se opera uma série de leituras encadeadas, uma leitura em fluxos" (2015, p. 25), e que como cita a autora é uma etapa que se superpõe e transparece a primeira, mas nunca a antecede. No caso aqui apresentado, o indutor de construção da pesquisa foi a análise de minhas criações já realizadas, que trouxe posteriormente as discussões com outros referenciais teóricos. Tais leituras tem a função de referencial analítico a ser relacionado com a produção pessoal do criador, as falas de outros autores entram para estabelecer um diálogo com o contexto das obras, e dessa forma instigar e amadurecer as proposições acerca do trabalho artístico.

Ao gerar uma discussão em que se tem como foco principal as influências na geração de objetos que apresentam em sua essência teórica tal caráter transdisciplinar, considero de extrema importância trazer para a discussão o ponto de vista de autores referentes aos campos do conhecimento aqui descritos como por exemplo Armindo Bião e seus estudos de Etnocenologia, Michel Maffesoli e a Sociologia Contemporânea, as contribuições de João de Jesus Paes Loureiro para os estudos do imaginário da cultura amazônica, no intuito de construir de uma forma mais dinâmica e completa as seções de análise propostas referentes ao processo criativo de joias na Amazônia.

Além de teóricos da arte e do design, temas principais da pesquisa, a compreensão construída através do campo da etnocenologia e da sociologia compreensiva se torna necessária para descrever e analisar a diversidade de níveis presentes no âmbito social e pessoal, presentes nas potências criadoras, onde as formas de influência incluem da subjetividade proveniente dos atos vivenciados em particular até os diferentes níveis de relações de grupo.

Estabeleço o estado da arte do objeto principal da pesquisa, a criação de joias, especificando o seu resumo histórico, o tempo, contexto social e local ao qual objeto está inserido. Após esse momento, é detalhado o conceito das potências criadoras a forma que elas foram divididas e a explicação de cada uma especificamente.

Tenho consciência que as potências criadoras, durante o processo de concepção artística, não são encaradas de forma particular uma das outras. Para poder melhor explicá-las, dividi as mesmas em subtópicos, onde através de um caráter metodológico e eminentemente teórico as seções criadas são interpretadas de forma isolada, mesmo que na

prática tais influências sejam intrínsecas umas às outras e atuem de forma conjunta na geração de referências para as peças.

- **Construção de conhecimento através das duas fontes iniciais.**

As relações estabelecidas entre as obras e a discussão teórica trazem como resultado a terceira etapa do método de Rangel, que trata da compreensão das duas primeiras na busca de uma noção compreensiva do processo criativo do autor, "...é composto pelas indicações que esta leitura feita pelo artista da sua própria obra pode oferecer para a continuidade da mesma, gerando novas obras" (2015, p. 26). A partir disso, entende-se que a reflexão do objeto de arte por seu criador pode contribuir no entendimento de futuros processos de criação artística.

É nesta etapa que surgem os direcionamentos a serem refletidos, e que podem através das visões do autor, extrair sentidos submersos nas influências que envolvem o processo de criação. "O artista, quando teoriza sobre sua arte, ele o faz alegoricamente também. A imaginação joga com a reflexão. Caso contrário, não seria um artista refletindo, mas um crítico analisando" (LOUREIRO, 2011, p.64). A utilização das minhas joias para ilustrar a reflexão, a combinação de teoria e prática, são atributos utilizados para gerar uma compreensão mais consistente do fenômeno, na proposição etnocenológica, representada através da compreensão que intitulo como lapidação criadora.

Aproprio-me do método de Rangel nesta pesquisa, seguindo as devidas adaptações para o campo ao qual atuo como criador, a concepção de joias, além das ferramentas que são utilizadas para o embasamento teórico.

- Definição do estado da arte - utilizo as referências de autores junto com minhas próprias contribuições teóricas para apresentar o ambiente do objeto de pesquisa: tempo, contexto social e local da pesquisa.
- Decodificação das potências criadoras - através dos objetos escolhidos para serem analisados, as joias produzidas por mim no Polo Joalheiro do Pará, explico os três maiores campos de potências criadoras que aponto como principais e utilizo as joias como exemplos práticos dessa divisão.
- Aplicação do método de análise lapidação criadora - organizo através de um fluxograma a relação das três principais classificações de potências criadoras e seus

desdobramentos, identificando suas interações dinâmicas, usando como exemplos práticos as minhas joias.

Assim, obra artística, pesquisa teórica e consciência criativa trazem os fundamentos para o meu método de pesquisa, sendo este uma influência direta entre o mesmo e minha relação com as bases do estudo da Etnocologia, onde o artista pesquisador teoriza sobre o vivenciado, sobre o que é próximo de si e o faz com propriedade, pois trata-se da fala de quem vive, pratica e faz o fenômeno. Através do método apresentado aqui, a organização de meu ponto de vista sobre a análise intitulada como lapidação criadora pôde tomar sua forma, tornando viável assim a identificação de meus objetivos com este processo.

O objetivo principal da pesquisa, consiste, portanto, na compreensão dos meus atos artísticos como designer de joias, na concepção de uma possível forma de pensar as potências criadoras de minhas obras, como tais potências podem ser divididas e através da interpretação das mesmas, ilustro a importância em particular de cada uma para o meu próprio processo criativo.

Como objetivos específicos da pesquisa é traçado o tempo do objeto da pesquisa, posicionado através das noções gerais da contemporaneidade. Define-se então o contexto social ao qual a pesquisa se refere, relacionando o mesmo com a joalheria, tomando como parâmetro de referência as funções sociais da joia na antiguidade e no contemporâneo. A partir desse momento, define-se então as características presentes no local da pesquisa, o Polo Joalheiro do Pará, lugar de influência direta nas joias a serem compreendidas no projeto.

Após estabelecidos estes parâmetros, tem-se como objetivo específico explicar o papel das potências criadoras no processo criativo de concepção de joias, para então organizar estruturalmente a lapidação criadora, explicando esta análise através de exemplos práticos.

Para este percurso teórico e metodológico se tornar mais claro, apresento a seguinte estrutura da pesquisa, no intuito de organizar de forma coerente as abordagens a serem utilizadas. No primeiro capítulo, posiciono o tempo que a pesquisa aborda e o contexto social do objeto de pesquisa. Introduzo no subtópico “Noções da Contemporaneidade” um diálogo que relaciona as joias com o contemporâneo e suas relações com o indivíduo, como este se identifica em suas particularidades e como estas podem se relacionar com os grupos

sociais ao qual o mesmo está inserido, de que forma essa ligação entre o pessoal e o social se faz presente nos dias atuais.

É importante relacionar a esta discussão o fazer artístico, pois a produção de arte na atualidade possui suas características próprias, se comparadas com períodos anteriores. Portanto, utilizo como base teórica para esta etapa principalmente as contribuições de sociólogos, como George Simmel, Michel Maffesoli e Renata Cidreira, esta última cria uma ponte em seu trabalho entre a sociologia compreensiva com o fenômeno da moda e da criação artística.

Após este momento, no subtópico “As Funções Sociais das Joias”, estabeleço um foco para a interação da joia com as atividades cotidianas dos indivíduos, quais as funções que relacionam a joia com as práticas de uma sociedade complexa como a atual e como essas funções se apresentam para agregar a estes artefatos o caráter de valor descrito em minha pesquisa. Busco referências nas premissas da etnocologia e seus estudos da espetacularidade e do extracotidiano como referência para a discussão no âmbito social em que a joia se apresenta, utilizando autores como Jean Marie-Pradier e Armindo Bião, além de Eliana Gola e suas contribuições acerca da joia contemporânea.

Delimito no subtópico “O Fazer Artístico no Polo Joalheiro do Pará” o local ao qual a pesquisa está sendo direcionada, como ambiente fomentador de minhas criações artísticas. Considero importante apontar suas particularidades que influenciaram a visão criativa do meu trabalho como designer, introduzindo assim algumas noções sobre a joalheria paraense, apresentada através de autores como João de Jesus Paes Loureiro, Stefano Ricci, Claudio Franchi e Clarisse Fonseca Chagas em seus diferentes olhares acerca dos processos diferenciados de indução criativa presentes nas produções do Polo Joalheiro do Pará.

No segundo capítulo da pesquisa, proponho então a noção das potências criadoras, conceito criado por Fayga Ostrower, o qual apliquei no sentido de identifica-las em minhas as peças, processo que viabilizou a conseguinte compreensão do meu processo criativo. Utilizo esta etapa para descrever em linhas gerais as classificações de fontes de influência no ato criativo das joias que estou analisando, motivadas através de meus estudos sobre o trajeto antropológico, conceito apresentado por Gilbert Durand e que se aproximou de minhas pesquisas por sua utilização na obra de João de Jesus Paes Loureiro.

Revelo então como as potências criadoras podem ser divididas em três bases principais: pessoal, local e social, e a partir deste ponto realizo então a interpretação de cada

uma das seções desta teoria, tomando como exemplo para uma melhor compreensão as minhas joias autorais, utilizando autores como Fayga Ostrower, Renata Cidreira, Michel Maffesoli, Eliana Gola, e Hugh Tait, no intuito de obter um ponto de vista adensado sobre cada um dos segmentos das potências criadoras.

No terceiro capítulo, intitulado “Lapidação Criadora”, utilizo a teoria apresentada sobre as potências criadoras para ilustrar de forma esquemática a análise do meu processo criativo, semelhante ao formato de lapidação brilhante, e neste capítulo, explico através da disposição criada por mim, como as potências que citei de forma separada umas das outras conseguem atuar em um diálogo dinâmico, utilizando como exemplo prático alguns de meus trabalhos.

Pela escolha dos autores ao qual minha pesquisa se estrutura e pela forma com que estou abordando o tema principal, direciono meu olhar sobre uma abordagem compreensiva, esta sendo originada da sociologia e que torna possível aceitar a subjetividade do próprio pesquisador na produção de conhecimento, respeitando o caminho teórico ao qual o mesmo se direciona.

Essa abordagem teve sua origem a partir dos estudos de Max Weber, um dos pensadores clássicos da sociologia, que acreditava essencialmente na complexidade presente na sociedade, e por consequência, trazia uma forma de abordagem tão dinâmica quanto seus objetos de pesquisa, visão contrária a abordagem positivista, utilizada por Comte e Durkheim. Dentre as premissas principais do positivismo, o estudo baseado nos fatos sociais e nas leis é um dos mais significativos, pois é capaz de caracteriza-la por suas influências iluministas de uma única verdade sobre os fenômenos estudados.

Em um sentido reverso, a abordagem compreensiva empenha-se em compreender através da reflexão gerada por uma organização teórica proposta pelo autor na busca pelo sentido das ações humanas, suas intenções e motivações. Para este trabalho, elegi a pesquisadora Renata Pitombo Cidreira como principal teórica da abordagem compreensiva, por trazer em sua obra tal procedimento de forma altamente didático, se utilizar de autores que são referência na sociologia contemporânea, como Maffesoli e Simmel, e por aproximar essa vertente epistemológica da área da moda, grande campo de estudo que engloba também a produção de joias.

A compreensão de sociedade complexa de Simmel pode ser apontada como vanguardista para sua época, visto que suas produções datam a do final do século XIX.

Por apresentar uma abordagem que conversa com questões atuais da sociedade, manteve-se esquecido por muitos anos, mas teve seu resgate através de diversas discussões que abordam temas dificilmente abordados pela pesquisa, a exemplo dos esportes e da moda, curiosamente relacionados com o contexto da complexidade social dos dias atuais. "A sociedade, escreve Simmel, não é uma forma unitária que poderia ser sintetizada por uma definição, mas consiste na soma de todas as formas individuais e as formas de ligação que se produzem entre esses elementos" (SIMMEL, 1981, p.172-173 apud. CIDREIRA, 2014, p. 28). Weber já tinham consciência da complexidade dos fenômenos sociais e tendo a consciência disso, defende a interpretação dos sentidos através dos pontos de vista do pesquisador, conceito defendido também por Michel Maffesoli. São caminhos que não anulam uns aos outros, mostram suas formas de análise, que podem complementar a discussão em busca da compreensão dos processos abordados.

A abordagem compreensiva vai utilizar procedimentos clínicos e históricos que se ligam à "originalidade irredutível" dos eventos e coloca, desse modo, o acento sobre o armazenamento de dados subjetivos coletados, a fim de acrescer o sentido dos resultados e escolher uma orientação "interpretativa" que leve em conta o fato que o pesquisador é também um agente e que ele participa, então, da constituição dos eventos e processos observados. (CIDREIRA, 2014, p. 18.)

Sendo visível a valorização da subjetividade nesta abordagem, considero-a mais coerente a ser aplicada no processo aqui proposto. A minha presença direta no processo criativo das peças como também a proposta apresentada para direcionar os parâmetros que norteiam a interpretação e decodificação das joias, são destacados como os principais meios de me apresentar como pesquisador pertencente e atuante do processo, adquirindo assim a proximidade necessária para poder iniciar os pontos de reflexão levantados no decorrer do trabalho, como sugere esta abordagem e também na etnocenologia, ao ser citado o artista-pesquisador-participante (SANTA BRÍGIDA, 2007) como aquele que vive, participa e integra o fenômeno.

É importante afirmar também que o contexto individual e social do criador se relacionam de forma dinâmica como geradores de influência criadora na prática artística, são noções também compartilhadas com a sociologia compreensiva, ao falar de seus objetos de estudo. "A abordagem compreensiva afirma a interdependência do objeto e do sujeito, assinalando, desse modo, que os objetos são dependentes das características sociais e pessoais das pessoas que os observam e os constituem" (CIDREIRA, 2014, p. 14). Como

exemplo dessa premissa, devo incluir nesse posicionamento meus próprios fazeres artísticos como dependentes de minhas influências criadoras, seguindo os âmbitos acima descritos e que na busca pelo sentido a ser compreendido, levam em consideração tanto as relações inter-humanas, como os próprios elementos subjetivos permeados de valores e motivações.

Esta característica também se encontra na etnocologia através da relação trajeto-projeto-objeto proposta por Bião (2009, p. 39), onde o objeto traz o campo de interesse da pesquisa, representado pelo processo criativo de joias no caso aqui descrito; o trajeto trata das técnicas e princípios que buscam permitir o conhecimento do objeto por parte do sujeito; caracterizado na pesquisa pelo método, abordagem epistemológica escolhida e pelo próprio caminho que escolhi para aproximar minhas peças da pesquisa; e por fim, o projeto, que traz a proposta construída pelo pesquisador, que explicita o objeto do estudo pretendido, o trajeto que levou o sujeito a se interessar por ele e sua perspectiva de aproximação e pesquisa constitui, representado por meu trajeto como designer de joias e em como a reflexão sobre ele resulta nas influências criadoras.

Em relação a essas três noções apresentadas, Santa Brígida propõe um desdobramento teórico apresentando uma quarta noção, o afeto, que é tratado como um importante fator de aproximação do pesquisador e do fenômeno pesquisado. “Afeto enquanto amálgama da energia do corpo pesquisante no envolvimento com o objeto e fenômeno de pesquisa, seus sujeitos, seu contexto e suas relações humanas” (SANTA BRIGIDA, 2015, p.23). No que compete a minha pesquisa, a emoção se faz completamente presente no caminho, pois tratar do estudo de objetos com valor simbólico e emocional como as joias se torna um processo de alto envolvimento, criando uma relação próxima ao objeto e conseqüentemente, uma maior propriedade na fala do pesquisador.

As aproximações entre esses dois campos de pesquisa, seja por suas pre disposições similares, pela linha que os autores principais que cada um segue, ou mesmo pela forma que a pesquisa pretendida se aproxima de cada uma dessas áreas do conhecimento, permite com que a utilização de ambos se torne um diálogo harmonioso e traga contribuições para as resoluções das questões já descritas.

Neste âmbito, a aplicação da abordagem compreensiva de Cidreira na moda traz um campo que se relaciona de forma direta com as artes e conseqüentemente com a criação de joias, além de propor o diálogo com autores que em suas teorias, levam em consideração características do contexto social contemporâneo, um dos parâmetros essenciais na discussão apresentada.

Michel Maffesoli, traz um olhar mais cuidadoso sobre a complexidade da sociedade contemporânea, mostra em seus estudos sobre este contexto o dinamismo e fluidez das ações sociais estudadas, e assim, opõe "uma sociologia positivista para qual cada coisa não é apenas um sintoma de outra coisa, e uma sociologia compreensiva que descreve o vivido pelo que ele é, contentando-se em discernir assim as visões dos diferentes atores concernidos" (1985, p. 18, apud. CIDREIRA, p. 45). Desta forma, suas contribuições dialogam diretamente com a abordagem escolhida para direcionar a compreensão das potências criadoras, trata-se de um posicionamento que aceita o caráter subjetivo do tema e leva em consideração as divisões complexas que dialogam na interpretação das noções presentes no processo de inspiração.

Através da fala desses autores, tanto da Etnocenologia como da Sociologia Compreensiva, os parâmetros da pesquisa podem ser definidos e o diálogo entre essas linhas de conhecimento se constrói para formar a base do método de compreensão que apresento nesse estudo. Apresento no capítulo seguinte as principais variáveis que ambientam o estudo das Lapidações Criadoras através de minha pesquisa.

1- A JOALHERIA CONTEMPORÂNEA

1.1- NOÇÕES DE CONTEMPORANEIDADE

É perceptível como as joias com o passar dos anos acompanharam o desenvolvimento das sociedades, sempre presentes como uma das formas de expressão cultural dos indivíduos que representam, desenvolvendo-se e expandindo suas possibilidades criativas através de novas técnicas de produção.

Nas formas de obtenção de matérias primas e suas formas de manipulação, algumas se destacaram coincidentemente em várias sociedades. “O reconhecimento do homem da beleza intrínseca de certos materiais e minerais, especialmente o ouro, levou ao seu uso constante em civilizações totalmente desconectadas, separadas por vastas barreiras de tempo e espaço” (TAIT, 1986, p. 11)³, onde sua variedade de aplicações e simbolismo para cada grupo social irá trazer diferentes relações desse material com os contextos aos quais o mesmo está inserido, estando presente como um dos mais valiosos insumos utilizados na fabricação de joias até os dias atuais.

Nos processos de transformações das sociedades, uma das épocas de grande impacto no meio das artes, e isso inclui a criação de joias, trata-se do período que se iniciam as grandes revoluções industriais. Este fenômeno ocorreu inicialmente nos países europeus, mas no decorrer do tempo, foi sendo incorporado a outras partes do mundo, acarretando mudanças significativas na relação do homem com a produção de artefatos em geral.

No ponto de vista da produção, a agilidade nos processos que a industrialização trouxe foi facilitadora em alguns aspectos, tais como a acessibilidade dos itens de consumo para uma parcela maior da população e o desenvolvimento do setor produtivo em escalas maiores.

No contexto industrial que foi se desenvolvendo, diversas áreas da produção de artefatos começaram aos poucos a se inserir no sistema, surgindo então a necessidade de realizar um diálogo entre as novas técnicas de produção que estavam surgindo e as formas de criação de objetos, para que esses não perdessem totalmente sua relação com a sensibilidade.

³ “Man’s recognition of the intrinsic beauty of certain materials and minerals, especially gold, has led to their constant use in totally unconnected civilisations separated by vast barriers of time and space” (TAIT, 1986, p.11).

Se estabelece então o papel do *design*, que teve seus primeiros passos no início do século XIX em movimentos estéticos como o *arts and crafts*, e que se consolidou no início do século XX, na transdisciplinaridade dos conhecimentos de artistas, artesãos e arquitetos. Em suas premissas, visava a prática criativa oriunda dos conhecimentos humanos de manipulação dos materiais, unidos ao universo da estética e do sensível, na concepção de objetos que se utilizavam da industrialização como ferramenta facilitadora do processo.

A cultura burguesa moderna fez uma divisão entre o mundo das artes e o da tecnologia e máquinas, assim, a cultura dividiu-se em dois ramos exclusivos: um científico, quantificável e 'duro', o outro estético, avaliável e 'flexível'. Essa divisão infeliz começou a tornar-se irreversível no final do século dezenove. Na lacuna, a palavra *design* formou uma ponte entre os dois. Ela pôde fazer isso porque expressa a ligação interna entre arte e tecnologia (FLUSSER apud. MOURA, 2008, p. 45).

Nessa época, a produção de joias na Europa ainda estava bastante ligada ao fazer artesanal, e se manteve diretamente presente em movimentos artísticos, como no *Art Nouveau* (René Lalique, Georg Jensen), *Art Deco* (Van Cleef & Arpels, Maubossin, Cartier), e Surrealismo (Elsa Schiaparelli, Salvador Dali). Sua produção passou a ser incorporada a grandes empresas do segmento que mantinha a tradição da ourivesaria artesanal, e que incorporavam a estas, novas técnicas de cravação, acabamentos e beneficiamentos, representando a influência do design nas propostas artísticas.

As relações que essas duas áreas estabeleceram entre si se tornou intrínseca para a produção de joias. "A arte, seus princípios e sua linguagem são importantes para a criação, seja em qual esfera ocorrer, seja a criação em moda, seja a criação em design. A partir da concepção do ato criador, é que o projeto se desenvolve e se corporifica em produto ou peça." (MOURA, 2008, p. 48). É uma contribuição mútua, tanto de fonte de referências criativas, como de soluções que buscam a inovação e viabilizam a criação.

Embora seguissem de forma criativa os movimentos artísticos, de alguma forma essa aproximação da joia com a indústria contribuiu com a apropriação gradativa de tais adornos como subcategoria do meio da moda no capitalismo. A partir deste momento, as transformações que o segmento de consumo de moda irá passar também surtirão consequências diretas na produção das joias.

A segunda metade do século XX é marcada por mudanças na área da moda, relacionadas com a criação de novos geradores de opinião sobre o consumo. O poder de

único gerador de tendências que as grandes casas de alta costura possuíam perdeu sua força para a ideologia de que não apenas um estilo deveria ser seguido, que a novidade poderia surgir do que os próprios grupos que começavam a se formar na sociedade estavam utilizando, de artefatos que contribuíssem para esses grupos identificarem-se. Trata-se de um ponto de vista antagônico em relação à hegemonia decorrente da indústria da moda presente nas décadas anteriores.

Tal contexto traz embasamento a fala que evidencia a existência de tribos, presente desde a emergente sociedade contemporânea da época. "Assiste-se a uma sociologia do local, do microgrupo, da tribo que se constitui a partir do sentimento de pertencimento, de uma ética e através de uma rede de comunicação" (CIDREIRA, 2014, p. 48), onde movidos por afinidades e ideais dos mais diversos, os indivíduos que se identificam com tais conceitos se aproximem e formassem seus respectivos agrupamentos.

Aponta-se então a origem do dinamismo social como conhecido atualmente, onde os grupamentos humanos já não apresentam o caráter estático de organização, "De fato, ao contrário da estabilidade induzida pelo tribalismo clássico, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. E é assim que podemos descrever o espetáculo da rua nas megalópoles modernas" (MAFFESOLI, 1998, p. 107), tais grupos sociais passam a apresentar constantes transformações, tanto internas, em seus integrantes, ambientes e formas de sociabilidade, quanto externas, em posicionamento ao trânsito de informações que discorrem pela sociedade ao qual estão inseridas, absorvendo e disseminando informações com uma agilidade cada vez maior com o passar dos anos.

Nesse contexto, o uso do adorno acaba por gerar uma imensa variedade de representações, concebidas e assimiladas de acordo com o referencial estético que cada grupo apresenta de forma particular, trazendo nesse processo, diversos materiais ditos como inovadores para a concepção desses artefatos identificadores.

Nesse período, os adornos de um modo geral, e isso inclui as joias, começam a trazer a função de representação através de seu uso de uma forma cada vez mais diluída nas práticas cotidianas, se torna aparentemente comum e banal se diferenciar de acordo com o que se utiliza como ornamento, não necessariamente preocupado com os padrões comercialmente disseminados no mercado, mas com uma atenção maior de cada indivíduo em se colocar como pertencente a um dos muitos subgrupos que passam a formar a sociedade complexa contemporânea.

Tal pensamento, altera a percepção entre usuário e adorno de forma mais particular do que nunca. Se antes os adornos adquiriam seu valor em um contexto de uma sociedade em geral, este agora, passa a apresentar um valor que vai variar de acordo com a ideologia de cada tribo e a percepção que a mesma terá sobre aquele artefato se constrói considerando não somente os valores estéticos como também as referências simbólicas específicas de cada uma dessas tribos.

A etnocenologia, linha teórica fundada na contemporaneidade, já apresenta em suas noções o respeito ao dinamismo em que os grupos sociais nascidos no período contemporâneo se baseiam. “A Etnocnenologia valoriza o corpo e suas identificações. Ideologicamente está construída com base na alteridade, contrapondo-se a noções etnocêntricas e a noção estática de identidade” (BRIGIDA, 2015, p. 15). Como comprovação deste posicionamento, tem-se a desconstrução do engessamento criado pelo termo “identidade”, contrapondo a este a noção de “identificação”, que possui maior fluidez e que compreende de forma mais coerente a rapidez das transformações nas organizações sociais da contemporaneidade.

Neste processo de surgimento de novas identificações e na fluidez que relaciona os grupamentos humanos em diversos contextos, a informação e os padrões estabelecidos por uma pequena parcela da sociedade começam a ultrapassar as barreiras de controle social e começam então a se decompor e nas pequenas organizações de grupo que começam a se formar, cada uma trazendo suas próprias regras, formas de pensar, de agir e de se organizar.

O que salta de tudo isso é uma inegável mudança no modo de viver as relações sociais. Todos os pontos fortes, a partir dos quais a modernidade as concebera, indivíduo, identidade, organizações contratuais, atitude projetiva, dão lugar a uma outra realidade muito mais confusa, sensível, emocional, de contornos pouco definidos e do ambiente evanescente (MAFFESOLI, 1996, p. 348).

O sensível passa a ganhar uma nova função prática para o meio social, se torna algo mais próximo e influente para a indução a socialidade de cada pessoa, os grupos ganham fluidez, as pessoas se comunicam através da emoção, as linhas de limite de comunicação social suavizam seu contraste. Em consequência ao avanço dinâmico e crescente das tribos nas cidades, o ambiente urbano, e conseqüentemente as práticas de consumo presentes nele, se dinamizam e se modificam para atender as necessidades do novo arranjo de grupamentos humanos que passam a criar forma.

Abre-se então um leque de oportunidades para o comércio em desenvolver objetos de adorno que suprissem essa demanda de forma massificada, para de alguma forma acompanhar o aparecimento de novas tribos, com novos valores e novas concepções estéticas. Um ponto curioso apontado neste momento, indica a massificação dos objetos de adorno de forma um pouco mais tardia que dos outros artefatos, entretanto este fenômeno teve um impacto fortíssimo sobre o que era produzido tradicionalmente.

O alto volume de adornos variados que eram produzidos em larga escala, por vezes não preocupados com questões como durabilidade ou acabamento, resultam em uma pequena vida útil, tendo como uma das maiores consequências o grande volume de descarte de materiais. Em contrapartida, a joalheria tradicional acaba passando por um período de séria crise produtiva.

[...] as joias genuínas, em função da alta do preço do ouro, ficaram muito menores, a ponto de parecerem sombras de seus modelos anteriores. Os anos 1970, devastadores para a joalheria tradicional, apresentaram em ouro, corrente fininhas, usadas, várias ao mesmo tempo, no pulso ou no pescoço, com pequenos berloques de estrelas, de corações ou um único diamante. (GOLA, 2013, p. 123).

Esse fator acabou gerando peças que não tinham algum intuito além do valor de troca, usado para sustentar as empresas que estavam passando pela dificuldade de material e de descentralização de consumo, sendo elas impossíveis de se desligar do sistema de retorno financeiro para se manterem. São apontados esses dois fatores como determinantes para o meio de criação de joias passar pelo fenômeno de perda de sua aura artística, já citado.

Pressionada pela necessidade latente de permanecer no mercado, a joia perde a sua essência como originalmente era conhecida e passa ocupar mais uma parcela do sistema de consumo como produto do capitalismo. Relacionado a isso, um dos grandes equívocos que se pode identificar ao falar sobre os segmentos de produção de joalheria é que ao categorizar uma joia como comercial, subentende-se que a mesma passa a possuir formas básicas e tamanho reduzido, sem uma preocupação com o simbolismo que a mesma possa apresentar, delimitando assim os trabalhos que envolvem a pesquisa criativa para o segmento de joias conceituais ou artísticas.

O trabalho do design contesta esta visão, uma vez que mesmo com técnicas mais simples e dimensões reduzidas, pode se desenvolver artefatos que apresentem ao mesmo

tempo preços competitivos o suficiente para classifica-los como comerciais e que atribuam o trabalho criativo intrínseco a peça, presente através de técnicas de desenvolvimento de coleção, e no desdobramento e simplificação iconográfica dos elementos constituintes das mesmas, sem perder a sua essência simbólica.

Em relação aos outros adornos produzidos, tirando algumas exceções onde o designer ou artista se fazia presente como fator de diferenciação, muitos acessórios eram feitos sem o cuidado de captar o contexto que esse objeto estava se inserindo, funcionando dentro de um grande sistema de imitações das joias genuínas e de bijuterias, estas que após um período de melhoria de qualidade, acabou por aumentar seu valor consideravelmente.

Junta-se a isso tudo, a influência de uma marca no consumo de produtos. Por muitas vezes são empresas que construíram seu nome no decorrer dos anos através de estratégias de *marketing*, e que se utilizam da sedução que essa trajetória possa atrair para o consumidor, fazendo com que os produtos ligados a mesma entrem no sistema de consumo com valor agregado a todo o contexto que a marca insere. "As grandes marcas não conseguiram cancelar exclusivamente o luxo, mas também o sonho, o valor da história, da experiência, da unicidade, do conto, uniformizando de forma homologada as próprias propostas" (FRANCHI, 2011, p. 58), noções essas diretamente ligadas as práticas emocionais citadas por Maffesoli como princípios das organizações sociais contemporâneas.

Tal fenômeno acabou por gerar uma transformação da visão que muitos usuários possam ter dos adornos, particularmente falando, das joias, os quais passam a percebê-las como apenas produtos de valor comercial. Já no contexto nacional, muito do que era produzido no Brasil fazia parte dessa lógica capitalista, muitas das vezes pelos produtores não perceberem a importância que o processo criativo com um bom embasamento teórico pode trazer para o produto.

Como em grande parte dos processos de transformação das sociedades, a inquietação surge para gerar novas mudanças. Em contrapartida ao fenômeno de massificação e de desvalorização dos adornos, surgiu a motivação de trazer peças que pudessem reviver essa experiência sensível entre tais objetos e os indivíduos. Mas de que forma isso seria possível, uma vez que o mercado tão massificado concentrava grande parte do poder de consumo?

Ao final dos anos 1990, tem início no Brasil uma grande preocupação por parte dos designers em identificar, nas joias comerciais, a sua *brasilidade*. Assim, é nas joias artesanais e nas joias feitas para concursos que se encontra o campo de atuação do *designer* brasileiro. É aí que se pode apreciar a criatividade, a ousadia, o espírito precursor – no uso, na forma, na escolha dos materiais e de sua natureza. (GOLA, 2013, p. 134).

A resposta estava no passado, nas matrizes culturais, que estavam na essência dos integrantes da sociedade, que mesmo se apresentando de forma dividida em subgrupos de um arranjo social complexo, ainda possuem em suas origens os pontos de comunhão que podem ao mesmo tempo contar a história da sociedade em questão de uma forma geral, mas também trazem a possibilidade de buscar lembranças relacionadas ao trajeto antropológico de cada um de forma emocional e particular.

Entende-se então a noção da joia contemporânea. Trata-se das produções em ourivesaria que tratam de dois fatores principais em sua essência. O primeiro dele é lidar com a experimentação, com o uso de uma nova técnica, um novo material, da releitura de algo já consolidado no setor joalheiro, de uma forma diferente de fazer a joia, em relação as antigas técnicas que já se tem conhecimento até a metade do século XIX.

Trata-se do resgate de um criador e produtor que faz de sua oficina o lugar de buscar saídas inovadoras para suas peças. “A joia contemporânea, como categoria identificável, começou nos anos 1950, com o trabalho de criação de indivíduos isolados em centros nacionais e regionais, emergindo como movimento internacional no princípio da década de 1970” (GOLA, 2013, p.113). Reflexo disso são os concursos de criação de joias contemporâneas, e de lapidação diferenciada de gemas, que buscam na novidade e na experimentação outras formas de inspirar e conceber a joia a nível mundial.

A segunda base da joalheria contemporânea é a sensibilidade na criação das peças, no fazer criativo como propósito de expressão, que tem como finalidade conceber joias que permitam o observador vivenciar uma experiência sensível de relação com o artefato, de forma que se permita o processo de identificação ou não pelo fenômeno de percepção do observador, processo característico da fluidez das relações do período contemporâneo.

E a sensibilidade independe neste caso do tamanho ou da complexidade da joia, podendo estar presente desde a peça mais simples, porém com a intenção bem definida em si, até as peças mais elaboradas, bem representadas pelos concursos de joias conceituais, onde o “conceito” solicitado aos participantes simboliza a pesquisa de um tema e

reconfiguração das informações adquiridas em uma forma através da ótica do criador, elementos básicos das práticas de expressão criativas.

As duas bases da joalheria contemporânea aqui apontadas excluem de sua categoria as formas tradicionais de produção de joias e a simples reprodução de peças já existentes, onde a inovação e a sensibilidade se fazem ausentes, dando lugar a reprodução automática de formas recorrentes e das produções de joias com formatos sem significado ou intenção definida.

1.2- A FUNÇÕES SOCIAIS DA JOIA

Seguindo uma lógica baseada nas interações dinâmicas ao qual o uso da joia está inserido nos padrões de organização humana da atualidade, torna-se necessário realizar uma reflexão sobre o seu papel nos grupos sociais, buscando assim, compreender sua importância e participação nas atividades que ocorrem no cotidiano.

Utilizo como lente principal dessa análise as noções da etnocologia, uma vez que reconheço as relações de valor simbólico ao qual a joia está inserida, e que conseqüentemente tornam seu diálogo com práticas espetaculares mais próximo.

Quando se fala em estudos etnocológicos, uma das questões a serem inicialmente esclarecidas é o campo ao qual estas pesquisas são acolhidas, sendo ele ligado diretamente ao reconhecimento da espetacularidade na vida cotidiana e nas artes do espetáculo.

Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance, mas sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados [PCHEO], dentre os quais alguns os rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares (BIÃO, 2009, p. 47).

Dentre estes, pode-se incluir em seu campo de estudo ações extracotidianas ou mesmo cotidianas que são realizadas com certo desprendimento de uma análise do próprio praticante, mas que em sua essência, estão carregadas de simbolismos.

Embora tendo uma atenção forte as artes do espetáculo, os PCHEO acabam por tratar essencialmente com atividades com notável identificação para determinado grupo social, onde sua importância, principalmente nos dias atuais pode estar diluída entre as

diversas outras ações ao qual os indivíduos do período contemporâneo estão condicionados. Neste grupo de práticas estão contidos os fenômenos que não necessariamente se classificam como artísticos pelo ponto de vista erudito das artes clássicas, mas que possuem um alto grau de expressividade no caráter individual e no contexto social que se insere. "Por 'espetacular' deve se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano" (PRADIER, 1995, p. 24). É uma classificação aqui exposta no sentido de mostrar a grande diversidade de objetos passíveis de análise pelo ponto de vista deste recente campo de conhecimento.

Como ponto relevante para a pesquisa, é apontado o termo "se enfeitar", que possui direta relação com o uso de objetos que possam diferenciar um indivíduo do outro, de acordo com a seus atributos estéticos. "Ser adorno – geralmente usado no corpo - é uma das primeiras características das joias [...] e essa característica faz com que ela possa ser um artefato portador de significativo valor estético, ou seja, de valores considerados embelezadores na época em que foi realizada" (GOLA, 2013, p. 16), desta maneira, os adornos trazem mensagens não somente culturais, como também históricas, sociais ou mesmo subjetivas.

Através de suas formas, materiais e processos de produção, a joia conta a história de quem a produz ou de quem a utiliza, e levando em consideração o fator de raridade socialmente construído dos seus materiais constituintes, tais artefatos tem a possibilidade de gerar a distinção do indivíduo sobre o grupo ao qual está inserido, como já mencionado anteriormente.

O adorno está ligado a necessidade de se diferenciar, em como o homem percebe o seu ambiente de vivência e como pode expressar sua individualidade construída até aquele momento. A que grupo pertence? Que função exerce? Como o mesmo se enxerga? "O homem simboliza onde quer que ele esteja e, com isso, atualiza e enriquece as relações com a realidade. Mas nenhum homem simboliza somente para si mesmo. E nem a partir apenas de si mesmo. Simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local e universal" (LOUREIRO, 2007, p. 17). Em suas relações com o grupo, utilizar um objeto como expressão de si em relação ao coletivo faz com que o ser individual se posicione em relação aos demais, usando como ferramenta de linguagem formas pertencentes a um contexto específico, trazendo os códigos particulares que são entendidos pelos indivíduos deste meio social.

Toda pessoa tem a necessidade de se sentir uma pessoa única. Mesmo estando incluída em um contexto social, o indivíduo expressa para si e para os outros as suas particularidades. “As formas desse individualismo são diferentes desde o século XVIII; mas elas repousam todas sobre a recusa do indivíduo moderno em relação à ideia de toda a integração e utilização de suas forças pessoais pelo grupo social” (CIDREIRA, 2014, p. 33). Há no ser humano a necessidade de pertencimento ao grupo, todavia ela ocorre de forma parcial. Mesmo que o individualismo não se mostre evidente em cada um, ele está presente para trazer a sensação de preservação de sua essência.

Historicamente o ser humano apresenta a necessidade de se identificar por suas especificidades, e a joia desde a antiguidade cumpre com êxito a função de tornar possível esse fenômeno, através das mensagens intrínsecas a si. “A joalheria era a resposta do homem à profunda necessidade humana de se auto adornar e, conseqüentemente, é uma das mais antigas formas de arte decorativa (TAIT, 1986, p. 11)⁴, sendo esta uma forma tanto de expressão artística, por seu criador, como também de intenção de atribuir para si um determinado significado que possa atuar no fenômeno de diferenciação, pelo seu usuário, e onde a relação dos dois integrantes desse processo irá variar de acordo com a percepção que cada um terá do mesmo artefato, predominando apenas a noção de alto valor do mesmo, uma vez que os indivíduos estejam pertencentes a um mesmo contexto social

Os próprios grupos sociais possuem suas particularidades em relação aos outros e cada um deles cria sua própria noção de organização, ideais, regras e principalmente no que diz respeito a esta reflexão, o valor agregado aos materiais presentes na vivência social. Relacionado a isto, torna-se necessário comentar sobre o estudo da etnocologia o fato de que as análises procuram se distanciar de parâmetros eurocêntricos. Um bom exemplo sobre o cuidado a ser aplicado é apresentado por Gola através do comparativo de dois adornos diferentes e do seu grau de importância de para as respectivas sociedades:

Se compararmos a arte europeia e a arte indígena, veremos que, se na Europa começava o interesse pela botânica e pela floricultura, manifesto na joalheria, os índios brasileiros sempre as tiveram como inspiração. Quanto a simbologia e utilidade de algumas peças, podemos dizer que as coroas de ouro e as de penas (os cocares) tem significados semelhantes em ambas as culturas (GOLA, 2013, p. 83).

⁴ “Jewellery was man’s answer to the profound human need for self-adornment and, consequently, is one of the oldest forms of decorative art” (TAIT, 1986, p. 11).

Apresenta-se aqui uma questão que se relaciona a essa comparação, que consiste em como o valor dado aos materiais pode ser relativo de acordo com o contexto. Quando se fala em joia, a primeira impressão que surge é a relação com materiais valiosos, porém o que deve se ter em mente é que este alto valor agregado a uma matéria prima pode se apresentar de forma diferente para cada cultura. "Uma pulseira de penas, para os indígenas, tem tanto valor quanto uma pulseira de diamantes na cultura europeia e esse valor é proporcional à raridade do pássaro" (GOLA, 2013, p. 80), levanta-se a reflexão sobre a possibilidade de que na época do choque cultural entre esses dois grupos, os artefatos indígenas para os europeus não tenham tido um grande significado em um primeiro olhar, da mesma forma que este estranhamento pode ter ocorrido também no sentido contrário. A medida que tais grupos passam a coexistir e compartilhar conhecimentos de suas culturas, tais noções podem ser impostas ou não, e conseqüentemente assimiladas ou não.

Toma-se este exemplo como ponto de partida para o pensamento de que na busca do entendimento de seu papel em uma cultura, nenhum deles deve ser considerado mais importante em relação aos demais, apenas pela sua origem. Esta colocação aponta a pertinência do prefixo "etno", presente nos estudos etnológicos, que está atribuída "à extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador" (PRADIER, 1995, p. 26), buscando assim, a prática do estudo das sociedades com respeito as suas particularidades, sendo essa abordagem etnológica um incentivo a prática do outro olhar fora do conhecimento etnocêntrico, de forma a valorizar a diversidade dos agrupamentos humanos.

Neste contexto, percebe-se através da análise da joia a presença de elementos que podem contribuir com processos de diferenciação e reconhecimento entre pessoas, trazendo assim noções como a de identidade, alteridade, diversidade e pluralidade, que "remetem à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades" (BIÃO, 2009, p. 60), sendo esse um dos conjuntos de epistemologias de referência apontados pelo autor para o estudo da etnologia, onde no caso desta pesquisa torna-se importante abordar a temática do adorno ou joia no contexto amazônico.

Utilizando como referência o caminho que as joias vêm trilhando nas transformações dos grupos, inicialmente suas funções em relação ao meio social podem ser divididas principalmente em três: hierárquica, divina e representativa. É importante explicar que a função estética não se inclui nesta divisão pois é um elemento básico para caracterizar

a joia como adorno, portanto ela está presente originalmente em todas as categorias aqui descritas.

A função hierárquica possui uma presença facilmente percebida nas sociedades antigas, pois o sistema de divisão de classes nestes casos é mais visível. As joias eram usadas para simbolizar o poder através da raridade dos materiais e pela qualidade de complexos processos produtivos. Para os egípcios, por exemplo, "o ouro representava o poder do Sol - a divindade máxima (e para o faraó Akhenaton, única) do mundo dos vivos. Já as pedras lápis-lazúli, turquesa e cornalina, pela cor, significavam o céu, o mar e a terra, respectivamente" (GOLA, 2013, p. 39), onde tais representações são diretamente ligadas ao poder que se dava aos deuses que se personificavam nos elementos encontrados da natureza e que através dessa simbologia presente nos adornos, criava-se uma ligação equivalente de soberania aos indivíduos que os utilizavam e que no sistema social estabelecido, possuíam maior importância.

Já para os indígenas a representatividade mais expressiva era na riqueza e destreza do trabalho com a arte plumária. "Esses adornos servem de insígnia aos líderes religiosos, simbolizam o poder dos chefes e a glória dos grandes heróis. Satisfazem a vaidade e demonstram a variedade de pássaros multicoloridos das matas brasileiras" (GOLA, 2013, p. 83). Por mais que os indígenas não tenham desenvolvido técnicas de manipulação de metais, suas habilidades são direcionadas a outras práticas artesanais de grande riqueza não somente produtiva como também conceitual, como o talho de materiais minerais de forma manual, técnicas complexas de cestarias, produção de cerâmica e trabalhos com madeira.

Através do uso da joia, era possível discernir através de peças mais simples as pessoas de posição mais privilegiada, como também através de peças mais vistosas os grandes títulos destas sociedades, como faraós, imperadores, caciques ou mesmo reis, trazendo para estes a sua aproximação de divindades.

A função divina está ligada diretamente as crenças e à religiosidade, são objetos que fazem algum tipo de ligação do usuário com as divindades em questão. "O simbolismo religioso, por exemplo, nas diferentes tradições, ao referir-se à joia, enfatiza seu caráter de representação das verdades espirituais de algumas crenças ao usa-la como objeto em seus rituais e em suas vestes" (GOLA, 2013, p. 17), são peças carregadas do imaginário lúdico presente na referente cultura e que traziam em sua essência a possibilidade de estabelecer diálogos do mundo comum com o mundo mágico criado no consciente coletivo da sociedade em questão.

Como exemplo desta função pode ser citado um artefato de origem católica, o escapulário de Nossa Senhora do Carmo, que sofreu mudanças em sua forma até chegar ao formato conhecido nos dias atuais:

O mais conhecido é o escapulário de N.^a Sr.^a do Carmo, de dois pedacinhos de lã castanha, que podem ser substituídos (por autorização de Pio X em 1910) por uma medalha com as imagens do Coração de Jesus e de Nossa Senhora. Segundo promessa feita inicialmente por Nossa Senhora a S. Simão Stock (1251), o piedoso uso do e. assegura protecção espiritual da Mãe de Deus sobretudo na hora da morte. Trata-se dum sacramental, que deve ser benzido e imposto por um sacerdote, actuando, não como amuleto, mas como apelo permanente a uma vida santa revestida das virtudes de N.^a Sr.^a. V. Carmo (ENCICLOPEDIA CATÓLICA POPULAR).

Trazendo esta questão para um exemplo da função divina nos adornos de origem amazônica, é apresentado um dos artefatos de grande valor simbólico, o muiraquitã, amuleto presente no imaginário da cultura indígena e que traz essa matriz até os dias atuais. São geralmente em formato batraquial e produzidos através da modelagem na cerâmica ou da lapidação de pedras verdes, podendo elas variar em sua composição com rochas ou mesmo gemas, como jade, amazonita, quartzos, dentre outros.

Devido a sua complexidade produtiva, considerados artefatos muito bem elaborados e de acabamento detalhado, acredita-se que este pingente possuísse valor especial, sendo utilizado em importantes ocasiões:

Seu formato, seu tamanho, e os furos laterais sugerem que representasse peça valiosa de ornamentação, como um amuleto-pingente. A esse respeito, a maioria dos pesquisadores acredita que os muiraquitãs eram utilizados como amuletos e símbolo de poder, e também como valor de troca comercial (MEIRELLES, COSTA, 2011, p. 75).

Sua função de proteção atribui a estes objetos a designação de amuleto, que por seu significado especial, comumente eram produzidos com materiais considerados de mesmo valor. "Como amuleto, a joia costuma ser um objeto de pequenas dimensões, quase sempre carregado ao corpo, servindo aos homens como protecção de um mundo mágico[...] e visando a ventura à fortuna e à felicidade" (GOLA, 2013, p. 17), fazendo com que o amuleto seja utilizado não somente como defesa, mas em alguns casos também como atrativo de desejos do seu usuário.

Estas duas primeiras funções da joia estão bastante ligadas ao meio em que a sociedade em questão se forma, como a função hierárquica faz referência a sua estrutura social e divisão de classes e a função divina traz referências das matrizes culturais que formam as crenças presentes no grupo em questão. São parâmetros que podem representar de forma visual, traços da identificação desta sociedade.

Assim, quando o adorno traz essas funções de forma evidente em seus aspectos estruturais e passa através de suas formas a mensagem de identificação, o mesmo pode ser utilizado no meio criativo como instrumento representativo de aspectos étnicos e culturais de um determinado contexto social.

Explica-se dessa forma a função representativa, que se utiliza das outras duas para passar o referencial estético aplicado a diversas outras formas de expressão. Das artes plásticas mais antigas, até o uso na cena do teatro, dança, filmes, fotografia, ou mesmo nas manifestações populares, o adorno é utilizado como fator chave para trazer de volta a referência das matrizes culturais.

No âmbito social, a função representativa no adorno pode trazer para a visualidade do indivíduo a noção forte de alteridade, ao apresentar mensagens sobre si, tendo a consciência de estar sendo percebido pelo outro, como aspectos relacionados a gostos pessoais, culturas ao qual o mesmo possa ter tido contato, ou experiências que o indivíduo possa ter vivenciado. Através dessa ferramenta representativa, pode-se viabilizar o fenômeno de sociabilidade entre grupos e pessoas por diferenciação ou assimilação dos elementos estéticos utilizados no processo, incluindo nesta categoria os adornos.

Nos dias atuais, devido ao alto grau de complexidade que as sociedades vêm se construindo, as funções aqui citadas estão menos evidentes, porém ainda é perceptível o uso da joia em situações cotidianas que fazem relação com a abordagem etnocenológica. São processos de rituais inseridos no conhecimento comum da vida urbana, mas que apresentam em sua essência noções da espetacularidade, e que trazem para aquele momento o caráter único, especial.

A sociedade contemporânea possui nessas diversas práticas a presença do uso das joias e adornos como símbolos que irão representar posteriormente estes momentos, nos quais a presença das funções da joia descritas aqui ainda reside em sua essência. Posicionar indivíduos que apresentem destaque no seu meio social, no caso dos esportes, através de medalhas de ouro, prata e bronze; presentear com broches de condecoração, representando

títulos e ordem de grupos ou organizações; através de anéis de "ABC" e de formatura, sendo estes atribuídos ao processo de aprendizagem em alguma área de conhecimento, são bons exemplos da função hierárquica aplicada ao cotidiano, estes todos ligados a cerimônias que representam a importância social do momento de receber tais artefatos.

O ato de presentear um ente querido com um escapulário, um pingente de algum santo, orixá, ou mesmo trazendo para a cultura amazônica, do amuleto de muiraquitã, são ações ainda muito presentes no cotidiano e carregadas de crenças das mais diversas. O trânsito de indivíduos que carregam estas crenças para outras partes do mundo faz com que esses saberes sejam mais disseminados.

E através dessas misturas, surgem os fenômenos transculturais, que ao mesmo tempo contemplam a criação de novas culturas, trazem em suas referências, como o uso dos adornos a sua aproximação com as suas matrizes estéticas. Através desse ponto de vista, nota-se um engrandecimento mútuo em muitos dos casos, resultado no desenvolvimento das práticas das culturas envolvidas, sem ferir o cerne cultural de cada uma, valorizando e engrandecendo o imaginário dos contextos envolvidos.

Pode-se identificar o fenômeno de transculturação entre diferentes grupos sociais como outra referência epistemológica fundamental de pesquisa da etnocologia, que "reafirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas daquelas que lhe deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais" (BIÃO, 2009, p. 61). Como pertencente ao campo das práticas criativas, a transculturação acaba por ocorrer também no âmbito da joia, e assim são levantadas questões sobre de que forma essa influência pode ocorrer na produção artística e que mudanças esses objetos podem sofrer, seguindo o ponto de vista da análise etnocológica.

A própria produção joalheira na Amazônia se caracteriza como um fenômeno transcultural, onde as técnicas tradicionais de ourivesaria, exportadas de lugares distantes desse ambiente, se fundem com outras práticas artesanais para trazer uma estética única para as peças criadas e produzidas nessa região.

Trazendo para os aspectos criativos, as temáticas tradicionais encontradas em joias de percepção "universal" se fundem e agregam novos simbolismos com referências da cultura local, contando histórias ainda não representadas através dessa categoria de adorno, enriquecendo a estética que tem se construído nos últimos anos de como pode se apresentar uma joia com referências da região amazônica.

1.3- FAZER ARTÍSTICO NO POLO JOALHEIRO DO PARÁ

É apresentado aqui o caso das joias no estado do Pará, meu campo de estudo e prática criativa. São peças que podem apresentar as funções acima descritas em muitos dos casos e que trazem de maneira dominante a função representativa da cultura amazônica. Por muitos anos a ourivesaria no estado se manteve presente de forma tímida, onde artesãos trabalhavam com produções de pequena escala, na maioria das vezes em serviços de réplicas de peças.

Ao mesmo tempo que o setor de produção joalheira no estado apresenta deficiências estruturais por não estar consolidado a um longo período, tanto em volume de produção e quanto em empresas que possam dar conta do beneficiamento dos materiais locais, a liberdade de uma rigorosa tradição que prenda e delimite a produção de joias relacionadas a conceitos estéticos etnocêntricos, fez com que o setor pudesse se desenvolver de forma criativa e dinâmica, já influenciado pelo movimento de joalheria contemporânea do final do século XX, e trazendo para si a inspiração forte no hibridismo cultural que surgiu no processo de construção social da cultura paraense.

Peças e processos produtivos tradicionais de origem europeia adquirem novas leituras, sob a ótica de referências criadas a partir das relações em que esta matriz sofreu ao entrar em contato com outras. A matriz cultural negra, com sua riqueza de crenças e costumes, também passa por adaptações, tendo seu papel na construção social da região, ganhando novos significados através de sincretismos de santos, de peças como pulseiras de berloque, referência perceptível dos “balangandãs”, combinação de contas nos colares e na utilização de materiais como o pau de angola.

Amuletos como o muiraquitã já citado, de origem indígena, ganham novos processos produtivos e materiais na mão de artesãos e ourives, além de novos formatos nas mãos de criadores que se influenciam diariamente da cultura amazônica. Há o surgimento de novas matrizes, como a do caboclo, que no processo de desenvolvimento histórico da sociedade amazônica ao qual o Pará está localizado, passa a adquirir seu imaginário próprio, e de

forma dominante possui uma forte influência no processo transcultural que se estabelece na região ao longo da história.

Juntando os metais como prata e ouro, e atribuindo a eles a diversidade de insumos vegetais como madeiras, fibras, e pigmentos de plantas e frutos, como também de insumos animais como o osso e o chifre de búfalo, a criação da joia do Pará se caracteriza como uma produção originada de diversos processos de transculturação, e que junto da cultura híbrida do povo paraense, vem sendo representada por adornos que trazem em sua essência a identidade amazônica como forte inspiração.

Para que esse fenômeno se tornasse possível em um lugar onde a produção joalheira se apresentava de forma segmentada e descentralizada, foram necessárias iniciativas de melhoria na cadeia produtiva de joias. É fundado então no ano de 2002 o Polo Joalheiro do Pará, mantido pelo governo do Estado e que atua como fomentador de todas as etapas da produção de joias para os profissionais do setor.

O Polo Joalheiro do Pará tem o indiscutível mérito de haver criado a atenção certa sobre os aspectos considerados e mais necessários para o correto desenvolvimento de um setor, que no Brasil, e de modo particular no Pará, tem uma possibilidade de desenvolvimento significativo (RICCI, 2011, p.11).

Dentre as muitas atividades ao qual esta instituição se torna agente facilitador, pode se citar a obtenção e beneficiamento de matéria prima para as joias (metais, gemas e insumos regionais), locação de espaço para comercialização, exposições e a capacitação no segmento produtivo e de gestão de negócios, além de atividades que contribuem com os processos de criação e experimentação de joias no próprio espaço.

Torna-se importante citar como a ação do designer, profissional que anteriormente acabava por não participar do processo de concepção de peças, atribuiu com sua inserção ao processo produtivo, consideráveis transformações nos valores simbólicos e conceituais aos quais as peças estavam ligadas.

Antes da implantação do Projeto Polo Joalheiro no Estado, a conscientização dos empresários sobre o exercício do Design não existia, o empresário era ao mesmo tempo lojista, produtor, designer, vitrinista, designer gráfico, contador, ou seja, toda cadeia produtiva era desestruturada. Atualmente o quadro apresenta mudanças e o empresário está mais consciente da necessidade de segmentar as atividades tornando

uma cadeira produtiva organizada e estruturada. Evidenciando assim, a importância do designer dentro de sua empresa (CHAGAS, 2012, p. 74).

Através de tal intervenção criativa, o campo da joalheria paraense começou a criar forma, como conhecido atualmente. O designer não atua somente no campo da criação artística, mas dialoga com o artesão, com o ourives, e com o empresário, na busca de desenvolver peças que tragam benefícios de otimização da produção, retorno financeiro em relação aos investimentos das peças e oferta de artefatos que tragam a experiência sensível e subjetiva de percepção ao consumidor, transformando o próprio ato de observação e consumo, um momento de encantamento e assimilação com o objeto.

Para isso, uma atenção maior do criador se torna necessária, ao qual o mesmo leva em consideração as possibilidades produtivas da oficina, suas próprias inquietações criativas e um respeito ao estilo que vem se consolidando no decorrer dos anos como representativo da joalheria paraense.

O assunto do estilo deve ser mantido em devida conta quando se fala da arte e do design, sendo que é o estilo que se identifica com a identidade, e sobre esta última a escola paraense da joia aposta para divulgar de forma moderna e internacional a própria unicidade com respeito às mercadorias massificadas da joia globalizada (FRANCHI, 2011, p.40).

Sobre a noção de identidade citada por Franchi, entende-se que esta se relaciona aos aspectos formais presentes no lugar ao qual as joias se referem, como por exemplo os elementos representativos do ambiente amazônico, as matrizes culturais enraizadas no grupo social, presente no local, e os costumes que surgiram e se consolidaram como pertencentes ao ambiente da região do Pará.

O comparativo feito com a joia globalizada trata diretamente sobre o valor sensível que tais objetos apresentam em comparação aos mundialmente conhecidos, estes inseridos completamente no mercado de valor comercial, como já apontado anteriormente. O diferencial pode ser notado no processo de percepção, na forma com que o observador vai interagir com o objeto.

Uma visita ao ESJL já é por si uma experiência diferente, pela história do próprio espaço em que o Polo Joalheiro foi concebido. “O prédio principal data de 1749 e foi erguido para ser o Convento de São José. Com a expulsão dos jesuítas do Brasil, o prédio abrigou, ao longo de mais de dois séculos de existência, olaria, quartel, depósito de pólvora,

hospital, cadeia pública e presídio” (SÃO JOSÉ LIBERTO). Revitalizado e adaptado para a nova função, o Polo Joalheiro do Pará traz a longa história da construção que o abriga em conjunto com as novas histórias que começam a ser escritas nos últimos anos.

Ao manter o espaço das celas da prisão e em contrapartida fazer o uso de gemas como quartzos (materiais abundantes no estado do Pará) para o paisagismo de todo o lugar, já se agrega a este espaço o contraste entre passado e presente, se relacionando de forma contínua no local, preservando as memórias e ao mesmo tempo trazendo novas experiências de interação com os visitantes.

Já direcionando o olhar para as capacitações e oficinas de concepção de joias, o processo de criação ocorre de forma diferenciada, uma vez que o tema geral é proposto em conjunto pela instituição e pelo consultor que realiza a ação de capacitação. Uma vez entregue o tema inicial, e após processos de imersão em tendências e referências de imagem os criadores possuem total autonomia para desenvolver suas próprias peças, salvo casos em que o consultor intervenha com sugestões que viabilizem a produção.

Desta forma, se constroem as coleções temáticas, desenvolvidas em vários períodos do ano, de acordo com a coerência entre o assunto abordado e a data que a mesma ocorre. Este modelo de organização e compartilhamento prático artístico permite que ocorra uma troca de experiências entre os criadores participantes, resultando no processo coletivo de criação originado por olhares diversos, trazendo como consequência a geração de uma coleção ao mesmo tempo homogênea por seu tema principal, mas que apresente particularidades que diferenciem uma peça da outra, pela variedade de assimilação das informações expostas no decorrer da oficina ou pelos diferentes modos de execução, traduzido no contraste das peças finais.

A metodologia de trabalho por coleções permitiu novas possibilidades de construção para a joalheria paraense, pois, foi possível produzir catálogos e portfólios que contam parte da história amazônica com o brilho dos metais e a transparência das gemas minerais, através da formação de profissionais na cadeia produtiva que vem se desenvolvendo desde a instalação do Programa no Estado (CHAGAS, 2012, p. 83).

Como consequência, além do registro do que pode se consolidar como estética da produção joalheira regional, os catálogos funcionam como forma de disseminação e divulgação dos trabalhos criativos que ocorrem no Polo Joalheiro do Pará.

Pelo decorrer de sua existência, o ESJL produziu os catálogos chamados “Pará Expojoias”, os quais evidenciam as potências de técnicas, materiais e temáticas de cultura local, como também realizou exposições fixas como as “Joias de Nazaré”, que ocorre anualmente desde o ano de inauguração do Polo Joalheiro, trazendo como inspiração principal o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, considerado a maior festa religiosa do Brasil, como também exposições que ocorriam em paralelo com datas específicas do calendário nacional, como “Exposição de Joias do Dia das Mães” e “Exposição de Joias do Dia dos Namorados”, entre outras exposições e catálogos esporádicos, cada qual apresentando suas particularidades e referências específicas.

No que diz respeito a minha pesquisa, os três principais meios de exposição acima citados serviram para categorizar minhas produções na área das joias em campos principais, os quais resultaram na divisão das potências criadoras do campo da joia, os quais explico conceitualmente no capítulo a seguir.

2- AS POTÊNCIAS CRIADORAS

A sociedade contemporânea se constitui de uma rede formada por grupos e microgrupos que surgem de acordo com a identificação dos indivíduos, agrupamentos estes que interagem entre si, que se aglutinam uns nos outros e se dispersam pelo fenômeno de surgimento de novos grupos e assimilação dos mesmos em detrimento dos antigos. A expressividade de tais acontecimentos influencia diretamente na forma do indivíduo de se posicionar e de interagir com o mundo ao redor.

Nas artes, campo de maior expressão criativa humana, não é diferente. Suas transformações frente ao período contemporâneo são evidentes. “A arte contemporânea procura dar ao espectador consciência do seu mundo, abrindo novos horizontes, cortando os laços da tradição e do preconceito. Deseja participação do espectador até como coautor, levando-o a fazer dela uma coisa a ser vivida, e não apenas contemplada” (LOUREIRO, 2002, p. 31). Essa dinamicidade tira as expressões artísticas da sua redoma, que as caracteriza como objetos de admiração distante, e as aproximam de seu espectador, que passa a entendê-las com o fator da identificação à obra, a percebendo e assimilando ou não com a sua própria vivência.

O processo de identificação influencia também em como se constrói a própria aparência, ação diretamente relacionada com o contexto social da contemporaneidade. “Essa preocupação com a aparência [...] mais que uma simples superficialidade sem consequências, inscreve-se num vasto jogo simbólico, exprime um modo de tocar-se, de estar em relação com o outro, em suma de fazer sociedade” (MAFESSOLI, 1996, p. 161). É da relação entre o indivíduo com seus complexos grupos sociais que se consegue identificar a relação forte da função representativa da joia com maior força no período atual.

Na construção de uma imagem que melhor represente a essência do indivíduo, a dinamicidade contemporânea também se faz presente, incorporando na construção da imagem pessoal o uso das joias, este se apresentando como legítimo artefato simbólico.

Assumimos nossa multiplicidade e nossas contradições. Não há alguém que seja apenas clássico; haverá momentos que esse alguém poderá ser esportivo também. Não se mantém um padrão [...]. No século XXI, a joia,

mais do que nunca, representa um emblema do seu usuário, repleta de simbologias e significados (GOLA, 2013, p.150).

Para conceber tais artefatos, torna-se necessário fazer uma ligação entre o que é materializado através da criação com as referências com que o indivíduo agrega a si de uma forma geral. “Como criação a arte não tem fronteiras. Nasce de uma ligação com a essência humana, satisfazendo as necessidades humanizadoras perante a realidade. Tendo o homem como origem e destino, torna-se trabalho privilegiado, uma das atividades essenciais da vida” (LOUREIRO, 2002, p. 34). O processo de inspiração simbólica pela vivência pessoal do criador agrega ao objeto a possibilidade de relacionar tais referências pelo observador, uma relação sensível pode se estabelecer através das formas da obra artística.

E de muitas referências se constrói o próprio ser humano. Desde o seu nascimento, as diversas relações que o mesmo estabelece em vários âmbitos através suas experiências de vida, passam a constituir a bagagem simbólica que o mesmo carrega consigo por toda a vida. A busca pelo conhecimento, as relações de afeto construídas, as experiências vivenciadas e os contextos socioculturais que estão influenciando nos atos cotidianos da pessoa são o conjunto de fatores que constituem o percurso de vida da mesma.

Deste percurso são percebidos diversos elementos que vão fazer uma ligação simbólica com os mesmos, tratam-se das possíveis fontes de inspiração para os atos artísticos, os quais denomino como potências criadoras.

O conceito de potência já foi utilizado por outros autores nos processos de criação, e fazem menção às partes envolvidas nesse processo. “Aqui lembramos que se toma potência no sentido aristotélico, daquilo que se transformará em algo além de si e que em si já está contido. É a relação entre *potência* e *ato* (LOUREIRO, 2002, p.34). Essa proposição apresentada por Loureiro mostra em um aspecto geral, possíveis componentes que permanecem como potências de se tornar algo, que contém em sua essência a expectativa de se transformar nesse algo futuramente.

O autor utiliza o seguinte exemplo para descrever o processo de reflexão entre o ato e a potência de um objeto:

Um exemplo esclarecedor é o da semente que, pelo fato de se transformar mais tarde em árvore em potência, pois já contém em si, a própria árvore. A árvore será o *ato* contido como *potência* na semente. Assim, quando a

semente (árvore em potência) torna-se árvore, atualiza-se, isto é, torna-se ato” (LOUREIRO, 2002, p.34).

Entende-se que a potência está ligada a possibilidade de mudança que ocorre em um elemento, onde o mesmo pode se modificar ao passar por um determinado processo. No caso apresentado, o germinar de uma semente viabiliza seu crescimento para então ela se transformar em árvore.

Entende-se aqui pela fala deste autor que a potência é entendida como um estado de expectativa futura de um certo elemento. Seguindo esse raciocínio, caso essa mesma semente passe por um processo de ressecamento, em vez de germinar, ela então pode se transformar em alimento para algum animal, neste caso a potência dela em tornar-se árvore se descarta, tomando como ato principal a transformação em alimento.

Pode-se perceber através disso que um mesmo algo pode possuir várias potências que podem ocorrer ou não, e que ao se reconfigurar através de um processo, este acaba elencando uma das potências como sua essencial, que se utiliza da mesma em relação ao descarte das outras. “Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos” (OSTROWER, 2014, p.26), onde a diferenciação de níveis de importância entre as potências pode ser identificada como um meio de hierarquização entre elas.

Trata-se da seleção de uma das possibilidades de um dado elemento, conceito esse de caráter generalizado e que pode apresentar aplicabilidades diferentes seguindo as especificações de cada processo.

O potencial criador é um fenômeno de ordem mais geral, menos específica do que os processos de criação através dos quais o potencial se realiza. Salientamos o caráter geral, e indefinido até, do potencial, a fim de assinalar o sentido da definição que se efetua nos processos criativos, tomados aqui como processos ordenadores e configuradores (OSTROWER, 2014, p. 26).

Neste conceito geral da autora, potencial criador se apresenta então como a mudança de condição que os elementos passam, e onde se alteram ou se hierarquizam de acordo com o fenômeno de reconfiguração ocasionada pelo processo criativo.

Enquanto Loureiro apresenta a relação de potência e ato, onde o primeiro é a expectativa de acontecimento do segundo, Ostrower apresenta potencial criador como o

fenômeno em que possibilidades virtualmente existentes de um elemento se hierarquizam, influenciados pelo processo de criação em que o mesmo está envolvido.

Utilizando como base essas duas teorias sobre a potência, crio minha própria concepção de potência criadora, exemplificando-a diretamente na obra artística que atuo, a criação de joias.

Sob minha conceituação, a potência criadora existe como um material inspirador que dá conteúdo para o processo ocorrer, e assim, a obra de arte ganhar forma. Como em uma fábrica, para que o produto final seja produzido são necessários elementos essenciais para concebe-lo: as ferramentas e maquinário que dá o suporte da fabricação, os processos que vão dar a forma para o produto, as pessoas que manipulam as máquinas e executam o processo, a matéria prima, que será reconfigurada em produto.

Através de uma forma análoga, identifico o produto final como a obra de arte, o objeto concebido e finalizado. As ferramentas e máquinas são representadas como a vertente da arte que serão utilizadas para a concepção da obra. Para a performance, os movimentos e o corpo; na música, os sons; para a ilustração as formas e cores da representação visual. São os viabilizadores estruturais do objeto artístico.

Os procedimentos que utilizam as ferramentas e máquinas para gerar o produto, a forma de fazer, são identificados como os processos criativos. Cada fábrica constituída pelos operários nela empregados irá utilizar esse maquinário para conceber um produto diferente, feito ao seu modo, pré projetado de acordo com suas limitações fabris, gerando através destes parâmetros uma identidade para o produto. Do mesmo modo, cada artista irá usar de sua vertente artística para conceber uma obra de arte diferente, feito com seus aspectos subjetivos, pensado de acordo com suas limitações relacionadas a técnica artística utilizada, gerando através destes parâmetros um traço pessoal na obra de arte.

As matérias primas neste contexto são o que defino como potências criadoras, os insumos criativos que servirão de referência simbólica para serem reconfigurados e transformados em obra final. Da mesma forma que sem a matéria prima, o produto não consegue ser produzido, a obra de arte precisa essencialmente de seus elementos inspiradores, que irão se transformar no objeto artístico de acordo com os meios da vertente artística específica.

O fenômeno do potencial criador apresentado pelos autores acima citados, de forma generalizada, é representado em minha analogia pelas possibilidades que a matéria prima

pode apresentar em um processo industrial. Uma tonelada de ferro pode se transformar em muitos produtos, desde panelas, acessórios de moda, perfis metálicos usados na estrutura de prédio, entre uma infinidade de outras coisas.

À medida que a matéria prima tem o seu uso definido em uma fábrica específica para produzir um produto, ela automaticamente descarta a possibilidade de se transformar em outros artefatos. “Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. (OSTROWER, 2014, p. 26). Da mesma forma, no processo de criação artística, as potências criadoras podem se transformar nos mais variados objetos de arte de acordo com seu indivíduo formador, mas que ao definir um tema, uma vertente artística e um processo criativo, o criador descarta as outras possibilidades presentes em si, utilizando então um segmento que mais se adequa com sua construção pessoal e seus anseios de expressão artística.

Ainda através desta reflexão, um mesmo produto final pode ser constituído de matérias primas de origens variadas. Uma cadeira pode ser feita de ferro, plástico, madeira ou qualquer outro material que atribua a este artefato sua função essencial como cadeira. Seguindo essa linha de pensamento, o objeto de arte pode ter inspirações de origens diferentes. É da origem das matérias primas usadas para a concepção do produto final, ou seja, das origens das inspirações que são aplicadas no processo de concepção do objeto artístico que se tratam as potências criadoras que apresento na pesquisa.

No meio de um número considerável de potências, as inquietações de expressividade presentes na consciência do criador serão o fator crucial no ato de pensar e conceber a obra. “Diante de tantas possibilidades e da potencialidade de novas possibilidades surgirem, o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, que envolvem muitas escolhas” (SALLES, 2016, p.76), são essas as escolhas que moldam a essência do objeto artístico, realizadas de acordo com a intencionalidade do criador em relação a sua obra.

A potência criadora mais enfatizada é escolhida de acordo com a inspiração temática em que o objeto de arte está ligado e na relação que o criador se relaciona com essa temática, como nos casos que apresento através das exposições periódicas que participei com minhas joias e que posteriormente começaram a fazer parte de meus processos criativos cotidianos.

Após apresentado o conceito aqui proposto, é dado início a sua aplicação ao campo da pesquisa, a criação de joias, mais especificamente presente nas ações criativas que tive contato de forma direta ou indireta no Polo Joalheiro do Pará.

Em seus formatos diferenciados uns dos outros, as propostas criativas de origens temáticas diferentes são ofertadas aos criadores inscritos no Polo Joalheiro do Pará para compor exposições em períodos específicos do ano. Em cada uma das iniciativas apresentadas são trabalhadas temáticas de fontes inspiradoras que interagem de forma dinâmica, mas com origens que ao serem comparadas apresentam contrastes perceptíveis entre si.

Figura 01 – Levantamento das ações do Polo Joalheiro e suas propostas criativas.

AÇÕES DO POLO JOALHEIRO DO PARÁ	PROPOSIÇÕES DE FONTES CRIATIVAS
-EXPOSIÇÕES DIA DAS MÃES -EXPOSIÇÕES DIA DOS NAMORADOS	ENFATIZAM AS RELAÇÕES PESSOAIS, MEMÓRIAS E ELEMENTOS DE AFETO.
-CATÁLOGOS PARÁ EXPOJOIAS -EXPOSIÇÃO POTENCIAS AMAZÔNICAS	ENFATIZAM A POTENCIALIDADE LOCAL, REFERÊNCIAS VISUAIS DA REGIÃO.
-EXPOSIÇÕES JOIAS DE NAZARÉ -EXPOSIÇÃO TODAS AS TRIBOS	ENFATIZAM AS CONSTRUÇÕES SOCIAIS, OS ELEMENTOS VISUAIS CULTURAIS.

Fonte: Acervo do autor / 2016.

Através dos trabalhos inicialmente realizados com foco nessas exposições e catálogos, meu dispositivo criador começou a se aprofundar em cada uma das referentes fontes inspiradoras, passando a desenvolver peças não apenas para as exposições citadas, mas também através de coleções que eram lançadas na própria loja da HSCriações & Design e que atualmente já lanço como produtor individual durante todo o ano, independente da época específica.

Em cada uma dessas ações é possível identificar fontes de inspiração que se apresentam essencialmente em comum ou não uma das outras, sendo assim possível de serem divididas de acordo com o seu segmento.

Através da divisão aqui proposta foram destacadas em cada uma delas as bases do que apresento como potências criadoras. Em cada um desses casos alguma das potências criadoras se apresentou com maior ênfase, variando de acordo com a proposta criativa ofertada.

Para as que tratam diretamente da memória e dos afetos, caracterizo-as como fonte de potência pessoal; nas que apresentam destaque para potencialidades e referências visuais da região, nomeio como potência de origem local; para as ações que evidenciam as construções culturais de grupo, categorizo-as como potência de origem social.

O conceito de potência criadora que apresento como passível de ser aplicado para as áreas criação é de variada aplicabilidade. No caso de minha criação como designer de joias, as classifico através dessas três categorias. Ao aplicar essa análise em outra vertente artística, as potências podem se apresentar com diferentes nomes dos quais eu utilizei em meu contexto como criador, de forma que se enquadrem de melhor forma ao contexto que as mesmas são utilizadas.

Aproximo minha pesquisa com o pensamento de criação em rede, proposto por Salles, que fala das relações estabelecidas durante o processo de concepção de uma obra artística e que constituem um sistema que ganha complexidade com a adição de novas relações (2016, p. 33). Nessa proposta teórica se fala da rede de conexões, referência feita a criação, “cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações. A rede ganha complexidade com novas relações estabelecidas” (SALLES, 2016, p. 17). Entendo que a complexidade de uma rede como esta irá variar essencialmente de seu agente criador, o que fará com que as divisões do que chamo de potências criadoras poderá ser bastante diferente de um caso para o outro.

Respeitando assim essa particularidade, apresento a minha própria divisão, relacionando algumas noções essenciais nos processos de criação, já citadas pelos autores que indico como fundantes para o diálogo que gera a minha proposição teórica.

Em minhas criações, todas as potências criadoras que identifiquei na tabela acima, estão presentes com maior ênfase nas ações descritas, o que não necessariamente significa que as outras não se fazem presentes nestes exemplos. As potências criadoras serão agora descritas em seu funcionamento de forma isolada uma das outras como um recorte metodológico, pois na prática é consciente a presença de suas relações dinâmicas ao mesmo tempo em uma peça.

2.1- O PESSOAL

Muito se fala da relação entre indivíduo e grupo social e em como esse fenômeno influencia nas noções de vivência estabelecidas no contemporâneo. Um fato curioso é que ao invés desses dois polos em vez de anular uns aos outros, se relacionam de forma diferenciada. As formações sociais se apresentam com o alto grau de complexidade e assumem na contemporaneidade o papel de destaque na construção do contexto atual, “[...] ao mesmo tempo em que se pode supor um foco numa identidade coletiva por um excesso de massificação, tal direcionamento não elimina a escolha particular de um indivíduo” (CIDREIRA, 2014, p. 84), onde o mesmo se insere em agrupamentos de dimensões sociais variadas, mas respeita suas unicidades como ser.

Cria-se uma dinâmica onde o indivíduo se apresenta cada vez mais inserido em tribos e grupos, compartilhando gostos, ideologias, estéticas e experiências de formas diversificadas. Não engessado em um molde já estabelecido, o mesmo cumpre seu papel como componente em cada uma dessas estruturas. “Reconhecemos aqui a ideia da “persona”, da máscara que pode ser mutável e que se integra sobretudo numa variedade de cenas, de situações que só valem porque representadas em conjunto” (MAFESSOLI, 1998, p. 15), noção essa de característica fluída, aplicada ao indivíduo em suas atuações nos agrupamentos sociais, tal como nos fenômenos presentes nesse período da sociedade.

A forma de se inserir nos grupos, as incontáveis combinações de relações de grupos presentes em uma vivência pessoal, o trajeto que cada pessoa passa em sua existência, irão trazer uma construção única, gerando diferentes formas de assimilar o redor percebido. “O pensamento da complexidade, como vimos, deve estar apto a reunir, contextualizar, globalizar; no entanto, deve estar apto também para reconhecer o singular, o individual, o concreto” (SALLES, 2016, p. 37). O pertencimento ao grupo e a necessidade de diferenciação interagem então de forma dinâmica, se equilibrando ambos como anseios inerentes da construção do ser humano.

No que diz respeito ao caráter pessoal de um indivíduo, a sua concepção de mundo é única, e formada pelas combinações de experiências e influências que se recebe no decorrer da vida, possuindo a necessidade de ser expressa pelo próprio ser através de mensagens, de sua perspectiva própria.

A possibilidade de manifestação do gosto particular nos pequenos detalhes satisfaz a vontade de particularidade e é, em última instância, o que permite preservar a liberdade individual, sobretudo quando essa vontade

de singularidade consegue ser mais forte do que a necessidade de reconhecimento e acolhimento do grupo social (CIDREIRA, 2014, p. 35).

Não somente em expressar seu ponto de vista, mas também pela forma particular com que cada um assimila os acontecimentos de suas vidas. Dentro de um contexto complexo como o atual, a variabilidade de influências externas que fazem parte do aprendizado diário de cada indivíduo e a forma particular com que se interage com esses fatores influenciadores desencadeia uma combinação de bagagem percebida pelo ser que irá traçar a sua personalidade de forma pessoal.

Como ser simbolizador, muito do que é percebido se converte em símbolos, é atribuído a um significado. “As ordenações da forma simbólica rebatem em áreas fundas do nosso ser que também correspondem a ordenações. Trata-se nessas ordenações interiores, de processos afetivos, ou seja, de formas do íntimo sentimento de vida” (OSTROWER, 2014, p.25). Presente no consciente do criador, o símbolo concebido traz consigo uma lembrança sobre o contato com esse mesmo estímulo, ou seja, uma reação sensível ligada a sua construção pessoal.

Como consequência, a forma de expressão, proveniente dos fenômenos de comunicação a que o indivíduo está sendo influenciado, irá se apresentar com unicidade no processo de passar a mensagem do mesmo.

Por motivos talvez de ordem puramente pessoal e correspondentes a um potencial especificamente seu, podem desencadear-se no indivíduo respostas que, à medida que aprofundam certos valores e certas possibilidades existentes no contexto em que vive, modificam essas possibilidades para rumos diferentes (OSTROWER, 2014, p.103).

No ato de se expressar, é certo que o criador traz muito de sua visão pessoal para a obra. E é do processo de ordenação de formas simbólicas, unido com a experiência ao qual este símbolo está ligado que surge o que entendemos como valor.

A valorização se dá pela importância com que o elemento se apresenta ao ser que se relaciona. Este fenômeno possui muitas variáveis. Muito da valorização que se tem em discussão é a que se apresenta em um contexto social, onde este processo estará ligado ao senso comum. Porém a perspectiva do indivíduo de forma particular não deve ser ignorada, pois a construção pessoal através das experiências, atribuem valores inestimáveis para as

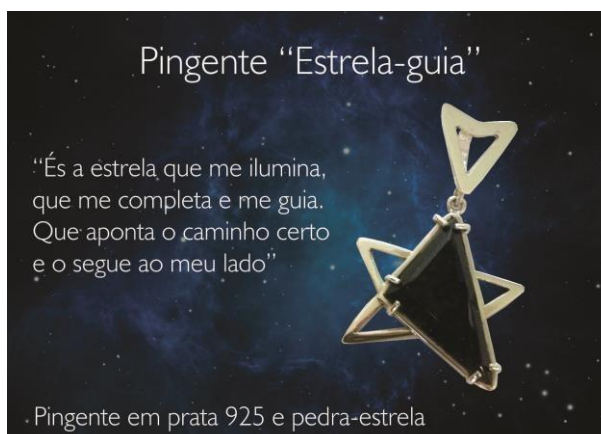
coisas através da percepção deste ser, trabalhando diretamente com o afeto em suas múltiplas ocorrências.

Todo este processo começa pela valorização de forma particular. Para um elemento ter seu valor no contexto social, em um certo momento ele passa pela relação de valorização individual, que posteriormente é compartilhada. “É o aspecto individual no processo criador, de unicidade dentro dos valores coletivos. Ainda que em cada pessoa as potencialidades se realizem em interligação com os fatores externos, existem sempre fatores internos que não podemos desconsiderar” (OSTROWER, 2014, p.26). Entende-se que além do próprio valor atribuído externamente, há o valor pessoal, que pode reforçar a importância daquele elemento quando ambos atuam em conjunto.

No caso das joias, o valor atribuído a elas por seus materiais constituintes já é característica mínima para sua classificação como tal. Uma vez que suas formas tragam significados que atribuam um valor simbólico por sua representação, a peça apresenta em si não somente a questão monetária, como também a temática. Tomando como exemplo o fator pessoal na transmissão de mensagens através da criação, cito a coleção desenvolvida por mim para a fazer parte da “Exposição Dia dos Namorados 2015”, que teve como nome “Declarações”. Nesta coleção, me utilizo dos elementos formais das joias para conceber as peças inspiradas em declarações de amor, estas também criadas por mim.

Assim, elementos formais da joia entram em diálogo com outro meio de expressão criativa, a escrita. Na relação estabelecida entre essas duas vertentes diferentes, uma mensagem reforça a outra, trazendo de forma artística uma apresentação descritiva do sentido da peça, representada no caso do pingente “Estrela-guia” a sensação de completude e de segurança de um relacionamento amoroso, como pode ser visualizado abaixo:

Figura 02 – Pingente “Estrela-guia”. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte.



Fonte - Acervo do autor / 2015.

Os temas utilizados nas obras criadas para essa exposição trazem referências simbólicas dos sentimentos que os meus relacionamentos amorosos já haviam me agregado, sendo este um trabalho de leitura de experiências de vida particulares, dando ênfase para a influência em potência pessoal.

Ao obter a peça, era entregue o cartão com a declaração, podendo essa ser entregue junto com a joia. Neste caso, a declaração de amor e a joia passariam então a representar simbolicamente não somente uma referência pessoal para mim, como também faria parte da construção pessoal de um relacionamento, no caso, do casal que viesse adquirir essa peça.

Aponto assim, o tema principal dessa coleção: os sentimentos. São utilizados elementos visuais para representar formalmente uma sensação, como no exemplo do pingente de estrela na imagem, que teve sua forma completa através da gema e do metal, dois materiais distintos, em busca de uma sensação de completude, tal como intencionam as palavras da declaração de amor escritas. “Ao contrário da conotação que se lhe atribui frequentemente, a emoção ou a sensibilidade devem, de algum modo, serem consideradas como um misto de objetividade e subjetividade” (MAFESSOLI, 1998, p. 20). O sentir, de alguma forma, pode ser materializado.

A configuração de um sentimento em símbolo, e conseqüentemente em matéria perceptível, se faz na criação artística na maioria das vezes de forma consciente, “[...] para recorrer a uma analogia, é possível programar o artefato. Este é, em última análise, o propósito de todas as áreas que trabalham com a configuração de objetos materiais, ou objetivação, no sentido estrito da palavra” (CARDOSO, 2013, p.112), onde a este contexto incluímos também a área do design de joias, exemplificado através das peças apresentadas nessa pesquisa.

No conjunto intitulado “A Joia Mais Rara”, pertencente à mesma exposição, o valor da matéria prima é referenciado através da forma, intencionando atribuir uma referência de valor material na construção do sentido representado na peça. Nela, é feita uma relação de forma e material, onde a lapidação brilhante, geralmente relacionada aos diamantes, materiais gemológicos de alto valor, dialoga com o formato figurativo do coração, símbolo que traz a conotação do ato de amar.

A proposta é trazer para a representação do amor um alto valor, tal qual o atribuído ao diamante, representando na declaração a importância desse sentimento a um

relacionamento. A utilização do quartzo rosa, gema que traz referência ao mesmo sentimento, reforça a representação do mesmo na peça, como pode ser visto na imagem:

Figura 03 – Conjunto “A Joia Mais Rara”. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor/ 2015.

No jogo de relacionar o palpável com o não palpável, o diálogo se estrutura através da percepção que o criador possui do sentimento retratado e em como ele será atribuído a um elemento artístico. “[...] a expressão de sensações pode transformar-se na comunicação de conteúdos subjetivos. O homem pode falar *com* emoção, mas ele pode falar também *sobre* as suas emoções” (OSTROWER, 2014, p.22). A visão do criador, neste caso em enfatizada por sua percepção própria do sentimento retratado, pode fazer variar bastante o resultado obtido através da obra artística, revelando também traços particulares no processo de expressão, que caracterizam a obra criada como de potência pessoal.

Geralmente os temas abordados em uma criação artística têm, de alguma forma, um grau de importância específico para o seu criador. As experiências pessoais que são referência para a obra, trazem então uma intensidade que justifique sua presença no consciente de quem se inspira. “A percepção do mundo exterior se dá por intermédio de

nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas, mas fugidias. Para que um aspecto desta percepção fique na memória é necessário que o estímulo tenha uma certa intensidade” (SALLES, 2016, p. 68). Não somente a intensidade de uma situação vivenciada irá mostrar se a mesma é importante o suficiente de ser guardada como lembrança, como também é o que vai definir se a potência pessoal é forte o suficiente para se materializar em uma obra, já intencionada pela proposta temática da obra de arte.

Neste momento, destaco que as potências pessoais podem se desdobrar em dois caminhos distintos, diferenciados pelo contexto temporal em que a potência se faz presente no ato de expressão do indivíduo que a possui.

2.1.1- VIVÊNCIA

O primeiro dos desdobramentos da potência pessoal se apresenta no tempo presente, em atos inseridos no cotidiano do indivíduo perceptor e nas experiências que se fazem recentes ou em constância no trajeto de vida deste ser. É a potência criadora que chamo de vivência, que se origina da base pessoal e que se caracteriza por seu aspecto temporal próximo ao indivíduo.

O acúmulo de inspirações para compor a bagagem criativa de um artista ocorre no cotidiano, através dos processos de coleta de elementos que despertem o interesse do indivíduo, “[...] recolhendo aquilo que sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz; e mais que isso, é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade (SALLES, 2016, p. 68). Nesse processo se identifica a própria construção de conhecimento ao qual os seres humanos executam no decorrer dos tempos. É no experimentar, no se relacionar com o mundo, que a informação do mesmo se constrói e que posteriormente se desenvolve. O conhecimento, gerado a partir da indução do interesse sob um tema, se forma pela atração com que esse assunto se apresenta ao ser humano.

[...]os processos de identificação com a matéria, os processos de aprofundamento e de pesquisa que envolvem uma espécie de empatia com a essência de um fenômeno e nos quais se baseiam a imaginação e o pensamento criativo, não podem ser confundidos com mentalidade mecânica e unilateral da superespecialização (OSTROWER, 2014, p. 38).

Como cita a autora, a simples apresentação dos assuntos do conhecimento humano em detrimento a uma necessidade social de formação não representam uma vivência do fenômeno em si, resultando na busca de sua compreensão.

Ainda que esta nos seja impingida pelo meio social em termos de necessidade profissional, não precisamos vê-la como virtude, como algum ideal aspirável em termos de realização humana. Do modo como está sendo colocada e com a falta de abertura, não passa de um reducionismo que exclui do viver toda experiência valorativa. *Exclui do viver o vivenciar* (OSTROWER, 2014, p. 38-39).

Percebe-se aí a noção de vivenciar como uma experiência de atribuir valor às experiências que se teve algum contato. Nem tudo que se vive, se absorve. Nem tudo que se absorve, é utilizado como forma de construção de conhecimento ou como forma de expressão. A interação se enfatiza através da atribuição de importância ao objeto, ao conter nesse processo o interesse de desvendar seus desdobramentos.

A partir do exemplo acima apresentado, pode ser diferenciado o ato do viver, caracterizado pela existência de um indivíduo em um fenômeno e de sua presença descompromissada de criação de um laço com o mesmo, fazendo deste um momento de percepção mais fluida, em comparação ao vivenciar, que atrela ao primeiro o sentimento de participação, onde a atribuição de valor ao que está acontecendo forma elementos e referências que se fixam na consciência do indivíduo através do afeto estabelecido a estes símbolos.

A vivência pode se apresentar em muitos graus de intensidade. Por consequência, a utilização dessa ao assimilar um artefato também se apresenta em níveis de intimidade que variam de acordo com o observador. “Quando se fala de experiência, a referência é aquilo que é íntimo e imediato na relação de cada um com o artefato em mãos (CARDOSO, 2013, p. 69), assim, o valor atribuído a um elemento objetivado depende do contexto pessoal de cada pessoa que irá se relacionar com o mesmo.

Ao ouvir uma determinada música que está contextualizada em uma experiência pessoal, esta pode ser atribuída a um forte sentimento presente nessa ocasião, atribuindo assim um alto valor. A aproximação que um indivíduo tem com a mesma, se apresenta de forma diferente da percepção que outra pessoa tem ao ouvir a mesma música, tomando assim como referência o caráter de vivência pessoal.

Quando uma ferramenta faz parte do cotidiano de um indivíduo, utilizado para viabilizar determinada ação, este mesmo objeto terá um valor atribuído diferente do que o contido por uma pessoa que interaja com o artefato pela primeira vez. “As aparências características dos objetos nos remetem a vivências, hábitos e até pessoas que associamos ao contexto em que estamos acostumados a deparar com eles” (CARDOSO, 2013, p. 110). Destaco neste trecho a expressão “estar acostumado”, relacionada a um modo, uma prática de interação específica e contextualizada. A interação cotidiana se faz atuante neste exemplo, no sentido de valoração do artefato, pela importância que o mesmo apresenta para o indivíduo em suas atividades diárias, outro critério de atribuição de valor.

No que compete a este trabalho, a vivência relacionada aos artefatos tem uma ligação direta com a percepção que se faz dos mesmos, assim como em todas as formas de interação que rodeiam a vida humana. “A maneira pelo qual o indivíduo aborda e avalia certos problemas traduz, sem dúvida, algo de exclusivo de sua personalidade. Reflete anseios e convicções de caráter particular, a partir de suas vivências também particulares” (OSTROWER, 2014, p.101). A vivência particular se constroem através do contexto em que ocorre, no apanhado de elementos que constituem o fenômeno de vivência, e na forma com que o indivíduo irá interagir, sendo essa ação direcionada pela subjetividade do mesmo.

Ao falar de termos como pessoal, próprio, particularidade e subjetivação, pode se ter impressão que a potência que está sendo aqui proposta se trata de uma questão altamente única. E de fato é, em sua forma complexa. Porém o que se deve ter em mente é que muitos pontos que se relacionam com uma vivência pessoal podem coincidir entre as pessoas.

A potência pessoal relacionada a criação está diretamente ligada ao processo de comunicação que se estabelece, onde o criador traz de suas memórias complexas e únicas elementos essenciais que tem ligação com as mesmas, materializam esses elementos através de sua ferramenta de expressão e a obra desenvolvida irá ser percebida principalmente por esses elementos essenciais, onde cada pessoa que entrar em contato com a mesma, irá relacionar pontos em comum de sua própria vivência.

Tais pontos em comum serão fundantes no ato do indivíduo perceptor atribuir valor para a obra. A percepção e possível valoração da obra pode ser possível pelos pontos de coincidência existentes entre as vivências relacionadas, que juntos formam o que se entende como vivência comum. “Pela convivialidade estética do sentir em comum, pelo conviver na emoção, há o estímulo não só do processo criador, como de uma comum fruição. Seja na

vivência, seja na convivência com estados existenciais, a emoção se incorpora de um sentido mesmo de criatividade” (LOUREIRO, 2002, p. 151), percebe-se que a vivência comum e a particular se relacionam dinamicamente entre a experiência de percepção e de expressão criativa.

Destaco aqui a especificidade presente na relação entre elas no processo de criação em que a potência pessoal se faz mais presente, pois nesse caso, a vivência pessoal se apresenta dominante no processo de percepção e valorização e a vivência comum trabalha como agente comunicador das vivências particulares.

Figura 04 – Esquema de percepção e criação entre vivência particular e comum.



Fonte: Acervo do autor / 2017.

Em um exemplo prático, a dinâmica das duas vivências pode ser percebida em outra temática de joias que me induziu a concepção das mesmas, baseada na gama de referências presentes na relação entre mãe e filho, a qual foi utilizada neste caso para desenvolver peças que pudessem fazer parte das exposições de dia das mães, realizadas no Polo Joalheiro do Pará todos os anos no mês de maio.

A primeira aqui descrita compôs parte da exposição do ano de 2015, intitulada como “Ciranda de Amores” e representa todas as figuras maternas que passam pela vida de um indivíduo, unidas pelo sentimento central de amor ao filho. Essa inspiração se materializa através da disposição circular de representações figurativas de corações no pingente em volta da gema de ônix.

Figura 05 – Conjunto “Ciranda de Amores”. Ourives: Emerson Bezerra.



Fonte: Acervo do autor / 2015. Modelo: Karol Lima. Foto: Felipe Farias.

Para conceber esse conjunto, me inspiro nas vivências que tive com mulheres que representaram figuras maternas na minha vida: tias, avós, mães de amigos, que se fizeram presentes com o sentimento maternal e contribuíram de alguma forma com a minha criação. Trabalho com essa vivência pessoal para gerar uma essência que possa se materializar em um tema de vivência comum, como o da inspiração da peça acima. Percebe-se como a experiência subjetiva é configurada nesse processo em um sentimento de caráter mais aberto.

Ao falar de um sentimento, diferentemente de descrever uma experiência, pode-se atribuir o mesmo a um entendimento mais abrangente. Quando se fala da saudade de alguém específico para uma pessoa, nem sempre quem fala e quem ouve sentirão o mesmo por essa pessoa. Entretanto, quando se fala de saudade, do sentimento em si, é mais provável que o entendimento se faça presente no processo de comunicação.

Ao entrar em contato com a peça, o observador poderá atribuir essa vivência comum com suas próprias vivências pessoais, relacionar a peça com outras figuras maternas que se fizeram presentes em sua vida, e assim criar um laço de valor com a mesma.

Outro exemplo, ainda com a temática do dia das mães, é o conjunto produzido no ano de 2016, intitulado “De Braços Abertos”. Nele, o arabesco interno faz o papel dos braços maternos, que deixa seu bem mais precioso, seu filho, abrir asas e seguir o próprio caminho.

Figura 06 – Conjunto “De Braços Abertos”. Ourives: Emerson Bezerra.



Fonte: Acervo do Autor / 2016. Modelo: Ana Flávia Mendes Sapucahy. Foto: Juan Silva.

A representação do filho através da pedra estrela, gema que brilha como uma noite estrelada, simboliza a ideia de “o céu é o limite”, que unido pelo par de asas retratados na peça, materializa a decisão do filho de deixar a proximidade da mãe para seguir os próprios objetivos de vida, sejam eles quais forem.

Influenciado pelo próprio período o qual estava vivendo, às vésperas de minha viagem de meses para Recife e no conseqüente afastamento de minha mãe, expressei meus anseios através dessa obra. Mesmo sendo uma experiência altamente pessoal, a configurei em essência para o processo de afastamento do lar, de caráter universal, onde muitos filhos passam pelo mesmo processo, em diferentes épocas de vida e para diferentes destinos, particularidades essas de cada caso pessoal.

Entendo o sentir como uma forma de comunicação universal. Portanto, ao retratar uma vivência pessoal, geralmente utilizo a linguagem dos sentimentos para materializar minhas peças, pois acredito que terei uma probabilidade maior de atingir as pessoas. “Essa cultura do sentimento favorece o trajeto de uma lógica da identidade a uma lógica da identificação, do individual para o coletivo” (LOUREIRO, 2002, p.152). Retratar o sentir de forma isolada pode resultar em uma configuração genérica. Falar de “amor”, por exemplo, pode ser falar de muitos tipos diferentes de amor, direcionados a inúmeros indivíduos e inúmeras situações.

Portanto, costumo dialogar sentimento e vivência, contextualizando essa segunda em essência, na qual a contextualização irá trazer a subjetividade a um nível passível de ser

assimilado e entendido pelo observador. Assim, pode-se buscar um equilíbrio entre aquilo que se apresenta como caráter geral e o que se tem de experiência pessoal, para dessa forma poder tornar possível a comunicação entre as vivências particulares.

No primeiro exemplo do dia das mães, a minha consciência das figuras maternas é algo vivenciado por mim e que se mantém constante, inclusive no momento da criação. Já no segundo exemplo que apresentei, a vivência se faz presente especificamente no ato de criação da peça.

Porém, não apenas com potências criadoras pessoais com forte proximidade temporal que se pode contar para inspiração de uma obra artística. Na verdade, grande parte das referências aos quais nos utilizamos para a criação possuem um certo distanciamento do momento cronológico de concepção criativa.

2.1.2- MEMÓRIA

Muito do que acontece em períodos anteriores podem servir como referência nos processos de criação. Para que isso ocorra, essas vivências anteriores devem apresentar o mínimo de relação com o ser que faz parte do fenômeno, de forma que o mesmo as transforme em lembranças. A consciência de cada indivíduo faz uma divisão entre os dados apresentados ao mesmo: além dos já citados fatos e objetos que estabelecem uma relação de valor com o indivíduo, há aqueles que se mostram como fatos efêmeros que interagem de forma fluida, e conseqüentemente são esquecidos pelo mesmo no decorrer do tempo.

Esse abandono se faz importante no intuito de dar lugar para lembranças que estabelecem algum grau de relação com o indivíduo e que passam a constituir o acervo de referências vivenciadas. Nos processos de significação que ocorrem através das relações de percepção apresentados por Cardoso, são apontados diversos fatores externos que tornam viável esse fenômeno. Relacionando à teoria das potências criadoras, destaco um dos que mais se relaciona com a base de caráter pessoal.

Quando se fala em experiência, a referência é aquilo que é íntimo e imediato na relação de cada um com o artefato em mãos. [...] Agora, essa relação íntima e imediata é necessariamente condicionada por todas as outras experiências antecedentes que fazem com que seja “eu” – incluídas aí minhas experiências anteriores com o mesmo artefato (CARDOSO, 2013, p.69).

Nesta fala se identifica um dos desdobramentos da base pessoal, a vivência, representada na fala do autor pelo termo experiência. São citadas as duas propriedades essenciais da mesma, sobre aquilo que é íntimo, ou seja, de alguma forma cria uma relação de valor com o indivíduo praticante e aquilo que é imediato, que ocorre no tempo presente, ou se apresenta acontecendo em constância.

Enquanto se encara a vivência como um fato que está em atividade, a percepção da mesma se mostra como mutável. “Com a passagem do tempo, surge a “memória”, que é a experiência mutável transformada em qualidade estável” (CARDOSO, 2013, p. 71). Na medida em que a mesma passa a pertencer ao passado, a visão que se tem da experiência se torna uma referência menos fluida, que sob a ação do tempo se caracteriza então como memória.

Se apresenta aqui a principal diferença entre esses dois desdobramentos da potência pessoal. Enquanto a vivência se trata de um acontecimento recente ao processo de criação, a memória refere-se a uma inspiração guardada como lembrança no acervo cognitivo do indivíduo, pertencente a fatos antigos. Dessas relações, dispõe-se aqui a primeira tríade (ou faceta) da lapidação criadora.

Figura 07 – Tríade de potências criadoras de base pessoal.



Fonte: Acervo do autor / 2017.

Assim, o passado se faz presente como propriedade que pertence ao acervo de referências presentes na mente do indivíduo, as quais são geralmente utilizadas no processo de criação. Reformular a recordação de experiências já vividas ao produzir novas experiências trata-se de um fenômeno viável ao ser humano. “Ao homem torna-se possível interligar o ontem ao amanhã. Ao contrário dos animais, mesmo os mais próximos da escala evolutiva, o homem pode atravessar o presente, pode compreender o instante atual, que ao tocar no futuro novamente recua e já se torna passado (OSTROWER, 2014, p. 18).

Entende-se assim como uma dinâmica temporal constituída pela reordenação de referências vivenciadas e renovação das mesmas ao utiliza-las em outras formas de comunicação.

Mas não se guarda e conseqüentemente não se utiliza qualquer tipo de lembranças nesses processos. As memórias possuem algum tipo de significado para o indivíduo, de modo que o mesmo não esqueça dos elementos que fazem referências a ele, mesmo sob a ação do tempo.

Ao falar de esquecimento (estratégias que proporcionam lembranças e outras que propiciam esquecimento), de conservação, transmissão e atualização de textos, estamos discutindo também modos de desenvolvimento do pensamento do indivíduo e de suas lembranças, uma das matérias primas da criação (SALLES, 2006, p. 67).

Através do jogo de esquecimento e lembrança, atribui-se às memórias de vivências o caráter de importância para serem guardadas na consciência pessoal de cada um, passíveis de serem resgatadas quando necessário. Quanto mais importante for essa recordação, mais forte e por mais tempo a mesma se fará presente no acervo de referências subjetivas.

Retrato aqui o caráter pessoal ligado à memória, pois muito do que se vivencia, mesmo que em conjunto, será assimilado de forma diferente, resultando em uma memória diferente. Um mesmo ocorrido pode gerar memórias completamente distintas, que irão variar de acordo com a forma particular de cada uma das pessoas em perceber esse mesmo fenômeno.

Tal complexidade irá formar combinações únicas de memórias para cada indivíduo, influenciando também em suas próprias associações. Estas podem ser utilizadas, por exemplo, ao entrar em contato com algum objeto, resultando na construção do ponto de vista pessoal sobre esse algo. “O resultado disso é que as aparências dos objetos nunca são neutras, mais antes estão carregadas de significados. Toda vez que olhamos para um artefato, associamos a ele uma série de valores e juízos ligados à nossa história, individual e coletiva (CARDOSO, 2013, p. 111). Desse processo, pode surgir ou não a identificação com o mesmo. Nesse contexto, utiliza-se as memórias contidas no acervo de referências do observador como agente de aproximação ou afastamento em relação a um objeto.

O sistema em que se instalam a memória se apresentam de forma altamente complexa, e sua estrutura passível de reordenação de acordo com as novas memórias que passam a constitui-lo. “Nossa memória seria, portanto, uma memória não factual. Seria uma

memória de vida vivida. Sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações” (OSTROWER, 2014, p.19). Os fenômenos de associações são caracterizados como diálogos estabelecidos através do que percebemos ao nosso redor. Por vezes uma memória mais forte sobre um determinado fato ou objeto pode se apresentar mais forte que a anterior, tomando o seu lugar no sistema de referências.

Consequentemente, o sistema de referências pode agir em futuros processos de percepção. Se tal música agrada ao ser ouvida, provavelmente esse resultado irá partir das associações ligadas àqueles sons, ao estilo musical, ao artista que compôs a música e nas memórias que se pode ter com aquela música, entre inúmeras outras variáveis que partem das experiências individuais.

De um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais. Assim, circunstâncias novas e por vezes dissimilares poderiam reavivar um conteúdo anterior, se existirem fatores em relacionamentos análogos ao da situação original (OSTROWER, 2014, p. 19).

No que diz respeito ao tema da pesquisa, esse caminho pode ser percebido também no resgate de memórias ao se pensar em um processo de criação, de forma geral. Da mesma forma que no organograma que construí para explicar a vivência comum e particular, ao pensar em um tema de criação genérico, as memórias pessoais são elencadas para formar a assimilação com o tema, e assim influenciar na adição de elementos pessoais, nesse caso em uma escala temporal referente ao passado.

Assim, as memórias que eram posicionadas como elementos já vividos adquirem um novo ciclo através de sua associação ao processo criativo. “Evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer” (OSTROWER, 2014, p.18). Em uma via de mão dupla, as referências do passado ganham nesse fenômeno ao se manterem cada vez mais revisitadas e enfatizadas no consciente de quem cria e de que percebe, ao mesmo tempo que os novos modos de fazer se enriquecem pelo valor que os afetos antigos agregam a ele.

O afeto presente na memória é percebido sensorialmente através do sentimento de nostalgia, isto é, da falta, da saudade, do enfatizar a valorização que se encontra nas lembranças que cada um traz consigo. Pode ser visto como a forma de relembrar momentos

da vida onde este processo está ligado ao prazer, e com a vontade de viver de novo o conteúdo das memórias.

A nostalgia pode ser materializada de muitas formas. Os objetos mais variados podem fazer menção a uma memória e ocasionar o sentimento nostálgico. Um dos mais comumente utilizados são as fotografias, registros de momentos anteriores e que perduram por bastante tempo ilustrando referências visuais desse momento.

Ao falar de nostalgia, pode-se citar diversos outros acionadores pessoais de sentidos, indo além do registro visual, como uma peça de roupa, uma música que marcou um período de vida, um cheiro de perfume ou de comida caseira, o sabor de alguma comida, entre muitos outros.

Em alguns casos, a raridade dos objetos acaba atribuindo a este um valor pessoal tão grande como o de uma joia. A fotografia de alguém querido que já morreu, o dente de leite que represente uma distância, os fios de cabelo de alguém que está muito distante, são exemplos de elementos não comumente encontrados e que possuem uma intensidade de referência para dialogar com a memória incalculável.

Para esses casos, é aplicado o fator de raridade particular emocional, que por vezes pode entrar em diálogo com a joalheria, está apresentando o fator de raridade socialmente construído. Se um item desse possui um valor tão grande para uma pessoa, não deve ser guardado em qualquer lugar.

É apresentado aqui a importância que os relicários têm para esse fenômeno de interação entre a raridade particular emocional e a raridade socialmente construída. São joias que guardavam objetos pertencentes a divindades, consideradas como relíquias por sua relação com seitas religiosas.

Foi objeto de grande desejo principalmente no continente europeu na Idade Média, onde guardavam objetos considerados relíquias pela crença do cristianismo. Acreditava-se que esses objetos carregavam consigo propriedades como o poder de cura, sorte e/ou proteção:

Figura 08 – Relicário francês, em ouro com espinho da coroa de espinhos de Cristo.



Fonte: 7000 of jewelry, 2006, p.209.

Difícil dizer quais deles realmente eram reais, devido a quantidade infindável de joias envolvidas por histórias como estas que surgiram no período. Sua preciosidade era diretamente ligada ao que chamei entre as funções sociais da joia, como função divina, pois acreditava-se que pelo uso desses relicários havia uma aproximação com as divindades que eram relacionadas ao objeto neles contidos.

As relíquias de Cristo e dos santos eram objetos de devoção na Idade Média. [...] Às vezes, as relíquias eram expostas à veneração, mas havia se desenvolvido uma tradição de utilizar relíquias pela pessoa e por isso elas eram colocadas em joias. Um pingente de relicário [na figura 00] é construído em torno de um espinho, da coroa de espinhos desgastados por Cristo na crucificação (TAIT, 2006, p. 208-209)⁵.

Os relicários podem não somente guardar objetos divinos, como também outros tipos de elementos de grande valor pessoal. Era comum produzir relicários que abriam no meio e exibiam assim a foto de um casal, representando o valor dessa relação. Também eram produzidas peças que pudessem guardar por exemplo dentes de leite, fios de cabelo, pedaços de tecido e outros objetos pequenos que possuíssem grande valor para o seu portador.

Tendo como inspiração poética um relicário, o pingente “Coração de Mãe” criado em 2014 para a exposição de dia das mães desse ano representa o ato de guardar um objeto que faça referência a uma pessoa amada, no caso aqui da mãe e seu filho.

Figura 09 - Pingente Coração de Mãe. Ourives: Emerson Macedo. Lapidação: Leila Salame.

Criação: Jorge Duarte

⁵ Relics of Christ and the saints were objects of devotion in the Middle Ages. [...] Relics were sometimes exposed for veneration but there had developed a tradition of wearing relics on the person and so they were set in jewels. One such relicary pendant is constructed around a thorn, from the crown of thorns worn by Christ at the Crucifixion (TAIT, 2006, p. 208-209).



Fonte: Acervo do autor / 2017.

Uma peça que se divide em duas, um quartzo rosa lapidado em formato coração (considerada a gema do amor) para representar o filho e um coração maior em prata representando o da mãe. A peça permite o desmembramento para ser utilizado por ambas as partes, como também pode ser utilizado unido pela mãe que o irá receber.

A proposta é trabalhar com a valorização de um objeto pelo viés da memória. Ao ser utilizado por ambas as partes, o pingente pode começar a carregar memórias relacionadas com a relação de mãe e filho. A possibilidade de uni-los e um carregar o outro faz alusão direta ao amor materno e ao simbolismo de um relicário para seu portador.

Partindo das potências pessoais, pode-se identificar outra importante base de influência para os processos criativos, baseada não mais em experiências unicamente particulares, mas em experiências compartilhadas por indivíduos inseridos em um contexto similar.

2.2- O SOCIAL

Mesmo havendo importantes vivências pessoais na construção histórica de um indivíduo, é muito difícil imaginar alguém que não possua referências sociais. “Queremos considerar o fato de que, por sensível que seja o indivíduo [...] existem aspectos valorativos que estão fora de seu âmbito pessoal. Esses aspectos se reportam, essencialmente a valores coletivos” (OSTROWER, 2014, p. 101). A partir do momento que se nasce, tudo que é aprendido com a família, com as pessoas próximas, faz parte de um imenso acervo de práticas que vem sendo construídas ao longo da história da sociedade.

Uma vez que um indivíduo se insere em um meio social, o mesmo irá se relacionar de forma intrínseca com outras pessoas que também interagem com os parâmetros presentes nesse contexto. Mesmo que esses aspectos não sejam por vezes os decisivos para um ato criativo ou pela construção de conhecimento, o que se aprende com o meio social acaba servindo como direcionador ao resultado que será obtido nesses processos. “Nossa consciência é apenas ponto de encontro, cristalização de correntes diversas que, com diferentes ponderações específicas, se entrecruzam, se atraem e se repelem. [...] podemos dizer que um pensamento pessoal é aquele que segue “a inclinação de um pensamento coletivo” (MAFESSOLI, 1998, p. 96-97). Entende-se que essas inclinações são direcionadas ao seguir parâmetros sociais estabelecidos no convívio do indivíduo e compartilhado pelo que se chama de consciência coletiva.

Esta consciência que coincide ao menos parcialmente com integrantes de uma mesma sociedade se constitui através das vivências comuns e que são experiências que fazem partilhar de comportamentos e visões em comum através de fenômenos que se apresentam com abrangência a pelo menos grande parcela de integrantes da sociedade, ou mesmo ocorrem consecutivamente, para posteriormente se inserir como mais uma do grupo de referências partilhadas no grupo social em questão.

Podemos definir de forma geral uma sociedade por um conjunto de variáveis que acabam estruturando-a: inicialmente pelo espaço e tempo, descrevem o “onde” e o “quando” ela acontece, variáveis essas que vão influenciar em outras; a forma de organização, as ideologias, a ética, estética e leis vigentes (valores socialmente construídos), retratam o “como” essa sociedade opera e relaciona os indivíduos nela inseridos.

Com exceção das variáveis de espaço e tempo, aspectos que influenciam de forma igualitária aos indivíduos, as outras citadas possuem muitas possibilidades, exceções e níveis de influencia sobre os integrantes da sociedade. No meio de tantas possibilidades de como estabelecer e visualizar as relações sociais em um mesmo contexto, nem todas as pessoas seguem com afinco as noções elegidas pela maioria, fator esse que legitima a complexidade do meio social.

As próprias noções sociais não são fixas, estão em plena mutação com a passagem do tempo. Algumas de modificam com maior velocidade e outras permanecem por gerações, mas as transformações dos aspectos sociais são claras ao se analisar os registros históricos das sociedades no decorrer dos anos.

Na contemporaneidade, tais transformações se tornaram mais rápidas, em consequência do aumento de velocidade no trânsito e absorção de informações. A ideia de tribos apresentada por Mafessoli e já citada nessa pesquisa, está presente e cria uma estrutura complexa da sociedade, também carregada de elementos específicos de cada um desses agrupamentos humanos.

Sobre esse contexto apresenta-se a noção de socialidade apresentada por esse autor, que:

Comporta a ideia de pessoa (persona) não mais de indivíduo, que teria funções distintas no âmbito profissional, tribal, etc. Assume lugares e papéis diferentes a cada dia a depender da demanda que cada espaço determina, requer, admitindo, assim, uma maior flexibilidade por parte do indivíduo que pode passear por várias tribos diferentes (CIDREIRA, 2014, p.52).

Essa noção efêmera da socialidade enquadra muito das práticas percebidas com maior evidência na sociedade contemporânea. Mostra a atuação consciente da alteridade, onde a partir dela funda-se o auto reposicionamento da imagem de si mesmo que é transmitida e do comportamento, adaptados de acordo com o contexto que se insere naquele momento.

Para além disso, há referências sociais menos fluidas do que a socialidade, presentes no consciente coletivo, representadas pela noção do social.

Para Mafessoli, o social abrange a ideia do indivíduo que tem uma função na sociedade ou que é filiado a algum partido ou associação e até mesmo a um grupo estável. Isso permitiria um esquadramento bem fixo e definido até mesmo do comportamento suposto desse mesmo indivíduo (CIDREIRA, 2014, p. 52).

Podemos considerar aspectos sociais que o indivíduo vivencia e que pode se posicionar como pertencente a uma dessas categorias acima citadas em sua respectiva sociedade. Nesse caso, a ferramenta utilizada para o processo de posicionamento em relação ao social é a identificação com os elementos pertencentes na consciência coletiva relacionados a esse grupo.

A partir disso, entendo que a potência social que proponho na pesquisa não se restringe a elementos de uma tribo ou microgrupo específico. É uma parcela das vivências do contexto espaço-tempo social que passam a ocorrer por um tempo maior, e que de forma direta ou indireta se relacionam com uma grande parcela da sociedade em questão, características que fazem tais vivências se posicionarem como integrantes da consciência coletiva da sociedade a que se referem.

O que se vivencia e se mantém, ganha força como prática social. Assim, as tradições se constituem por esse movimento, passando a ganhar lugar na consciência coletiva da sociedade. Trata-se de uma tradição enquanto força do coletivo, que produz referências visuais,

Que reativa as emoções, as afetividades; em suma, toda essa dimensão estética que constitui o fato em experimentar em comum [...] é um movimento inverso que se opera com o reencantamento do mundo que se observa hoje em dia: a experiência, enquanto cimento coletivo, é certamente o vetor desse processo [...] trata-se lembrar da ligação da experiência e da tradição, enquanto exprime o sensualismo do grupo, é o que funda a relação com a alteridade, a base de toda a sociedade (MAFESSOLI, 1996, p. 121 apud SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 50).

São os aspectos ditos como tradicionais, em suas muitas vertentes, que acabam adquirindo uma importância mais abrangente para a sociedade. Há quem se identifique e quem não se identifique com os mesmos, como comumente ocorre nos fenômenos sociais contemporâneos, mas de forma geral o que se percebe é que independente de identificação, os mesmos são reconhecidos como pertencentes ao *ethos* da sociedade em questão.

Muitos elementos sociais podem se tornar tradição, desde os mais simples, como um ritual de união matrimonial, ou mesmo o ato de sepultamento de uma pessoa, são ações cotidianas que já se tornaram comuns no meio de uma sociedade, já presente no consciente coletivo dos habitantes da mesma.

Além dessas pequenas práticas, outros elementos sociais se fazem presentes como possíveis fontes de inspiração para a criação. Tradições construídas em um ambiente coletivo e que transformam a percepção da cidade para seus habitantes.

Tomando como exemplo o politeísmo grego, que contribuía para definir os padrões comportamentais e ideológicos que regiam as relações entre os integrantes da sociedade em

prol da crença a transcendência advinda dessas práticas, Mafessoli fala sobre o “território” em um sentido de comportamento e saberes sociais, que estabelece ligações entre os indivíduos de uma mesma sociedade a partir de ações com referência ao consciente coletivo, induzindo-os a uma vivência com empatia e sentimento de coletividade.

Essa ligação é particularmente perceptível na religiosidade contemporânea, que não se relaciona com um futuro a fazer, mas de um presente a viver de uma maneira empática com outros. Desde as seitas religiosas e movimentos carismáticos diversos que, embora se referindo a esse ou aquele corpo de doutrina, não deixam de colocar a tônica no aspecto caloroso da união religiosa, até quando, na maioria dos casos esta fusão se torna o essencial (MAFESSOLI, 1996, p. 99).

Trazendo essa análise para a realidade amazônica, e mais especificamente paraense, pode-se entender a ligação social através da ideia de união por vias religiosas no ambiente que se apresenta na cidade de Belém em outubro, época do maior evento religioso e social da cidade, o Círio de Nazaré, sempre ocorrendo no segundo domingo desse mês.

Como um culto extremamente popular, nada se compara ao Círio de Nazaré, a maior festa religiosa do Brasil contemplando mais de duzentos anos de amor e fé e mantendo o mesmo fervor em pleno século XXI. É a religiosidade e o jeito de ser do povo paraense que explode em fantasias nesses quinze dias de festa (BRÍGIDA, 2014, p. 95).

Com a emergência desse evento, o “território” da cidade se modifica em suas práticas sociais, o sentimento de união se fortalece em meio as ações cotidianas. A estética urbana também passa por transformações, utilizando de referências visuais dos muitos elementos que constituem a procissão de Nossa Senhora de Nazaré.

Nessa ambiência, uma das exposições mais importantes no Polo Joalheiro se faz presente anualmente desde sua abertura em 2002. Durante todo o mês de outubro as “Joias de Nazaré” trazem criações de diversos artistas, com referências visuais não somente da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, mas também de todos os elementos que compõe o imaginário da festividade.

Muitos sentimentos presentes no inconsciente coletivo se materializam para construir referências simbólicas, como a paz e esperança simbolizadas pelas cores amarelo e branco, o amor entre as pessoas, a fé através dos pedidos feitos, o agradecimento em

forma de pagamento de promessas, a união familiar através do tradicional almoço de Círio, a pureza e feminilidade representada por Nossa Senhora de Nazaré e as flores que a adornam, exemplos entre muitos outros, acabam sendo potenciais fontes de inspiração para obras de diversas vertentes artísticas, incluindo nesse grupo as joias produzidas para exposição das “Joias de Nazaré”.

Um dos exemplos que retrata a potência social é o conjunto criado por mim para a exposição do ano de 2015, que se inspirou na feminilidade e figura materna da santa através da forma de um terço, nos arabescos e na madrepérola utilizada na parte central do colar e na pérola do brinco. Tais elementos podem ser identificados na foto abaixo:

Figura 10 – Conjunto “Lírio Entre as Mulheres”. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do Autor / 2015. Modelo: Paola Pinheiro. Foto: Leo Pamplona.

As formas presentes na peça retratam símbolos atrelados à visualidade da imagem de Nossa Senhora de Nazaré no consciente coletivo, reafirmado através da vivência social que ocorre durante as romarias do Círio de Nazaré. O lírio é relacionado como símbolo de pureza e a centralização da imagem de Nossa Senhora de Nazaré no colar frisa a escolha da mesma para ser mãe do filho de Deus, tornando-a uma mulher especial. Tomando a crença religiosa que rodeia essa imagem, ela acaba sendo também a representação de uma mãe protetora para seus promesseiros, por zelar por eles e atender seus pedidos.

Ao me referir sobre elementos socialmente compartilhados durante a festividade do Círio de Nazaré, a fé foi inspiração principal para as peças desenvolvidas na exposição de

2014, com um dos sentimentos mais fortes vivenciados por todos os participantes das romarias.

Nessas peças, a representação figurativa da imagem de Nossa Senhora de Nazaré se constrói através de fios, que objetivam a fé dos participantes do Círio através de suas formas. São sentimentos que se entrelaçam e se unem para reforçar o significado desse grande evento. Nessa peça, a empatia de um grupo social tendo como base a consciência coletiva é materializada através das formas presentes no pingente e no anel. A fé se faz presente no pingente e no anel como fios, que ao se unirem, formam o corpo da santa, como é mostrado na figura abaixo:

Figura 11 – Anel e pingente “Fios de Esperança”. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte



Fonte: Acervo do autor / 2014.

Visto não somente como um evento religioso, o Círio trata-se de um momento de reunir pessoas em prol do compartilhamento de uma experiência em conjunto, sendo um dos maiores exemplos de inspiração com ênfase na potência social entre as temáticas propostas pelo Polo Joalheiro do Pará.

Ao se utilizar uma joia, objeto caracterizado como adorno, o mesmo traz mensagens que podem comunicar através de sua interação com o corpo. “O corpo adornado/construído pelo uso da joia é a materialização social de um sentimento de corpo que está no imaginário de cada um e na construção social imaginária desse corpo” (LOUREIRO, 2011, p. 66). O indivíduo adornado se posiciona socialmente através da alteridade. Do ponto de vista dos fenômenos de interação social, o adorno pode contribuir com a construção da imagem que se quer passar para o observador e assim a joia pode fazer parte da comunicação de mensagens sobre seu usuário.

Assim como na potência de base pessoal, a potência de base social apresenta dois desdobramentos, que se relacionam com a ação do tempo, e este fator pode ser utilizado para definir em qual segmento da potência social o processo criativo pode seguir em suas inspirações.

2.2.1- CULTURAL

O primeiro desdobramento deles pode ser identificado como o mais próximo da vivência social pois ambos se encontram como atuantes no tempo presente, trata-se da cultura, conjunto de saberes e ações que se desenvolvem entre os indivíduos dentro de um contexto social, em suas relações com o ambiente ao qual estão inseridos. “Cultura, aqui entendida, como configuração intelectual, artística e moral de um povo ou, mais amplamente, de uma civilização, e que pode ser compreendida no processo de seu desenvolvimento histórico ou num período delimitado de sua história” (LOUREIRO, 2001, p. 62). São as práticas e conhecimentos compartilhados no cotidiano da sociedade, caracterizam-se como formas de se adaptar, se relacionar e expressar a partir da percepção de um povo em relação ao local que os rodeia.

A potência social se fundamenta no território social como estrutura e parte diretamente da relação de pessoas, enquanto a potência cultural além de originada desses relacionamentos interpessoais, tem base na relação com o território regional, se diferenciando a partir das particularidades que o ambiente tem a oferecer para quem reside nesse lugar.

Para a construção do método que proponho, acho justificável realizar essa divisão para entender melhor suas diferenças. A potência social se diferencia de seu desdobramento cultural por uma questão de origem e abrangência. Tem como base as relações de agrupamentos humanos, com variações por sua localidade e pela quantidade de indivíduos inseridos no contexto, mas que em essência se mantêm integras como formas de organização e prática social.

As potências essencialmente sociais que apresento são concebidas através das experiências em conjunto de forma geral, pois entendo que as mesmas não tenham relação com um lugar específico, o “território” ao qual pertencem se faz da união e interação entre pessoas. Já as potências culturais são desdobramentos da relação sociais, como nas

potências sociais, mas que possuem o agente local como influenciador, tratam-se do resultado da interação da sociedade com o ambiente.

Se uma pessoa cria algo através de uma relação com o meio que a envolve, mas não a comunica, não a compartilha, esta acaba sendo uma experiência pessoal, uma vivência particular, e não um fenômeno cultural. “O homem desdobra o seu ser social em formas culturais” (OSTROWER, 2014, p.102). Para existir a potência cultural, esta deve antes se qualificar como uma potência social.

Atualmente, o “modelo” social urbano tem sido dominante em muitos lugares do mundo e apresentando características ditas como universais por seu vasto campo de abrangência, podendo ser caracterizados como possíveis potências sociais presentes na sociedade contemporânea como um todo. Porém as próprias cidades apresentam particularidades com características regionais e fazem, a partir disso, surgir práticas culturais urbanas.

A forma com que se associa a cultura também não é hegemônica: os indivíduos podem apresentar incontáveis graus de aproximação com a cultura.

As identidades culturais certamente têm a ver com o tempo e o lugar em que se vive, ou seja, têm um forte componente coletivo. No entanto, são processadas de maneiras muito particulares pelos grupos sociais menores (famílias, colegas de escola ou de trabalho, relações de vizinhança, etc.) e, em última instância, pelo indivíduo (BORGES, 2011, p. 143).

Assim apresenta-se a visão relações complexas entre indivíduo e cultura que irá depender da formação particular de cada um e de suas experiências de interação com o contexto cultural em questão.

A relação de cidade e natureza como formadores de cultura é bem visível na ambiência da cidade de Belém, “[...] é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espalha pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas” (LOUREIRO, 2001, p.65). Ambas formam cultura a partir das experiências nesses lugares.

Para a cidade de Belém, por exemplo, o ato de tomar tacacá⁶ fervendo no sol de meio dia, o caminhar no centro da cidade rodeado por mangueiras e ao deparar com a queda de uma manga da árvore, ir pegá-la para comer mais tarde, são exemplos de pequenas ações passíveis de serem potências culturais urbanas.

Percebe-se um antagonismo ou complementaridade conceitual e operativa entre cultura das metrópoles e as culturas regionais. No entanto, em ambas a cultura é o elemento, o meio, o éter no qual todo homem, enquanto ser essencialmente social, deve entrar para ser, vir a ser, aquilo que realmente ele é” (LOUREIRO, 2002, p. 141).

Ambas as fontes são imprescindíveis para constituir uma sociedade complexa e interagem entre si com alto grau de dinamicidade, tanto que facilmente se confundem em suas definições.

Nesse quesito, a cultura amazônica se mostra uma grande fonte de potência cultural para as criações, devido a vasta gama de fontes de inspiração no ambiente amazônico presentes na mesma, referências que se mantêm vivas até os dias atuais, além de suas referências sociais urbanas. “A cultura amazônica talvez represente, neste final de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura” (LOUREIRO, 2001, p.73). Sua alta diversidade de elementos naturais e urbanos gera muitas interpretações dos mesmos, passíveis de serem aplicados nos processos de expressão criativas em suas muitas vertentes.

A cultura amazônica, grande fonte de inspiração das produções do Polo Joalheiro do Pará, teve sua formação através da mistura de três matrizes principais: a indígena que já existia na região e possuía uma intrínseca relação com a natureza em seu cotidiano, a europeia que através da época das grandes navegações chegou ao continente e passou por processo de apropriação e adaptação a essa nova ambiência, e a negra que chegou ao Brasil como mão de obra resultante do processo de escravidão. Da mistura das duas primeiras surge uma outra, a cultura do caboclo, predominante para a formação das práticas e saberes culturais regionais que se têm na Amazônia de forma geral.

⁶ Comida típica paraense produzida através do tucupí, caldo retirado da mandioca na fabricação de farinha, junto com camarão e jambú, planta da região que provoca sensação de dormência na boca ao ser ingerida.

Sabe-se que a cultura se forma da relação entre homem e natureza. Mesmo havendo um processo de imposição cultural por parte dos europeus, muito de seus conhecimentos ditos como “civilizados” e “evoluídos” pouco contribuíam para a adaptação com o vasto ambiente amazônico e conseqüentemente com as práticas de maior interesse para essa região, a de extração dos recursos naturais.

Depara-se, assim, na Amazônia, com uma cultura de fisionomia própria, que é marcada por peculiaridades estetizantes significativas, com predomínio de componentes indígenas, mesclados a caracteres negros e europeus e cujo ator social e agente principal dessa é o caboclo, tipo étnico resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não e cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza (LOUREIRO, 2001, p. 77).

Assim, a formação cultural regional amazônica se caracteriza em sua essência por um forte hibridismo de fontes de inspiração que atuam em muitas formas de produção de conhecimento e práticas culturais. As danças, a música, a culinária, a forma de comunicação, a concepção de artefatos, as crenças, os mitos, as histórias que envolvem a relação de homem e natureza, acabam gerando fortes potências culturais. Tomando como foco a ótica de como uma cultura visualiza seus referenciais estéticos naturais:

Como ser que se percebe e se interroga, o homem é levado a interpretar todos os fenômenos; nessa tradução, o âmbito cultural transpõe o natural. A própria natureza em suas manifestações múltiplas é filtrada no consciente através dos valores culturais, submetida a premissas que não se isentam das atitudes valorativas de um contexto social (OSTROWER, 2014, p.16).

Desse processo, cria-se um resultado simbólico da relação entre homem e ambiente materializado através de formas de expressão variadas. Uma música clássica europeia pode trazer em sua composição o instrumento de percussão usado no carimbó, regionalizando essa forma de expressão. Os termos criados pela população local em um conto ou poesia hibridiza culturalmente essas expressões literárias. A utilização de barcos como meio de transporte da capital para o interior denota a interação íntima do paraense com os rios. O Cheiro do Pará⁷, cosméticos, simpatias e remédios fabricados de forma artesanal e vendidos

⁷ Cheiro do Pará: conjunto de ervas aromáticas regionais que ao serem beneficiadas e trituradas, constituem sachês de aroma utilizados nas gavetas de roupa

no mercado do Ver-o-Peso mostram o vasto conhecimento das ervas e plantas medicinais da região.

As letras de música do carimbó falam do cotidiano do povo ribeirinho, enquanto na indumentária dos dançarinos percebe-se uma referência direta da roupa tradicional do caboclo e cabocla paraense, adaptados para sua interação com a natureza. A culinária regional se utiliza de técnicas como o longo cozimento da folha da mandioca para fazer a maniçoba, a fabricação artesanal de farinha ou a feitura de doces como a torta Maria Isabel, produzida com recheio de doce de bacuri ou cupuaçu para mostrar as potencialidades de manipulação dos frutos locais.

Cito aqui um dos cortejos culturais que ocorrem na cidade de Belém, o Arrastão do Pavulagem, que ocorre na época das festas juninas e que faz referências aos tradicionais bumbás. Surge nas ruas de Belém como uma celebração popular em meio ao ambiente urbano, é um exemplo das muitas práticas culturais ressignificadas ao longo das transformações sociais da cidade.

Algumas dessas ações como a do Arrastão do Pavulagem citada acima, são mais recentes, já outras são mais antigas, das matrizes culturais que formam a cultura paraense. Temos aqui um outro diálogo temporal: as referências culturais do que é feito e praticado nos dias atuais, inspirações presentes no tempo de vivência do agente criador e em contrapartida aquelas que estão presentes como influência histórica da construção social em questão.

2.2.2- ANCESTRAL

Muito do que se apresenta como elementos de uma cultura pode se perder com o passar do tempo, mas há práticas que permanecem no consciente coletivo e servem como referência para ressignificações até além da época de seu surgimento, na medida que as sociedades se transformam e as revivem.

Inspirações originadas de matrizes culturais que constituem a história pelo qual a sociedade passou até chegar na atualidade, ajudam a construir o trajeto percorrido pelo grupo social, construindo um caminho até o processo criativo que utiliza essas referências.

Tal trajeto se torna necessário para poder entender o surgimento e transformações sofridas com o passar dos anos até delinear certos padrões comportamentais e de

consciência que são recorrentes na cultura em questão. “Cada sociedade, ou, mais exatamente, cada conjunto civilizacional tem necessidade de se contar uma história que lhe permite ser o que é” (MAFESSOLI, 1996, p. 96). A história social motiva o indivíduo a de se encontrar e se reconhecer em práticas que não são presentes efetivamente de seu cotidiano.

As ligações com matrizes culturais também apresentam características ancestrais, que estão presentes no *ethos* de uma cultura como origem de muitas inclinações comportamentais, e são o acervo que mais se engrandece com o passar dos tempos. Mesmo que determinadas experiências não sejam vivenciadas, os registros feitos dessas práticas mostram elementos que de alguma forma possuem pontos que coincidem com o contexto presente: o ambiente, as condições similares de ocorrência, a linhagem sanguínea ou étnica, são exemplos de propriedades que atribuem em essência a relação de ancestralidade, o sentimento de auto identificação por algo que não se teve contato direto, por limitações temporais ou espaciais.

Tratam-se de potências sociais, por serem compartilhadas no sentido de união ao coletivo, e encaradas também como práticas culturais, por estarem ligadas a um ambiente, mas que apresentam a particularidade de afastamento temporal do indivíduo que a percebe e a utiliza como inspiração criativa. Para se tornar uma potência ancestral, a ligação deve existir de alguma forma, gerando o reconhecimento do indivíduo nessa potência. Assim, consiste a segunda tríade de potências presentes no método de análise, apresentando como base a potência social e seus desdobramentos, referentes a influência direta do ambiente na construção do consciente coletivo na potência cultural e tendo como premissa o sentimento de reconhecimento mesmo sem vivenciar a experiência que dá origem aos elementos de inspiração, caracterizados como potência ancestral.

Figura 12 - Tríade de potências criadoras de base social.



Devido ao grau de distanciamento temporal em alguns casos, muitos dos conhecimentos ancestrais não possuem registros escritos, são passados de geração para geração através da história oral, o que pode fazer com que a origem do mesmo não possa ser definida com precisão, mas esse fator não a exclui de fazer parte do consciente coletivo a que se refere: o registro permanece como possível inspiração para formas de expressão criativa por sua importância para o contexto social.

Na ambiência da cultura amazônica, muitas das fontes de inspiração que estão presentes no ethos do consciente coletivo são caracterizados pela falta de registros oficiais, principalmente os ligados as matrizes indígena, cabocla e negra, são fontes que de forma alguma podem ser excluídas de serem potências criadoras, devido a sua riqueza de referências. “Tão rica a cultura amazônica que ela se desdobra em um território amplo e em um percurso marcado por séculos de experiências, cuja natureza é aquela de uma intensa e multiforme variedade de códigos aos quais se faz referência” (FRANCHI, 2011, p.37). Nesses casos, os elementos utilizados irão apresentar detalhes a mais ou menos, que variam pela forma com que as informações chegaram ao criador que irá utiliza-las. Assim, quando utilizo elementos de uma potência ancestral, busco o aprofundamento através da coleta de informações sobre a fonte de inspiração, na maior variedade de fontes possíveis.

Um exemplo dessa potência ancestral que se enquadra nesse caso é a coleção de joias inspirada na lenda indígena do guaraná, que fala da imortalização do índio guerreiro preferido por Tupã através do fruto que nasceu no lugar em que foram enterrados seus olhos, que se materializam como representação do fruto do guaraná através do formato em navete com coloração vermelha, em conjunto com a gema ônix redonda no centro de cada uma das peças da coleção, como visto na imagem:

Figura 13 – Conjunto “Guaraná”. Ourives: Emerson Macedo. Incrustação: Helena Bezerra.

Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor. Modelo: Caroline Castelo. Foto: Martin Perez.

Trata-se de uma lenda antiga, repassada por gerações e que se mostra como referência de identificação com a cultura amazônica por citar deuses conhecidos da mitologia indígena da região, é uma lenda ocasionalmente citada através de contos, se mantendo viva no consciente coletivo, impressão fortalecida pela presença desse fruto na floresta até os dias de hoje.

Apresento também como exemplo aqui uma das mais ricas fontes ancestrais presentes na cultura paraense: a vasta iconografia presente nas cerâmicas indígenas amazônicas. Avaliando seus aspectos estruturais, dependendo da localidade onde esses achados arqueológicos foram encontrados, as representações formais da cerâmica e os símbolos utilizados para adornar esses artefatos variam significativamente.

Destaca-se a repetição da iconografia ao longo de milhares de anos, apresentando algumas variedades de estilo, mas preservando a essência estética e simbólica de tais elementos. “Tal característica, contudo, não deveria ser lida como um limite desta cultura, mas considerada uma necessidade de manter a tradição fixada no tempo, ou no desejo de conservar ciosamente o tesouro da própria realidade histórica e cultural. (FRANCHI, 2011, p. 39). Percebe-se o respeito com que a técnica vem sido tratada em sua importância cultural para a região e nas formas de aplicação dessa iconografia nas diversas práticas de expressão criativa, tratando-as como importantes elementos de reconhecimento da cultura amazônica.

Há nesse caso uma reflexão acerca da prática cultural e ancestral que dialoga entre origem e perpetuação da identificação cultural. No caso das cerâmicas marajoaras, é apontada uma técnica de confecção de artefatos aprendida por muitas gerações, e que se mantém presente atualmente na cidade de Belém de forma significativa através dos integrantes do Polo Ceramista do distrito de Icoaraci⁸.

Mesmo que aprendida com alto grau de qualidade, há pequenos detalhes visuais que podem diferenciar as referências visuais ancestrais indígenas dessa cerâmica, das referências culturais praticadas atualmente no Polo Ceramista.

Essas pequenas diferenças podem ser notadas no setor de artesanato do Polo joalheiro do Pará, o qual se situam para venda a cerâmica marajoara atual e réplicas dos achados arqueológicos indígenas. “Ainda que as alterações nem sempre sejam abruptas, seria difícil acontecer o fato de valores pertencentes a uma cultura passarem intatos para culturas posteriores” (OSTROWER, 2014, p.102-103). Mesmo com todo o respeito as tradições das matrizes culturais, torna-se difícil que as técnicas não passem por pequenas adaptações no decorrer dos tempos.

Essa ocorrência em nada desqualifica as técnicas presentes atuais, mas mostra as divergências contextuais em que cada prática ocorre, onde a atual produção de cerâmica paraense pode ser interpretada como uma preciosa e conservada herança cultural dos antepassados para as gerações futuras.

Além dos ícones presentes nas cerâmicas (vasos, urnas e esculturas), há também aqueles aplicados nas pinturas corporais indígenas e os elementos visuais aplicados na fabricação de cuias, recipientes utilizados culturalmente para beber líquidos e caldos, como o açaí ou tacacá e cujo a técnica de sua fabricação já recebeu o título de patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Alguns ícones se repetem entre esses artefatos e outros são próprios do artefato em questão. A iconografia indígena se apresenta então como uma forte fonte de ressignificação simbólica, principalmente nas práticas visuais. Vale lembrar que a inspiração aqui apresentada toma como exemplo as tribos situadas na ilha do Marajó, primeiramente por

⁸ Icoaraci: distrito da cidade de Belém que se situa na beira do rio, apresenta como principal ponto turístico a orla, onde está localizado um conjunto de lojas de cerâmica que tem a função de centralizar o trabalho dos artesões atuantes nesse segmento e que residem em várias partes do distrito.

sua proximidade da cidade de Belém, segundo pela importância que a iconografia marajoara apresenta para a história da cultura paraense como um todo.

Na joia ela representa fortemente a função social representativa já descrita nessa pesquisa, utilizando-se para essa função as potências criadoras ancestrais na concepção do adorno, que ao ser utilizado poderá trazer referências visuais de uma das heranças culturais paraenses, como é mostrado nos exemplos de pingentes da imagem abaixo:

Figura 14 – Pingentes em prata com grafismos indígenas. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2014.

Nos pingentes que criei com essa temática foram enfatizados grafismos não somente com base na cerâmica, mas também nas pinturas corporais e nos padrões utilizados na criação de artefatos como as cuias, utilizadas como recipientes de alimentação.

A foto comparativa acima mostra a grande diversidade de grafismos presentes na cultura indígena da região, em suas diversas etnias, cada qual apresentando elementos visuais próprios além dos comumente utilizados, tendo como exemplo o grafismo labirinto, característico da iconografia marajoara.

Outro exemplo ainda da matriz indígena é o já citado muiraquitã, amuleto em formato de batráquio e encontrado como peça arqueológica em diversas regiões da Amazônia. “Acredita-se que foram elaborados por artífices de povos pré-colombianos que habitaram o baixo curso do Rio Amazonas. Tudo indica que vai além desta região. Geralmente são relacionados às guerreiras Amazonas, as icamiabas, descritas por Frei Gaspar de Carvajal” (MEIRELLES; COSTA, 2011, p. 69). Neles encontramos

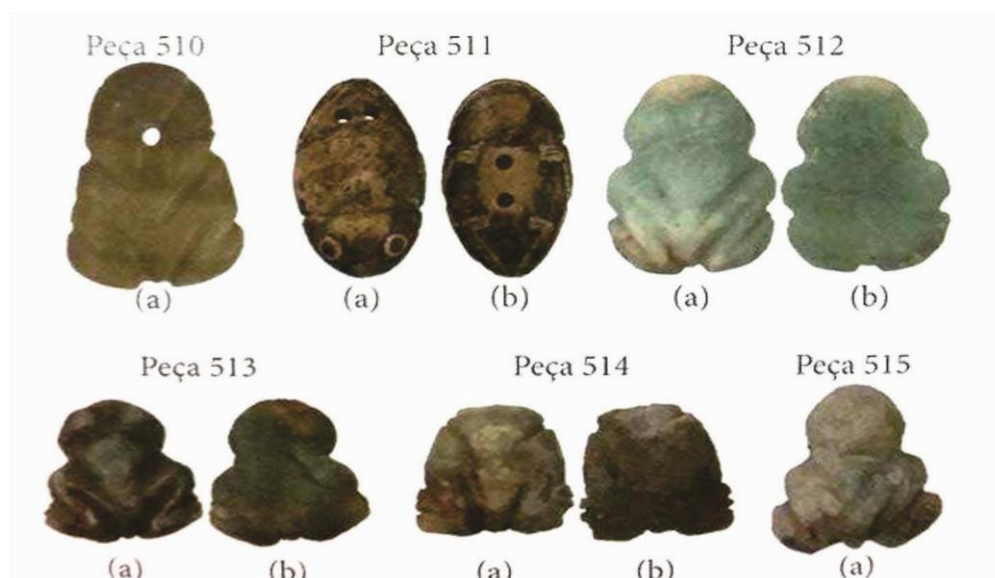
evidentemente as funções sociais divina e representativa, uma vez que a figura do muiraquitã é diretamente associada como um dos principais símbolos da cultura paraense.

Sua frequente ocorrência mantém presente a imagem do muiraquitã até os dias atuais. “A maioria das pessoas que vive na Amazônia já ouviu falar dos muiraquitãs. Esta expressão faz parte do cotidiano da região na forma de nomes de restaurantes, empresas de turismo, cartazes diversos, e outros logradouros. É motivo de joias, bijuterias, pinturas, etiquetas, etc” (MEIRELLES; COSTA, 2011, p. 69). Isso se comprova na quantidade de imagens e menções do muiraquitã que se fazem presentes quando a intenção é se referir a cultural local, além de artefatos produzidos em muitos segmentos, como na estamparia, cerâmica e acessórios de moda, além de ser citado em composições musicais e em peças teatrais, como também em muitas outras formas de expressão.

Assim como nas iconografias indígenas, o muiraquitã no decorrer do tempo apresentou diversas variações formais, mas sempre mantendo a forma batraquial. De formas mais simples a modelos mais detalhados, o muiraquitã como referência de potência ancestral acaba apresentando particularidades de seus antigos processos de feitura.

Geralmente talhado em material gemológico ou encontrado em cerâmica, a técnica de produção dos pingentes de muiraquitã não apresentou grande variação até as últimas décadas, onde começaram a ser produzidos pingentes com essa inspiração já em outros materiais.

Figura 15 – Peças arqueológicas de muiraquitãs/ Acervo da Secretaria de Estado e Cultura.



Fonte: “Livro Joias do Pará”, 2011, p. 71.

Atualmente no Polo Joalheiro já pode ser encontrado em materiais como chifre de búfalo, madrepérola, resina, marchetaria⁹, e serrado na prata ou ouro, podendo apresentar cores aplicadas através da esmaltação em metal. O formato de batráquio é mantido, mas as formas de estilização do pingente considerado como tradicional apresentam propostas bem diferentes umas das outras, como por exemplo o pingente de minha autoria visto na imagem a seguir:

Figura 16 – Muiraquitã em prata e chifre de búfalo. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2015.

No exemplo da peça criada por mim, o formato bem delineado de batráquio é representado pelo metal serrado ao invés da lapidação de gema ou moldagem de cerâmica. O contraste da prata é enfatizado através da pinagem de peça de chifre de búfalo do fundo do pingente.

Ainda são lapidados modelos como os tradicionais, mas todos esses modelos acabam possuindo uma mesma fonte de inspiração, os muiraquitãs arqueológicos. Nesse caso, as peças que se encontram em museu apresentam fortemente a potência ancestral, enquanto as versões novas inspiradas em outros estilos mais recentes podem ser interpretadas como peças com influência direta da potência cultural, por se tratar de produções com elementos estéticos atuais, e que em suas reproduções e novas releituras só

⁹ Técnica de criação de peças através da combinação de materiais diversos. Geralmente feito com madeiras de coloração variada, são cortadas peças que se encaixam com perfeição e se unem por colagem.

ênfatizam a presença desse símbolo originalmente ancestral como um dos maiores representativos da cultura paraense.

Tanto nos pingentes de grafismos, quanto no muiraquitã, é percebida a presença de materiais característicos da região, um fator de inovação presente na joalheria paraense, se comparado as técnicas de criação de joias presentes no mercado mundial.

Essas peças apresentam, através de seus elementos constituintes, referências estéticas da terceira e última base de potência criadora que proponho em minha pesquisa, elementos que vão trazer para a obra concebida a mensagem indiscutível de pertencimento a uma determinada localidade.

2.2- O LOCAL

A terceira potência está ligada diretamente com as formas de ligação do indivíduo com o seu ambiente, baseada em inspirações que se utilizam das conexões afetivas com o lugar. Trata-se da potência local, que constitui um dos parâmetros que envolve relações tanto pessoais quanto sociais.

Todas as experiências de um indivíduo, mesmo que não tomem como referências principais os elementos ligados ao local, são fenômenos que acontecem em um determinado ambiente. Esse ambiente se constrói através da união de dados gerados a partir da percepção do que está ao redor, formando assim um contexto espacial assimilado.

Os diversos dados se concentram em nossa atenção e formam um campo ambiental, que está sendo percebido através de correspondências 'topográficas': proximidades, convergências, inclusões, separações, dispersões. Sobretudo tornam-se expressivas as relações ambientais abrangentes, isto é, percebemos que algo se encontra dentro ou fora de outra coisa, *algo envolvido por algo envolvente* (OSTROWER, 2014, p. 87).

Nem tudo que está ocorrendo em uma vivência na nossa real ambiência é absorvido para constituir a noção do espaço, o cérebro faz uma triagem daquilo que é marcante e que pode se tornar um possível ponto de ligação cognitiva com aquele determinado momento.

Por vezes ao revisitar os elementos assimilados do ambiente as lembranças são revividas no consciente do ser atuante e assim o local funciona como fator indutor do processo de revisitação das memórias, tanto particulares, quanto compartilhadas.

Mafessoli explica os agentes fundantes do neotribalismo, processo e formação de grupos sociais da contemporaneidade, através de dois polos principais, o qual o território se faz presente como ambiência das relações e o conteúdo de afeto que faz a ligação entre os integrantes da tribo.

Qualquer que seja o território em questão ou o conteúdo da afeição: interesses culturais, gostos sexuais, cuidados vestimentares, representações religiosas, motivações intelectuais, engajamentos políticos. Podemos multiplicar, à vontade, os fatores de agregação, mas, por outro lado, eles estão circunscritos a partir destes dois polos que são o espaço e o símbolo [...]. Isso é o que melhor caracteriza a intensa atividade comunicacional que de múltiplas maneiras serve de nutriente ao que chamo de neotribalismo (MAFESSOLI, 1998, p. 188).

A reflexão acima, caracterizada por sua vertente sociológica, mostra a importância do território para a formação de relações sociais, servindo como um ponto de referência para assimilar as experiências vividas em conjunto. “Quero dizer que, então, a existência social só é possível, onde quer que seja, porque existe uma aura específica da qual, queiram ou não queiram, nós participamos. E o território é a cristalização específica dessa aura” (MAFESSOLI, 1998, p. 188). É no território que serão referenciados “topograficamente” os afetos presentes nas relações pessoais e interpessoais, toma-se como propriedade espacial dessas experiências.

Ao que propõe essa pesquisa, tomando como ponto de visão as referências tanto compartilhadas, quanto vivenciadas em particular, entende-se que não somente os conhecimentos e expressões criados em grupo se relacionam com o território, mas também aquilo que é vivenciado por um indivíduo, por vezes a simples contemplação do seu entorno, acaba se transformando em uma vivência geradora de informações.

A afeição ao qual o autor se refere pode fazer surgir inspirações caracterizadas como potências sociais, e uma vez que compartilhadas entre indivíduos de um grupo social, e ligadas ao local, passam a formar elementos caracterizados como potências culturais, definindo práticas e saberes sociais de um grupo tendo como parâmetro o ambiente presente no seu entorno.

O local pode também se relacionar diretamente com as experiências pessoais, seja através de sua percepção subjetiva do ambiente ou sendo um ponto de referência para a construção das vivências do indivíduo. Quando se participa de algo com relevante importância, os elementos visuais presentes nesse local podem servir como acionadores das memórias desse ocorrido.

Os sons de pássaros podem fazer recordar um passeio no campo, a melodia de uma música tocando ao fundo pode posteriormente acionar as lembranças do ocorrido, a presença de uma flor no ambiente e de seu aroma na hora de uma vivência pode ser no futuro a forma de se recordar desse fato ocorrido.

Tudo que se percebe ao redor e que faz parte do local, pode se transformar em uma potência criadora e se rematerializar em forma de expressão criativa. No ambiente urbano, a arquitetura dos prédios, o grafite em uma parede, o cheiro ao passar na frente de um restaurante ou perfumaria, podem ser assimilados e retratados de forma subjetiva pelo criador. No ponto de vista da criação, mesmo que seja uma inspiração utilizada por muitas pessoas, o jeito com que se assimila e posteriormente se expressa irá trazer diferentes visões e resultados materializados de um mesmo elemento.

A essência de uma potência local é facilmente percebida nas artes visuais, ao tentar retratar as formas percebidas no ambiente de acordo com os materiais e técnicas disponíveis para tais representações. Quanto maior for a aproximação do criador com esse elemento, mais enfática pode ser sua representação.

Todavia, mesmo que o observador não tenha uma experiência com o local similar ao criador, essa de alguma forma poderá ser representada através da obra. “Mesmo que ele utilize o assunto mais local, uma pessoa vivenciada em outra cultura vai reconhecer-lhe o valor artístico pelo que foi materializado em uma obra” (LOUREIRO, 2011, p. 64). Nesse caso são atribuídos além dos valores estéticos, o elemento de identificação do diferente, daquilo que até o momento não tinha sido vivenciado, mas que por meio da obra apresentada, pode ser passível de contemplação, tomando como essência a percepção do caráter exótico ao não comum para aquele indivíduo.

Esse fenômeno justifica a forma com que a joia paraense é percebida e valorizada por pessoas de outros contextos sociais, fato constantemente presenciado nos anos de atuação que tive no Polo Joalheiro do Pará. Sobre isso, muito do que é produzido

artesanalmente não é dado o valor merecido, e apenas adquire-se essa consciência quando agentes externos mostram sua reação sobre o que é criado.

Cabe a necessidade de afastamento para enxergar algo melhor não se restringe aos artesãos. O processo de reconhecimento implica um verdadeiro conhecer de novo, daí estrangeiros conseguem perceber a dimensão de coisas que por estarem tão perto de nós, não nos damos conta (BORGES, 2011, p. 108).

Na essência de sua concepção se apresentam de muitas formas as potencialidades locais, elementos que situam essas joias como pertencentes ao ambiente amazônico, seja pelas inspirações estéticas, pelo material utilizado ou pela técnica aplicada.

Como já foi citado, o design tem sido utilizado nas últimas décadas no Brasil como uma das maiores ferramentas geradoras de inovação e produção criativa de artefatos. “Pelo fato de estar profundamente relacionado com o desenvolvimento de inovações socioculturais e tecnológicas, observa-se uma forte tendência do design de se reconfigurar como ferramenta para a competitividade” (KRUCKEN, 2009, p. 43). Essa atuação pode ser percebida de forma específica na tarefa de criador que o designer vêm cumprindo nas empresas, apresentando projetos baseados em pesquisas com temáticas sensíveis, sociais, locais, e culturais, como também em uma visão macro, encarando esse profissional como articulador de funções dentro de uma empresa, como das micro e pequenas empresas presentes no Polo Joalheiro do Pará, otimizando o diálogo entre empresário, ourives, artesãos e outros profissionais que podem estar envolvidos nas ações produtivas das mesmas.

Do ponto de vista do design, a valorização da referência local na concepção de artefatos é vista como uma oportunidade de agregar valor cultural ao que vai ser concebido, como um diferencial de mercado em relação ao que é produzido na atualidade. “Necessário se faz, portanto, nos dias atuais, o reconhecimento dos valores, fruto da ambiência e cultura local, a serem interpretados e decodificados como atributos imateriais dos artefatos industriais” (MORAES, 2008, p. 159). Assim, temáticas e técnicas locais antes poucos exploradas puderam ver novas e incontáveis formas de aplicação, apresentando resultados significativos nos quinze anos de existência do Polo Joalheiro do Pará.

Como resultado do diálogo entre o design e as práticas locais, há uma troca mútua entre esses dois expoentes, onde se praticado seguindo os padrões éticos, ambos têm bastante a ganhar.

A busca por agregar valor a produtos, fortalecendo e estimulando a identidade local, é um forte impulsionador do investimento do design. Especialmente para economias emergentes, que anseiam posicionar-se de forma competitiva, o design representa um catalisador da inovação e da criação de uma imagem positiva ligada ao território, a seus produtos e serviços (KRUCKEN, 2009, p. 43).

Desta forma, percebe-se o aumento do valor agregado a esses artefatos originados da relação com os recursos e inspirações da região, seu valor conceitual se engrandece pela riqueza de inspiração, o envolvimento com os consumidores cresce por poderem se identificar mais com o objeto e as técnicas utilizadas por vezes podem trazer o fator de exclusividade ao artefato.

Em contrapartida, há um reconhecimento e considerável valorização das técnicas artesanais envolvidas, dos materiais locais utilizados e conseqüentemente o aumento de interesse por parte de novas gerações, inseridas no contexto social que envolve essas fontes materiais e imateriais, de dar continuidade a esses trabalhos.

Tomando como base essas questões iniciais sobre o local e as formas de concepção de artefatos, entende-se que as criações com inspirações caracterizadas como potências locais podem se apresentar como essa potência de várias formas, desde que tragam referências visuais que façam menção ao ambiente percebido pelo criador.

2.3.1- LOCAL E O MATERIAL

A primeira forma de representação local está relacionada às referências feitas através de elementos materiais presentes na obra, grande potencialidade passível de utilização nas artes visuais, no design de produtos, como na criação de artefatos em geral. São representações literais do que se tem disponível na região e que passa uma mensagem clara de pertencimento.

E em relação a fonte de materiais a Amazônia é uma das mais ricas em diversidade. Um destaque pode ser dado à variedade das riquezas materiais de origem vegetal. “São cerca de 30 mil espécies de plantas já catalogadas, sem falar das ainda desconhecidas. Elas

têm sementes de variados tamanhos, cores e características, cujo uso em maior escala só foi iniciado muito recentemente” (BORGES, 2011, p. 82). Apenas uma pequena parcela dessa variedade de madeiras, folhas, flores e sementes é utilizada em práticas manuais, com destaque para o uso das madeiras, sementes e ervas com diversas propriedades.

Pensando nisso, é que entra na criação de joias paraenses um dos mais importantes integrantes do processo, o artesão. A produção do Polo Joalheiro do Pará, em sua maioria se caracteriza como essencialmente artesanal.

O ourives, profissional que trata da manipulação dos metais para a produção de joias é considerado artesão, pois mesmo com o auxílio de maquinário, este os utiliza como ferramentas para práticas manuais.

Além disso, a proposta de potencializar o uso de insumos locais, integrando materiais de origem animal e vegetal que em sua maioria não possuem uma tradição estética consolidada, fazem com que a aproximação dos artesãos no processo de produção de artefatos, profissionais que já utilizam técnicas de manipulação dos materiais locais, se relacionem imprescindivelmente com cadeia do design.

A aproximação entre designers e artesãos é, sem dúvida, um fenômeno de extrema importância pelo impacto social e econômico que gera e por seu significado cultural. Ela está mudando a feição do objeto artesanal brasileiro e ampliando em muito o seu alcance. Nessa troca, ambos os lados têm a ganhar (BORGES, 2011, p. 137).

Assim, as formas de trabalhar materiais locais podem ser inseridas nos conhecimentos do designer, que como criador, articulador e viabilizador de projetos, já os concebe pensando nas potencialidades dessas práticas.

Em contrapartida, as propostas pensadas pelo designer e as ferramentas criativas para desenvolvê-las, respeitando as limitações de cada técnica artesanal, podem servir como acionadores criativos para o artesão, no intuito de expandir o campo de uso dos materiais além das formas tradicionais.

Ao se aplicar um determinado insumo na joalheria, uma das coisas que mais deve se tomar cuidado é a relação com a durabilidade, uma vez que a joia é um artefato de alto tempo de vida útil. No caso das fontes de origem vegetal e animal, há a necessidade de desenvolver técnicas de beneficiamento para poder garantir a longevidade da peça.

Já comumente utilizadas, madeiras e sementes levam tratamento em sua superfície para adquirirem maior durabilidade. “Entre as que vêm sendo mais empregadas, destacam-se as sementes de jarina, também chamada de “marfim vegetal”, tucumã, esta com uma aparência que lembra o baquelite, ingá e açai” (BORGES, 2011, p. 82). A utilização de sementes como forma de contas em adornos já era utilizada desde a época dos ancestrais indígenas, porém nos dias atuais a sua aplicação se diversificou, podendo ser talhadas como esculturas para compor pingentes e brincos, além de compor a estrutura de anéis.

São citados como exemplos de aplicações de madeiras amazônicas nas joias os pingentes de grafismo na Figura 14, materiais que reforçam a ideia de regionalidade da peça, além de peças como o conjunto “Tradição do Corpo”, que enfatiza padrões encontrados na pintura corporal indígena.

Nele, a prata ganha destaque ao se combinar com a madeira de muiracatiara, presente na região. As peças em madeira permitem maior variedade de uso em relação as sementes, devido as suas possibilidades de tamanho.

Geralmente utilizadas em menor dimensão para a produção de joias, podem ser utilizadas até sobras do setor moveleiro como forma de redução dos resíduos gerados nos processos de corte das madeiras, atribuindo um valor agregado, e evitando o descarte sem finalidade específica, tendo como exemplo o conjunto abaixo:

Figura 17 – Conjunto “Tradição do Corpo”. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte



Fonte: Acervo do autor / 2015.

A necessidade de sempre apresentar novidades na produção de artefatos acaba concebendo novas técnicas. Mas para que isso ocorra com maior propriedade, a experiência dos artífices mais antigos pode contribuir como base para se pensar em outras

experimentações. Tendo conhecimento da técnica já consolidada de manipulação de um certo material, conseqüentemente podem ser pensadas novas formas de utiliza-los, gerando assim novas aplicações, muitas das vezes soluções empíricas do próprio artesão.

Outra vertente entre os caminhos possíveis nas ações de revitalização do artesanato brasileiro diz respeito ao aproveitamento das potencialidades dos materiais encontrados nas regiões. Nesse quesito, certamente os designers e técnicos letrados tem muito mais a aprender com os artesãos e os moradores locais do que o contrário (BORGES, 2011, p. 79).

Em casos como o emergente olhar sobre os muitos materiais locais da Amazônia, as formas de beneficiamento das riquezas materiais podem ser expandidas para criar artefatos inteiramente novos, que apresentem ainda a matriz artesanal já reconhecida em diálogo com as novas práticas de beneficiamento, ambos elementos de essência local.

Um bom exemplo é a coleção criada por mim, intitulada “Ponta de Flecha”, desenvolvida a partir da antiga técnica de marchetaria, geralmente utilizada na concepção de materiais maiores, é nesse caso, como em diversos outros já presentes no Polo Joalheiro, aplicada em conjunto com a técnica de ourivesaria para a produção de joias.

Figura 18 - Conjunto “Ponta de Flecha”. Ourives: Emerson Bezerra.



Fonte: Acervo do autor / 2015.

Além da utilização da técnica em um novo segmento, ela geralmente utilizada na composição de madeiras diferentes, é constituída nesse caso do caule de pupunheira¹⁰ em conjunto com resíduo animal, osso de búfalo, gerado da pecuária bubalina presente na região do Marajó, e que na joalheria recebe novos valores.

A união de elementos de origem vegetal e animal para constituir o grafismo labiríntico indígena da peça, representa simbolicamente a riqueza das fontes animais e vegetais da região em constituição de uma cultura que se harmoniza com a natureza. Traz assim a forte representação da potência local pelo uso material.

Não necessariamente pelo aspecto da durabilidade os outros materiais, como folhas, flores e frutos não podem ser utilizados. Entra nesse caso a pesquisa voltada para a solução dessas questões, adequações da matéria a outra realidade, que podem constituir técnicas com alto grau de inovação.

São processos que trazem a durabilidade necessária para a matéria orgânica se enquadrar no padrão exigido para as peças de joalheria, como alguns já praticados no Polo e os quais já fiz uso em algumas de minhas criações. Uma delas trata da extração de pigmentos presentes em resíduos naturais, como frutos, sementes e folhas, no intuito de produzir chamadas “gemas orgânicas da floresta”, pesquisa desenvolvida pelo mestre ourives Paulo Tavares.

As pesquisas empíricas são realizadas por Paulo Tavares por meio de experimentações de material recolhido na Floresta Amazônica, em longos períodos que passa catando material descartado da sua flora, como vitória-régia, urucum, açaí, mandioca e cacau, dentre outros (QUINTELA, 2011, p. 96).

Atualmente, em parceria com a criadora Monica Matos, a técnica já ganhou novas experimentações, dentre elas a produção de peças como camafeus de gemas orgânicas. Utilizando-se da poética de extrair da matéria natural seus pigmentos na fabricação da gema, busquei enfatizar as potencialidades dessa fonte de inspiração, na peça intitulada “Pupunha”¹¹, um dos frutos locais que possui seu pigmento aplicado na produção de gemas orgânicas.

¹⁰ Palmeira da região amazônica, possui forte utilização na gastronomia, tanto do seu palmito e quanto de seu fruto, a pupunha.

¹¹ Pupunha: fruto amazônico da palmeira pupunheira, geralmente consumido pela população dessas regiões após cozido, sendo um comum acompanhamento para o café.

Essa peça foi produzida para compor a exposição com inspiração nas gemas vegetais da floresta e suas formas de utilização nas joias contemporâneas, parte componente da megaexposição “Potências Amazônicas”, em comemoração aos quatrocentos anos da cidade de Belém.

Busquei uma forma de homenagear a forma com que os paraenses manipulam seus materiais. Não é só fazer a prata com a gema de pupunha em outra temática, a estética da peça representa e valoriza o fruto, que ao se descascado apresenta o formato de flor. Como se dessa flor, surgisse o fruto, foi inserida aí a gema orgânica de pupunha, compondo as articulações do brinco.

Figura 19 – Brinco “Pupunha”. Ourives: Emerson Bezerra. Incrustação: Helena Bezerra.



Fonte: Acervo do autor / 2016.

A forma de visualizar o material como uma poética a ser objetivada pode reforçar o significado da criação. O local, neste caso, pode então se fazer presente na joia em duas instâncias, através das formas que fazem menção a inspiração, e na presença física do mesmo na obra.

A técnica de extração de pigmento para produção da gema permite que uma matéria orgânica de pouco tempo de durabilidade seja composta com outros materiais e após beneficiada, agrega para si a qualidade de longa duração presente nas joias.

O ato de representar uma inspiração pelas formas e pelo material destaca a potência local como um dos campos de materialização literal, por poder se apresentar na peça em diferentes aplicabilidades. Tais possibilidades se mostram enfáticas quando se tem

proximidade com o material em questão. A proximidade com o material através das práticas imateriais que envolvem sua manipulação, representa fortemente o pertencimento ao referente ambiente.

Quando esses conhecimentos são explorados e aplicados, muito do que se percebe sobre o material se integra a obra, servindo assim como uma forma de identificação com a matéria em questão, como no caso apresentado da pupunha. Ao visualizar os elementos visuais presentes na peça, quem possui familiaridade com essa matéria a reconhece facilmente.

2.3.2- LOCAL E INSPIRAÇÃO ESTÉTICA

Como visto no exemplo da peça “Pupunha”, referências ao local se mostram além da representação do material. Entra em questão a outra forma de potência local, onde os elementos estéticos percebidos pelo criador se fazem presentes na obra através da interpretação de cada um.

Têm-se nesse exemplo a presença local na estética da obra, em seus elementos formais, de acordo com a prática artística atuante. O som de um pássaro pode inspirar a melodia de uma música; o movimento de uma garça pode ser transformado em uma representação cênica ou em uma performance de dança; o córrego de um rio pode ser inspiração para uma bela poesia; a natureza se faz uma fonte de elementos locais.

Mas na cidade o local também se faz presente: o grafite em um muro pode ser a visão artística de sua ambiência urbana; o movimento de tráfego dos carros pode ser interpretado em uma performance cênica; os elementos arquitetônicos tornam-se referência para criar quadros, esculturas, artefatos; o pôr-do-sol na orla da cidade pode inspirar a letra de uma canção ou poesia. A interação com o ambiente não possui limites para servir como inspiração estética para a produção artística.

Nesse contexto, o design também se faz presente. Trata-se de uma prática criativa que pode materializar a ambiência em seus produtos, apresentando métodos de percepção passíveis de serem aplicados em outras vertentes criativas. “A gestão de objetos com clara identidade dos lugares em que são feitos passa não apenas pela manutenção e desenvolvimento das técnicas e materiais locais, mas também por sua linguagem – domínio

em que o design tem muito a oferecer” (BORGES, 2011, p.97). Muito do que é produzido com referência local traz a própria experiência vivencial do criador atuante dessa prática.

E as referências locais, mesmo que em comum para vários artistas, são assimiladas de forma diferente por cada um, utilizando a subjetividade como ferramenta geradoras de elementos estéticos baseados na vivência. Daí explica-se o fato de referências locais presentes na ambiência da Amazônia servirem como temas para coleções de joias no Polo Joalheiro do Pará em todos esses anos, e muito raramente repetirem suas formas.

O local amazônico tem muito a oferecer como fonte de inspiração para a geração de artefatos. Esse fenômeno de apropriação ocorre de forma significativa desde os ancestrais indígenas, que se utilizavam de representações de animais, do movimento dos rios, dos frutos presentes na região, para criar os padrões aplicados na cerâmica, nos adornos, na pintura corporal, entre outros.

Essa prática ganha nova força na atualidade através de iniciativas como a do Polo Joalheiro do Pará, sendo afirmados nos workshops criativos que ocorrem no local. “Para que a associação joia & território obtivesse um resultado positivo os participantes dos workshops de criação teriam que se apropriar do imaginário para desenvolver as coleções repletas de referências locais” (CHAGAS, 2012, p. 70). As oficinas criativas internacionais praticadas no Polo, realizadas nos anos de 2008 a 2010, comprovam o fato que temas locais podem gerar objetos completamente diferentes de acordo com a forma de assimilação de seu próprio agente criador.

A resposta dos participantes foi imediata e totalmente promissora. Na primeira fase do curso, cada autor produziu, em média, três *concepts* de joias coerentes com o *briefing*, verificando a potencialidade em termos de ‘extensão horizontal’, ou seja, de *parures* (conjuntos) e de variantes (RICCI, 2011, p. 22).

Os workshops tiveram como objetivo compor peças para as exposições Pará ExpoJoias, onde as riquezas locais da Amazônia são papel principal em seus anos de duração, por vezes através do material utilizado, mas principalmente através das temáticas utilizadas nos catálogos, sempre relacionados com a experiência lúdica de percepção do indivíduo em relação ao ambiente.

Nesse caso, são mostrados elementos da fauna, flora e fenômenos naturais, como também referências urbanas da cidade de Belém, como o mercado do Ver-o-Peso, o

principal ponto turístico da cidade e símbolo da ambiência gerada pela relação entre cidade e natureza, apresentando diversas peculiaridades estéticas em suas formas. A importância de valorizar esses elementos, como já foi dito, se apresenta de forma determinante para valorizar os elementos locais e trazer diferencial para os artefatos criados.

Torna-se então estratégico para a moda e para o design local pesquisar e decodificar as diversas referências culturais brasileiras, advindas da fauna, flora, arquitetura, das festividades e religiosidades locais. Passando por fim, pelo artesanato e pelas topografias e tessituras existentes na nossa ambiência, em busca de, posteriormente, traduzi-las em signos e ícones decodificáveis como elementos possíveis de aplicação nos componentes da indústria da moda e do design local (MORAES, 2008, p.159).

O reconhecimento da prática de valorização se faz presente não somente ao design e a moda, mas de modo geral, as práticas criativas vêm se utilizando de tais elementos para aproximar a obra da ambiência ao qual a mesma surge. “O imaginário amazônico já foi inspiração de diversas obras literárias, músicas, instalações artísticas, quadros etc. Os atores dessas manifestações são pessoas que vivenciaram e acumularam este repertório local desde a infância” (CHAGAS, 2012, p. 70). Por ter iniciado minhas atividades como designer somente em 2013, não tive a oportunidade de participar dos catálogos Pará ExpoJoias, porém, venho trabalhado com os registros desses como referências estéticas para minhas próprias criações, colocando em prática na recente Megaexposição Potências Amazônicas, realizada em 2016 em comemoração aos quatrocentos anos da cidade de Belém, a qual tive a oportunidade de participar em suas exposições temáticas.

Na exposição “Passeios por Belém”, trabalhei com os elementos locais com inspiração estética na arquitetura da cidade, através da coleção “Arte Sacra”, inspirada no museu que leva o mesmo nome. Nela, a presença de elementos arquitetônicos na construção, são decodificados e aplicados na dimensão da joia, trazendo elementos estéticos do próprio estilo de construção que o museu apresenta, o barroco.

Na exposição “Encantos da Cidade” as referências naturais se apresentaram com maior ênfase na inspiração das peças. Foi utilizado por mim, um tema local já bastante praticado nas produções do Polo Joalheiro, o fenômeno da Pororoca. Trata-se do encontro entre as águas dos rios com as águas do mar que ocorre na Amazônia, gerando uma curiosa diferença de tonalidades entre as duas. Surge então o conjunto Encontro das Águas, produzido em prata e incrustação paraense, técnica artesanal de esmaltação a frio presente

em muitos trabalhos do Polo Joalheiro, como nas peças “Pupunha” e “Guaraná” já mostradas nessa pesquisa. Para esta prática são utilizados pigmentos naturais ou sintéticos, em mistura com resina protética, material que agrega alta durabilidade ao artefato.

Todos foram unânimes em destacar as vantagens da incrustação paraense na joia, como recurso para ‘dar vida’ à peça [...] os produtores destacaram como vantagens da técnica, principalmente, a facilidade de retratar as cores da natureza, a possibilidade de agregar novos materiais e a substituição da esmaltação (ABRAHIM, *apud* COSTA, 2011, p. 111).

Trata-se de uma esmaltação utilizada por vários produtores de joias do Polo Joalheiro e que traz o colorido para as peças que trazem uma estética diferenciada, por representar as fortes cores presentes na ambiência amazônica. A adição das cores contribui, por exemplo, na representação do encontro das águas como no fenômeno natural da Pororoca aqui descrito, presente de forma visível na joia criada:

Figura 20 – Pingente “Encontro das Águas”. Ourives: Emerson Macedo. Incrustação: Helena Bezerra. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2016.

Tanto para esse projeto como para outros, a incrustação paraense agrega um colorido diferente do encontrado nas joias contemporâneas. Exemplo disso podem ser citadas as coleções inspiradas na flora amazônica, marca registrada das produções da HSCriações & Design, empresa a qual presto serviço nos últimos anos.

Como inspiração na variedade de flores encontradas na Amazônia, há a contribuição de diversos designers atuantes no Polo Joalheiro para a empresa, como Lídia Abraham, Clarisse Fonseca, Clara Amorim e a própria empresária e designer, Helena Bezerra.

Desenvolvi minha coleção autoral com essa temática, intitulada “Helicônia Pássaro de Paraíso”. Nela, o degrade na flor se faz presente através da Incrustação Paraense, mais um diferencial dessa técnica em relação as outras similares, presentes fora do Polo Joalheiro do Pará. As formas e cores quentes em combinação com a prata utilizadas na representação dessa flor podem ser visualizadas no conjunto constituído por colar, par de brincos, pulseira e anel presentes na imagem a seguir:

Figura 21 – Coleção “Helicônia Pássaro de Paraíso”. Ourives: Emerson Macedo. Incrustação: Helena Bezerra. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2013.

Observa-se aqui mais uma das muitas riquezas presentes na natureza amazônica. Ao conhecer o ambiente natural da floresta e rios da Amazônia, se torna muito fácil de se impressionar, pela quantidade de elementos passíveis de serem utilizados para desenvolver objetos artísticos.

Quem caminha na mata ou navega pelos rios sente a experiência do choque, quando em meio à regularidade do verde surgem, de repente frutas de cores ostensivas ou pássaros de radiantes penas; quando no curso pardacento do rio, pescam-se peixes de coloridas escamas ou de pele manchada por cores intensas (LOUREIRO, 2002, p.134).

A aproximação e experiência sensível com esses elementos se torna fundante para desenvolver coleções que descrevam de forma íntegra as belezas que plantas, animais e outras formas exuberantes que a natureza apresenta para aqueles que se relacionam com ela.

Outro exemplo são as coleções inspiradas em peixes encontrados na região. Nessas peças, a adição de materiais como a pérola de água doce, fazem a representação material lúdica dos rios amazônicos, reforçam a temática que as formas das joias já representam, visualizadas na coleção abaixo:

Figura 22 – Coleção Peixes do Pará: conjuntos Tucunaré, Tamuatá e Pescada Amarela. Ourives: Emerson Macedo. Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2014.

Em cada um dos conjuntos acima evidenciados, uma parte do peixe é enfatizada: no tucunaré, as três manchas de seu corpo; no tamuatá, sua cabeça com escamas transpassadas, na pescada amarela seu rabo com veios. As gemas utilizadas representam a coloração e formas do corpo de cada espécie.

Quanto mais elementos presentes na inspiração são aplicados na obra, mais próxima se torna sua interpretação. A fácil leitura, advinda de uma representação coesa, facilita a assimilação entre a potência e a criação. “Os valores e qualidade locais, presentes nos produtos, precisam ser traduzidos e comunicados em linguagem acessível a consumidores que vivem em outros contextos” (KRUCKEN, p. 101), isso permite com que a mensagem seja comunicada com maior força para quem irá interagir com a obra final.

Se a melodia de um bem-te-vi ficar clara na música, a relação com o pássaro será mais fácil, da mesma forma que ao utilizar os elementos visuais da pele de uma cobra, do casco de um jabuti ou do pêlo de uma onça para uma pintura corporal ou para uma estampa se tornam mais claros ao serem inseridos em padrão, em vez de apresentar em elementos isolados.

Devido a riqueza de referências que a Amazônia apresenta para quem se relaciona com ela, a exemplo dos criadores atuantes no meu local de pesquisa, faz com que a ambiência influencie diretamente na maioria das criações, em seus modos de criar e fazer. Assim, a potência local se mostra como uma das mais enfáticas nas produções do Polo Joalheiro do Pará. O resultado que essa ambiência provoca nas relações individuais ou em grupo faz com que se construa a estrutura da lapidação criadora, um método de compreensão das inspirações de minhas criações, que apresento a seguir no próximo capítulo.

3-

3- A LAPIDAÇÃO COMO PROCESSO CRIATIVO

Nessa seção, é apresentada de forma estruturada o esquema das potências criadoras e as relações que no decorrer da pesquisa foram sendo estabelecidas. Dessa forma, é proposto um método que busca compreender em que potências cada uma das criações pode ter se inspirado. A ideia principal busca relacionar mais de uma potência a uma mesma obra, uma vez que todas se interligam na construção do acervo de referências do indivíduo e dificilmente se apresentam de forma exclusiva no processo de criação.

É importante ressaltar que as obras utilizadas como exemplo para explicar cada uma das potências da estrutura não se inspiram em apenas uma potência, e sim possuem um grau de proximidade maior com a mesma em relação as demais.

3.1- A ESTRUTURA DA LAPIDAÇÃO CRIADORA

Partindo da última base apresentada - o local - pode ser percebido através dos exemplos mostrados, que de forma coletiva ou particular, o local faz parte da ambiência que influencia tanto as potências culturais quanto as potências de vivências particulares. Dessa forma, apresento essa potência de forma centralizada na estrutura abaixo, relacionando-a diretamente com as outras duas bases, a potência pessoal e a social:



Fonte: Acervo do autor / 2017.

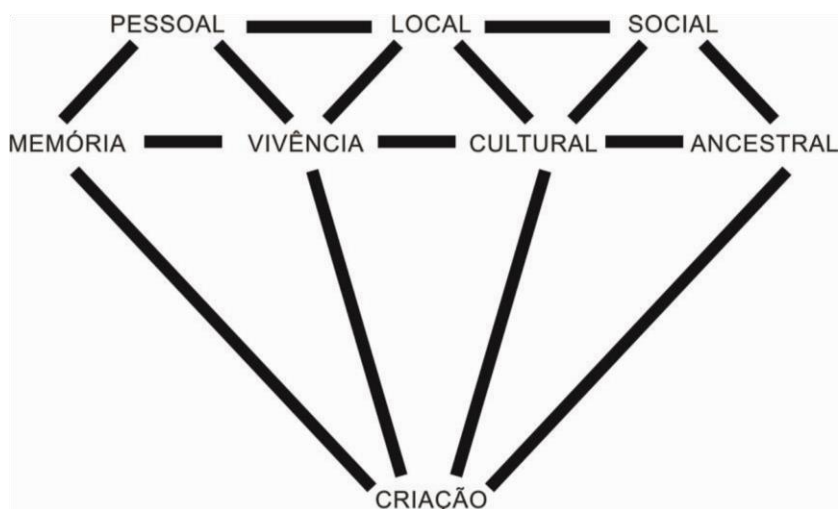
Da relação entre o indivíduo e a ambiência, ou seja, o contexto que envolve o ser de forma particular em suas experiências, surgem as vivências pessoais. Da mesma forma que

a partir da relação entre um consciente coletivo sob influência do local, dos parâmetros presentes no território, surgem as inspirações de potência cultural. Estas duas, a potência de vivência e cultural, dialogam entre si, como em dois polos destacados da sociologia compreensiva contemporânea, dinâmica que se estabelece a partir da relação complexa entre individuação (reconhecimento de si por suas especificidades) e coletividade (sensação de pertencimento ao grupo a partir do entendimento e compartilhamento de práticas e saberes em concordância com o contexto coletivo) que cada indivíduo possui.

Já como transformações temporais das potências, assim como a vivência, pela ação do tempo, se torna uma potência de memória, a potência cultural ao ser praticada e perpetuada cronologicamente, passa a se qualificar como uma potência ancestral.

Por se tratar de potências que fogem ao tempo presente, essas são posicionadas em cada uma das extremidades da estrutura, moldando assim o acervo de referências de forma mais consistente do que a efemeridade emergente e mutável que constitui as suas respectivas potências geradoras, as potências de vivência e cultural, caracterizadas pelo tempo presente. Assim, todas essas potências, partindo de suas bases, e seguindo pelas transformações geradas das relações com o contexto e o tempo, resultam em um único ponto, o ato da criação, como mostra na estrutura do método de compreensão que apresento na figura abaixo:

Figura 24 – Estrutura da Lapidação Criadora.



Fonte: Acervo do autor / 2017.

Uma analogia é estabelecida então entre a forma que a estrutura se constitui e com uma técnica de produção de joias, a lapidação, que evidencia a beleza dos materiais gemológico, ou gemas. “O termo gema é designado para qualquer pedra ornamental de valor” (LAMACHIA, 2011, p.28), são em sua maioria de origem mineral, mas também há casos oriundos de fontes vegetais, como o âmbar ou animais, no caso da pérola.

Encontrados na natureza de forma bruta, passam pela mão humana onde no processo de lapidação, suas qualidades são enfatizadas. “Para cada gema em estado bruto, existe uma expectativa de lapidação, para que se aproveite melhor a pedra e esta se torne mais valiosa” (LAMACHIA, 2011, p.33). Através do corte, são adicionadas à gema facetas que aumentam o brilho do material, de acordo com a incidência de luz.

Ao trazer essa poética para os objetos de arte, exponho o método, de forma experimental, em minhas joias. Para cada trabalho, há uma expectativa de lapidação, portanto, de forma particular para cada obra, as potências criadoras são lapidadas no intuito de buscar a beleza de suas referências estéticas para a criação.

A construção formal da Lapidação Criadora faz referência a lapidação brilhante, geralmente utilizada nos diamantes, gemas de alto valor. Nesse tipo de lapidação em que o material geralmente possui transparência e brilho próprio de sua constituição, quanto maior o número de facetas, maior será a incidência de luz, e conseqüentemente também maior será o seu brilho.

Para as obras artísticas esse processo funciona de forma similar. Quanto mais potências se fazem presentes nas inspirações, há mais facetas (representadas pelas tríades de relação entre as potências) constituídas, gerando um maior brilho para a criação.

Através dessa estrutura de compreensão, pode-se entender de que formas as criações utilizam-se das referências estéticas que cada indivíduo possui em si como ferramentas para conceber uma obra. As bases da estrutura tratam das origens das inspirações, e a segunda cadeia de potências mostra, através de suas diferentes ocorrências, para que caminho as mesmas seguiram até atingir o ato criativo.

3.2- OBRAS DE POTÊNCIAS HÍBRIDAS

Há casos em que um objeto artístico apresenta evidentemente mais de uma base de potência criadora, e assim conseqüente a segunda cadeia possivelmente apresenta mais

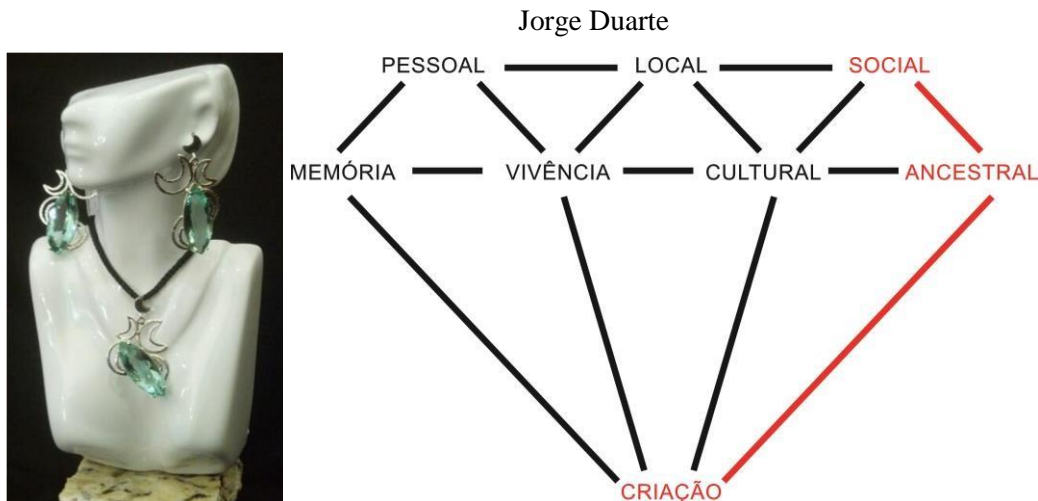
potências presentes com ênfase. Pode-se citar exemplos em que as três bases de potências são representadas de diferentes formas na mesma obra. Assim, as potências presentes na peça podem apresentar então mais facetas da lapidação criadora em sua essência e conseqüentemente as inspirações presentes na peça podem marcar com maior intensidade a relação que os observadores podem estabelecer com a mesma.

Uma aliança de casamento tradicional pode se inspirar principalmente na base de potência social. Ao se gravar o nome e data do casal na parte interna ou trazer um elemento visual que simbolize algo íntimo ao casal, ela passa a apresentar uma potência pessoal. Quando produzida, utilizando o ouro em conjunto com materiais locais, a exemplo da semente de tucumã aplicada no Polo Joalheiro do Pará nesse tipo de peça, ela passa a apresentar uma base de potência local.

Como uma forma de aplicabilidade da lapidação criadora, são usadas como exemplo aqui criações minhas, com o intuito de averiguar os tipos de relações entre potências em que elas são inspiradas, podendo ou não haver a presença híbrida de potências em seus elementos inspiradores. Dessa forma, a estrutura apresentada é utilizada para compreender os caminhos criativos que levaram a concepção da peça. A primeira delas, desenvolvida para compor exposição do “Quarto das Meninas”, ambiente construído pela arquiteta Ana Paula Furtado para a Casa Cor Pará¹² 2013, apresentava inspiração formais e tons “retrô chic”. As peças deveriam compor com o ambiente em sua estética e referências visuais. Uma das peças produzidas foi o conjunto “Banho de Lua”, com inspiração em uma música de Celly Campelo da década de 60, fala da vaidade feminina e, do reconhecimento da própria beleza.

Figura 25 – Lapidação criadora: conjunto “Banho de Lua”. Ourives: Emerson Macedo. Criação:

¹² Casa Cor: Mostra anual de arquitetura e design que ocorre em várias capitais do país.



Fonte: Acervo do autor / 2013.

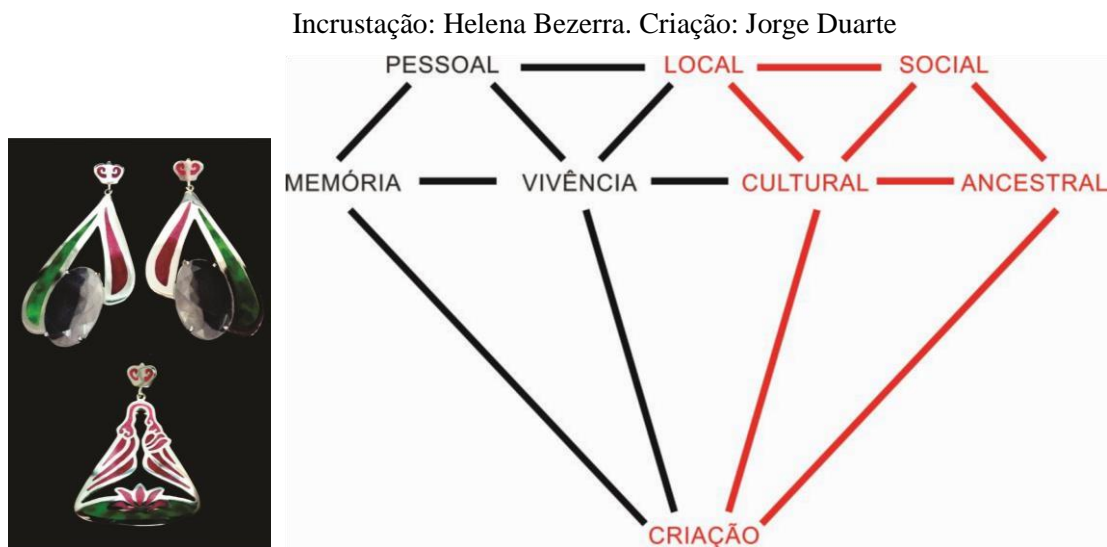
As potências que inspiram a peça são representadas em sua lapidação criadora através da cor vermelha, delineado o trajeto da base até o resultado da criação. Nessa peça, a identificação com a música de inspiração representa de forma clara a potência social, pelo conhecimento comum que essa música fez parte do movimento artístico da década de 60.

Pelo certo afastamento desse período e da música com minhas experiências próprias e pela ausência de referências locais ao utilizar essa música como referência, minha criação se baseou em um conhecimento do passado distante, também caracterizado como potência ancestral. Portanto, segundo o método de compreensão proposto, nesse exemplo, tem-se um trajeto de criação linear.

De certo, outras potências se apresentam nessa peça, como meu conhecimento pessoal da música e o ato de vivenciá-la, escutá-la, para fazer uma ligação temática na inspiração da peça, porém são potências que não aparecem com destaque em meu processo, evidenciando assim o formato linear que apontei.

Na coleção “Formosa Natureza”, as bases de inspiração evidentes na peça, são a potência social, simbolizada pela imagem de Nossa Senhora de Nazaré e o seu significado no consciente coletivo presente no Círio, e a potência local pela representação de uma das plantas da Amazônia, a ninfeia, representada na figura abaixo:

Figura 26 – Lapidação criadora: conjunto “Formosa Natureza”. Ourives: Emerson Macedo.



Como observamos acima, o resultado das relações entre local e social, identifica-se a lenda indígena da Vitória Régia, ligada a essa planta, caracterizada como inspiração de potência cultural e ancestral. Como mostrado na lapidação criadora acima, o destaque em vermelho aponta as potências evidentes no processo de criação dessa peça.

A variedade de referências traz o hibridismo de bases de potências, apresentando assim a dinâmica entre a matriz cultural indígena, através da lenda da Vitória Régia, com a matriz cultural europeia, pela crença católica na divindade representada pela imagem de Maria, além da própria matriz cultural cabocla, importante referência local, que traz a relação de Nossa Senhora de Nazaré com as águas, local de sua descoberta, no Igarapé do Murucutu.

Percebe-se o papel das águas como habitat da planta ninfeia e ambiência da lenda indígena, e como local da descoberta da imagem de Nossa Senhora de Nazaré. A partir disso é possível criar uma ligação feita pela natureza entre duas crenças de origens culturais distintas, relações que reforçam a evidência das potências local e social no método de compreensão.

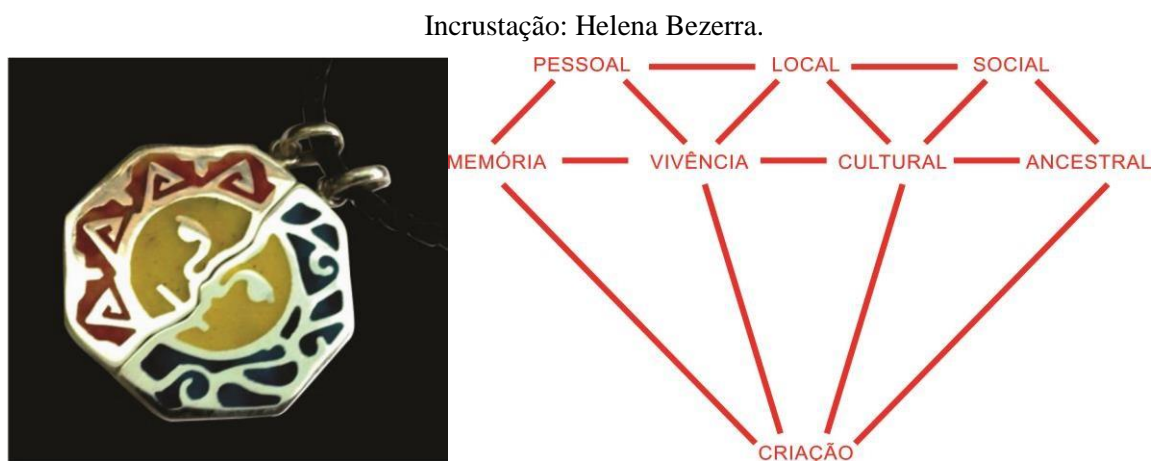
A harmonia presente no diálogo entre as matrizes se materializa através do conjunto de joias criado. Essa inspiração não se restringe à criação no campo da joalheria, trata-se de uma poética facilmente adaptável para outras vertentes artísticas, como a possibilidade de ser tema de uma poesia ou de uma performance que retratasse o encontro das duas lendas nas águas amazônicas. O caminho percorrido no processo de criação desse conjunto pode

ser entendido como integrante de forma facetada na lapidação criadora, apresentando parte de suas facetas e já caracterizada como criação de potências híbridas.

Outro exemplo de compreensão através do método de lapidação, pode ser revelado através do pingente criado para a exposição “Dia dos Namorados 2014”, intitulado “Rudá, o amor mensageiro”, releitura de uma peça tradicional, o pingente cara-metade, representa a completude de um casal de enamorados.

Quando se vê uma pessoa usando parte de um pingente cara-metade, entende-se que provavelmente há um outro lado utilizado por outra pessoa e que o pingente representa então o símbolo de um relacionamento, seja ele qual for. Esse entendimento comum é característica inserida em um consciente coletivo pertencente a potência social:

Figura 27 – Lapidação criadora: conjunto “Rudá, o amor mensageiro”. Ourives: Emerson Macedo.



Fonte: Acervo do autor / 2014.

Evidencia-se acima, a situação em que um pingente como esse pode ser presenteado pode fazer parte de uma história individual, da mesma forma que minha própria experiência amorosa foi inspiração para o mesmo, retratando a presença da potência pessoal. A lenda utilizada para essa releitura trata da história da criação do dia e da noite, representação poética do fenômeno de passagem entre o sol e a lua no céu, evidenciando a potência local da peça. Essa lenda fala da relação difícil entre Jaci (Lua) e Guaraci (Sol), e que se torna possível através do mensageiro dessa relação, Rudá (Amor), originada da sociedade indígena tupi-guaraní. Vê-se aí uma relação direta com as potências cultural e ancestral de

uma cultura antiga e que mantém tal crença viva até os dias atuais na prática oral de contação de histórias.

Visualizando essa joia em seu processo de concepção e intencionalidade, por estar presente em uma coleção de dia dos namorados, utilizei como inspiração minha experiência amorosa da época para pensar em um possível símbolo de união. Juntamente com as influências locais, extraí das lembranças caracterizadas pela potência de vivência e memória a formas que constituem o pingente.

Nesse caso, as potências, cada qual com seu nível de intensidade, mas de forma visível, se apresentam em sua completude na peça, trazendo em si mensagens pessoais, locais e sociais, assim como as outras provenientes dessas, constituindo assim a relação das diversas facetas da estrutura de Lapidação Criadora.

3.3- APLICAÇÃO DA LAPIDAÇÃO CRIADORA NO PROCESSO CRIATIVO

Não somente para compreender uma obra já criada a Lapidação Criadora pode ser utilizada. A estrutura é aplicada como um guia durante o processo de criação, onde o caminho percorrido na estrutura irá apontar a intencionalidade da obra com base nessa estrutura sistêmica.

Utilizar a pesquisa e a formação de conhecimento como ferramenta de apoio a processos futuros constitui a terceira etapa do método de Rangel, ao qual o resultado da compreensão das obras e do diálogo dos autores pode se tornar um acervo fundante para o fazer criativo, para a discussão teórica e como método de compreensão das práticas artísticas em geral.

Apresento então algumas peças desenvolvidas, já seguindo se guiando pela estrutura de compreensão da lapidação criadora, intensificando a intencionalidade de cada atividade desse segmento. O primeiro projeto enfatiza a potência pessoal, é referência de uma história de vida familiar que divido com minha mãe. Fala do cultivo da flor de Jasmim de Santo Antônio por minha avó materna no seu quintal e como o perfume dessas flores da ativa as memórias ligadas ao passado de minha mãe e com a relação dela com minha avó.

Através dessas flores, a aproximação do passado que a mim não pertence de forma direta, começou a se mostrar integrante dos momentos que passo junto com minha mãe e com as conversas sobre suas lembranças. Desenvolvo então o conjunto intitulado “Perpétua”, mesmo nome de minha avó, para registrar através da minha vertente criativa uma de minhas lembranças mais pessoais:

A peça representa o Jasmim de Santo Antônio em formato de adorno, e os arabesco representam seu aroma. O colorido da peça é concebido através da técnica de incrustação paraense em nuances de branco e lilás, também aplicada pela designer e produtora Helena Bezerra. A escolha da inspiração de uma flor para exemplificar a potência pessoal representa a influência direta que a identidade das criações da empresa ao qual estou ligado me influenciou nos últimos anos, pois esta possui projetos como elementos florais de diversos designers ao longo de seus anos de existência. Destaco aqui as potências pessoal, de vivência e de memória que estão ligadas diretamente com a temática que induziram a criação da joia.

Figura 28 – Conjunto “Perpétua”, Ourives: Emerson Macedo. Incrustação: Helena Bezerra.
Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2017.

A segunda peça concebida com aplicação da lapidação criadora já se utiliza de uma das minhas práticas locais (também de minha mãe), o ato de tomar açaí com farinha de tapioca, materializado aqui através do conjunto intitulado “Frutos da Terra”.

Na joia, busco mostrar as referências visuais locais em três elementos: o açaí natural, através do fruto recém colhido, que possui tom bem escuro e é representado pela gema de ágata preta esferica; o açaí batido para formar o suco consumido pelos paraenses, já representado pela cor vinho, representada na peça pela técnica de incrustação paraense; e a farinha de tapioca, caracterizada por sua produção local, também no Pará, além de ser consumida tradicionalmente junto com a polpa do açaí. Sua participação na peça se faz presente como material constituinte natural, como pode ser visualizado na ilustração do referente conjunto a seguir:

Figura 29 – Conjunto “Frutos da Terra”. Ourives: Emerson Bezerra. Incrustação: Helena Bezerra.

Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2017.

O local através do material se faz presente na técnica de incrustação paraense que agrega cor de açaí para a joia, além da presença da farinha de tapioca como material que possui sua manufatura tipicamente na região, se trata de um material orgânico, de baixa

durabilidade, mas que adquire uma maior duração pela técnica desenvolvida pela empresária e designer Helena Bezerra, a “Esmaltação Translúcida à Frio”, que utiliza a resina protética para agregar materiais de origens variadas à joalheria, mantendo a qualidade exigida nas produções do segmento.

Assim como a farinha de tapioca, já foram utilizadas nessa técnica, materiais como cordas, flores do campo, sal e tecido chita, todos inseridos na joia dessa técnica, adquirindo alto grau de resistência e agregando valor a materiais orgânicos.

Tanto pela inspiração temática, como pela presença de técnicas manuais e materiais desse território, a potência local se faz altamente presente, sendo identificada também a potência de cultura, pela intencionalidade de representar a manipulação humana dos materiais aqui descritos, como a farinha de tapioca e o açaí.

No terceiro conjunto de joias, denominado “Maresia”, a principal inspiração retrata o movimento dos barcos que ocorrem ao navegar pelas águas. Para a cultura ribeirinha, os rios representam o principal meio de transporte entre suas casas e maior meio de contato com a cidade.

É nas viagens de barco que se fazem o transporte de cargas que garantem o sustento de parte dessa população, assim como esse acaba sendo o local de grande parte das interações sociais entre os moradores da beira dos rios. A gema em formato navete representa os barcos utilizados nessas práticas e o movimento das águas é representado através dos arabescos que surgem dele, como é visto na figura a seguir:

Figura 30 – Conjunto “Maresia”. Ourives: Emerson Bezerra. Lapidação Leila Salame.
Criação: Jorge Duarte.



Fonte: Acervo do autor / 2017.

Por retratar o símbolo em comum das interações sociais presentes nessa cultura, o conjunto de joias que fala dos movimentos dos barcos sobre as águas pode apresentar a potência social, referente ao consciente coletivo sobre a inspiração, da mesma forma que mostra a prática cultural de transporte de barcos, sendo originado também pela potência de cultura.

Permitindo uma livre interpretação poética da peça, a utilização dos barcos pelos ribeirinhos pode ser interpretada como uma herança de seus ancestrais indígenas. O reforço da potência local e social com referências de potência ancestral se faz presente através dos grafismos marajoara gravados na própria gema.

Essa técnica de gravação em gemas é mais uma das manualidades exclusivas do Polo Joalheiro do Pará, idealizada pela lapidária Leila Salame, e caracterizada como um tipo de lapidação diferenciada.

Leila é artista, pois, além da lapidação das gemas, ela desenha algumas peças. São peças para poucos, tendo em vista que desenha quando deseja completar com metais as belas e diferenciadas incisões que faz, combinando os tradicionais traços da lapidação aos de cultura da cerâmica marajoara (MAIA; MEIRELLES, 2011, p. 108).

A artista se utiliza dos ângulos de lapidação das gemas para valorizar os grafismos desenhados nas mesmas, em alguns trabalhos executando o desenho em ambos os lados, e em outros, em apenas um lado, sendo refletido através das facetas do fundo da gema.

A técnica vem sendo aplicada em variedades de quartzo, principalmente no quartzo hialino, material que valoriza os grafismos por sua cristalinidade. São materiais gemológicos presentes em abundância no Pará, onde a lapidação diferenciada de grafismos é utilizada para agregar alto valor simbólico pela manualidade aplicada na mesma, elevando também seu valor comercial.

O conjunto “Maresia” foi pensado para valorizar a técnica manual utilizada na gema, e ao mesmo retratar a relação social entre o presente dos ribeirinhos e sua herança cultural herdada dos ancestrais indígenas, assim como os grafismos indígenas são retratados como herança de alto valor, representada nos trabalhos únicos de Leila Salame e suas gemas.

Através dos processos de compreensão de obras já criadas e nas práticas de produção de novas coleções, a lapidação criadora e suas potências se apresentam nessa pesquisa como uma valorosa forma de visualizar e entender as inspirações que deram forma às criações em seus processos de concepção.

Me afirmo nessa instância como artista-pesquisador-designer-paraense-amazônico na criação de minhas joias, evidenciando os bens que considero como os mais preciosos, mais do que qualquer turmalina paraíba ou ametista pau-d’arco: minha história pessoal, minhas memórias, o que vivencio, o local que pertencço, a minha cultura, os níveis sociais que me constroem como indivíduo e a combinação de referências de meus ancestrais, heranças que guardo com orgulho.

4- INCRUSTAÇÃO DOS SABERES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei meu trabalho como designer de joias no Polo Joalheiro do Pará a alguns anos atrás, descobri nessa prática a forma com que poderia me expressar como criador. Não diferente desse caso, as interações que tive com o meio de criação de joalheria em todas suas vertentes durante meu período de atuação (ourivesaria, mineralogia, lapidação), junto com a paixão que alimento desde minha graduação (docência, pesquisa, desenvolvimento de coleção) me forneceram subsídios para levantar as questões aqui abordadas.

As noções que desenvolvi no início da pesquisa retratam os parâmetros ao qual a pesquisa se construiu, o período contemporâneo marca a nossa sociedade pelas dinâmicas nas expressões criativas, no consumo e nos diálogos entre as formas de conhecimento. A joalheria contemporânea é identificada como uma das aplicações em conjunto dessas três formas de perceber o nosso tempo e o que faz parte dele.

O contexto social da pesquisa, a forma em que a joia se apresenta nos dias atuais, mostra que esses artefatos, mesmo passando por transformações temporais, continuam a marcar a vida do ser humano como objetos que carregam significados de valor em várias instâncias, fazendo parte do cotidiano social tanto nas práticas ritualísticas, tanto através nas simples ações de vivência e interação social, essas também carregadas de simbolismos próprios.

Suas funções sociais, diluídas no dia-a-dia, enfatizam o caráter especial que a joia agrega nas relações de comunicação entre corpo e adorno, sendo ferramentas de comunicação e transmissão de mensagens.

Falando sobre mensagens, o local de minha atuação como criador e como pesquisador, o Polo Joalheiro do Pará, traz em suas premissas a reflexão sobre muitos valores que permeiam a produção de artefatos, e as práticas artísticas no contexto de mercado globalizado ao qual foi fundado.

A resiliência presente em suas práticas, se fundam no desejo de valorizar a qualidade do segmento de joias na região em relação ao mercado global, em diálogo com as iniciativas de estabelecer o estilo das joias do Pará.

Essas características contribuem com o fortalecimento dos aspectos que trazem unicidade da joia paraense, sendo essa reconhecida não somente como um produto de

valor econômico, ou uma forma de manufatura local, mas principalmente como artefatos oriundos do resultado conjunto de criadores e produtores, que retrata a percepção sensível e conseqüentemente a expressão criativa de vários aspectos da construção individual e coletiva de uma sociedade.

Pensando nisso, as potências criadoras ganharam suas formas, no intuito de compreender o diferencial que a joia paraense apresenta em si, a diversidade de fontes inspiradoras e como elas se constroem. Usando as reflexões da sociologia compreensiva pode-se entender a forma de relação entre o particular e o pertencimento de grupo que se torna necessário para construir a imagem de um indivíduo.

A ambiência do local se torna palco dessas relações, e através disso pode-se perceber como a geração de acervos simbólicos, no particular através da vivência, e no coletivo através da cultura, se cristalizam e se transformam com a ação do tempo em referências de memória e de ancestralidade, respectivamente.

A compreensão desse processo de construção de referências tornou viável a proposição de uma estrutura que pode não somente contribuir com a compreensão de uma prática criativa já concebida, como também serve como ferramenta norteadora sistêmica para as futuras atividades de criação que estão por vir.

A reflexão feita através de minha vertente criativa, a produção de joias, pode ser entendida com a forma de fala ao qual me apropriei para desenvolver esse método de compreensão. Porém, trata-se de uma leitura sobre o processo de criação de forma geral, não sendo restrito a uma prática específica, e nem se limitando a estrutura ao qual organizei minha compreensão. Assim como a literatura, a dança, a música e outras práticas artísticas constituíram meus atravessamentos de influência para conceber minhas obras, espero que minha pesquisa de alguma forma possa seguir em um movimento de aproximação com outras formas de produção criativa, tornando possível assim o diálogo entre o pensar, o fazer e o compreender, em suas diversas linguagens e na incrustação dos saberes aqui lapidados.

5- REFERENCIAL TEÓRICO

BIÃO, Armindo J. de C. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos** / Armindo Jorge de Carvalho Bião, Prefácio Michel Maffesoli. – Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

CANNERI, Diego. **Progettare progettando strategia**. Milano: Ed. Dunob, 1996. *In* MORAES, Dijon de. **Moda, design e complexidade**. *In*: PIRES, Dorotéia B.; organizadora. **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri, SP. Estação das Letras e Cores Editora, 2008. p. 155-162.

CARDOSO, **Design para um mundo complexo**. 2 Ed. Cosac Naif, São Paulo. 2013.

CIDREIRA, Renata P. **A moda numa perspectiva compreensiva**. Cruz das Almas: UFRB, 2014.

CHAGAS, Clarisse F. **O imaginário amazônico na Joalheria paraense: joias do polo joalheiro**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2012.

COSTA, Socorro. **Incrustação Paraense: Inovação no Aproveitamento da Gema Orgânica na Joalheria Artesanal**, *in* MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 111-113.

CUNHA, L.texto; MILZ, T. fotografias; BRUNELLI, I. versão para o inglês. **Joias de crioula**. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FALCÃO, Manuel F. **Enciclopédia Católica Popular**. São Paulo: Paulinas, 2004. Disponível em:< <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/>>. Acesso em 12 set. 2016.

FRANCHI, Claudio. **Sociologia, Identidade Senso da História e Mercado para o Desenvolvimento do Design da Joia do Pará**, *in* MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 35-61.

FLUSSER, Vilém. **The shape of things: philosophy of design**. Londres: Reaktion Books, 1999. *In* MOURA, Mônica. **A moda entre a arte e o design**, *in* PIRES, Dorotéia B.; organizadora. **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008. p. 37-73.

GOLA, E. **A joia: história e design**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território: Valorização de Identidades e Produtos Locais**. Barueri, SP: Studio Nobel, 2009.

LAMACHIA, Fábio. **Pedras preciosas do Brasil**. Edição bilíngue. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

LANGER, Susanne. Sentimento e Forma. Trad. Perspectiva, São Paulo. 1980. *In* LOUREIRO, JOÃO J. P. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.

LOUREIRO, JOÃO J. P. **Elementos da Estética**, Editora EDUFPA, Belém. 2002

_____. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **Símbolos e Imagens da Cultura Material e Imaterial no Processo de Criação da Joia Amazônica**, *in*: MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 61-67.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1998.

MAIA, Raimunda F. S.; MEIRELLES, Anna C. R. **A arte, o encanto e a trajetória de uma lapidária** *in*: MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 107-109.

MEIRELLES, Anna C. R.; COSTA, Marcondes L. **Muiraquitãs do Museu de Gemas do Pará**, *in*: MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 69-82.

MORAES, Dijon de. **Moda, design e complexidade**. *In*: PIRES, Dorotéia B.; organizadora. **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008. p. 155-162.

MOURA, Mônica. **A moda entre a arte e o design**, *in* PIRES, Dorotéia B.; organizadora. **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008. p. 37-73.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia**. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo J. C.: organizadores. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 23-30.

QUINTELA, Rosângela. **A Fabricação de Gemas Orgânicas da Floresta**, in: MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 95-98.

RANGEL, Sonia L. **Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

_____. **Trajeto Criativo**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.

RICCI, Stefano. **A Cultura de Projeto para uma Criatividade Consciente, Livre e Poética**. in: MEIRELLES, Anna. C. R.; NEVES, Rosa. H. N.; QUINTELLA, Rosângela S.; PINTO, Rosângela G.; organizadoras. **Joias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer**. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 11-30.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. 2 Ed. 4 Imp. Editora Horizonte, Vinhedo. 2016.

SANTA BRIGIDA, Miguel. **O Auto do Círio: drama, fé e carnaval em Belém do Pará**. Belém, Programa de Pós-Graduação em Artes / ICA/ UFPA, 2014 (Série Arte e Pensamento).

_____. **A Etnocenologia na Amazonia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos, in Repertório: teatro e dança**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ano 18, n. 25 (2015.2) – Salvador: UFBA/PPGAC. p. 13-23.

SÃO JOSÉ LIBERTO. Institucional. Disponível em:
<<http://saojoseliberto.com.br/institucional>> Acesso em: 20 de nov. 2016

TAIT, Hugh; editor. **7000 years of jewellery**. 3ª edição. Londres: The British Museum Press, 2006.

ZOLBERG, Vera L. **Para Uma Sociologia das Artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.