

**O IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NA JOALHERIA
PARAENSE: JOIAS DO POLO JOALHEIRO**

Clarisse Fonseca Chagas

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

**O IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NA JOALHERIA
PARAENSE: JOIAS DO POLO JOALHEIRO.**

Clarisse Fonseca Chagas

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

BELÉM
2012

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Edison da Silva Farias

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do PPGARTES /ICA/ UFPA, Belém-PA.

Chagas, Clarisse Fonseca.

O imaginário amazônico na Joalheria paraense: joias do polo joalheiro / Clarisse Fonseca Chagas. — 2012.

Orientador: Professor Doutor Edison da Silva Farias
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2012.

1. Design de Joias - Pará. 2. Montagens de Joias. 3. Trabalhos de reparação. I. Polo Joalheiro. II. Título.

CDD – 22. ed. 739.27098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

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

Aos dezesseis (16) dias do mês de março do ano de dois mil e doze (2012), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor Edison da Silva Farias 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 Clarisse Fonseca Chagas, intitulada: O imaginário amazônico na joalheria paraense: Programa Pólo Joalheiro, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Edison da Silva Farias, Orlando Franco Maneschky da Universidade Federal do Pará e Antonio Jorge Hernandez Fonseca, da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Edison da Silva Farias, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, 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 exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Edison da Silva Farias, 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 pela mestranda. Belém-Pa., 16 de março de 2012.

Prof. Dr. Edison da Silva Farias _____

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky _____

Prof. Dr. Antonio Jorge Hernandez Fonseca _____

Clarisse Fonseca Chagas _____

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura



Local e Data

Belém, 16 de Março de 2012

Resumo

As coleções de joias produzidas pelos participantes do programa governamental Polo Joalheiro de Belém/PA, catalogadas nos impressos “Pará Expojoia” de 2002 a 2010, constituem o objeto de estudo desta pesquisa, que tem a finalidade de observar de qual maneira o imaginário amazônico foi apropriado em cada coleção, por meio de uma abordagem semiótica aplicada ao design, segundo as categorias simbólicas da autora Lucy Niemeyer. A pesquisa também analisa itens das joias tais como: história, processo produtivo, elemento de inspiração e tendências os quais refletem na utilização de matérias primas e técnicas do artesanato regional tradicional, gerando novas tecnologias e consolidando a identidade paraense na joalheria local. Baseado nessa pesquisa é possível analisar melhor como o repertório amazônico é absorvido em forma de arte e transformado em um produto vendável, sem resultar em uma negativa descaracterização.

Palavras Chave: Design; Joia; Imaginário Amazônico.

Abstract

The collections of jewelry produced by the participants of the government program Belém's Jewellery Pole, cataloged in printed in "Para Expojoia" from 2002 to 2010, are the object of this research. And they have the purpose of observing in which way the Amazon's imaginary is being used in each collection, as shapes, curves, colors, gems and metals. The survey also examines items of jewelry such as: the use, production process, of inspiration and trends which reflect the use of raw materials and traditional techniques of regional handicrafts, generating new technologies and consolidating the identity of Pará in the jewelry site. After this survey, it's possible to better analyse the way that the Amazon's culture, in the art form, is transformed into a profitable product, without mischaracterize it.

Palavras Chave: Design, jewelry, Amazon imaginary.

Agradecimentos

À minha família pelo o incentivo diário para a conquista dos meus objetivos. Em especial a minha mãe por ter me ensinado o amor pela pesquisa. Tia Vita e tia Kátia por estarem sempre me apoiando com grandes ensinamentos que levarei para toda a vida.

À Maryclea, Ida e Isis, muito obrigada por me apresentarem o fascinante universo das Artes.

Ao Murilo por me auxiliar em tempo quase que integral em todas as fases da pesquisa não importando hora ou dia.

Aos queridos amigos Mariana, Pérola, Maria, Janaína e Genésio pela grande amizade que em todos os momentos sempre estiveram ao meu lado.

Aos amigos do design, Mariana, Bernardo, Juliana, Nei, Chico, Clara, Rosângela, Fábio e Felipe que a cada encontro me ajudaram a refletir sobre a pesquisa.

À equipe do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia/IGAMA por permitirem minha presença quase que diária nos arquivos do Instituto. Em especial a Msc. Rosa Helena Neves, Luana Alysse e Silvia Gonçalves pela prontidão em esclarecer meus questionamentos sobre o Polo Joalheiro e seus participantes.

Às pessoas que trabalham nos bastidores do ICA, em especial a Wania Contente, por estar sempre disposta a me ajudar em todos os meus questionamentos e anseios.

Aos professores dos quais fui aluna, o meu respeito e admiração. Em especial o Professor Dr. Edison Farias por ter direcionado a pesquisa com tanto empenho, dedicação e atenção.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES pelo apoio necessário à realização da pesquisa.

Muito Obrigada

Às minhas mães Severa, Kátia e Vita e a todos
que um dia transformaram seus pequenos
sonhos em grandes conquistas.

“Daremos vida, todos juntos, à nova construção do futuro, na qual Arquitetura, Escultura e Pintura serão destinadas a fundir-se.”

Magdalena Droste

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. DESIGN DE JOIAS E OUTROS CONCEITOS	15
2. CAMINHOS DA JOALHERIA	27
2.1. Paleolítico	27
2.2. Neolítico	29
2.3. Cita	30
2.4. Egito	31
2.5. Grécia	34
2.5.1. Período Arcaico (600 a.c. a 475 a.c.)	34
2.5.2. Período Clássico (475 a.c. a 330 a.c.)	35
2.5.3. Período Helenístico (330 a.c. a 27 a.c.)	36
2.6. Roma	37
2.7. Idade média	39
2.8. Barroco	41
2.9. Art Nouveau	43
2.10. Art Decó	45
2.11. América Pré-Hispânica	47
2.12. Adorno Indígena	49
2.13. Joia Portuguesa	55
2.14. Joia Afro-Brasileira	60
3. O DESIGN E A JOALHERIA PARAENSE	65
3.1. O Programa Polo Joalheiro	65
3.2. A inserção do imaginário amazônico nas joias do Polo Joalheiro	70
3.3 Do imaginário ao produto: workshop de criação de joias	74
3.4 Catálogos Pará Expojoia: a inspiração Trans-formada em metal	84
3.4.1. Catálogo Pará Expojoia de 2002	85
3.4.2. Catálogo Pará Expojoia de 2004	87
3.4.3. Catálogo Pará Expojoia de 2005	90
3.4.4. Catálogo Pará Expojoia de 2007	92
3.4.5. Catálogo Pará Expojoia de 2008	94
3.4.6. Catálogo Pará Expojoia de 2009	97
3.4.7. Catálogo Pará Expojoia de 2010	98
CONCLUSÃO	100
BIBLIOGRAFIA	103

Introdução

Os encantos da Amazônia sempre foram motivos de inspiração para a música, o teatro, a dança, a poesia entre outras formas de expressão artística. Para a joalheria paraense essa motivação não poderia ser diferente, ao utilizar destes encantos como fonte de inspiração.

Todavia, ter a natureza como inspiração não é uma exclusividade amazônica, tendo em vista que várias culturas já baseavam suas criações nesses elementos. Desde os tempos mais remotos, o homem já se apropriava de objetos orgânicos para desenvolver produtos e a sua arte.

Constituem o objeto desta dissertação as coleções de joias dos catálogos “Pará Expojoia”, produzidas no período entre 2002 e 2010, e comercializadas no Espaço São José Liberto, destacando os materiais, as técnicas, os processos de fabricação e principalmente como é inserido o imaginário amazônico nos elementos que compõem a joia desenvolvida pelos designers na etapa projetual.

A introdução de temas do imaginário amazônico na joia tem ampla visibilidade no Norte do Brasil, especialmente no Pará, uma vez que este possui uma produção joalheira artesanal relevante e um espaço sócio-cultural que proporcionam fontes para realização do trabalho, através do uso de temas e elementos significativos da cultura material e imaterial como: sementes (açai, tucumã); patrimônio histórico (Theatro da Paz); festas religiosas (Círio de Nazaré); lendas e mitos (vitória-régia, curupira), dentre outros.

As peças criadas nos workshops, bem como as joias comercializadas nas lojas do Espaço São José, são denominadas de “joias do Pará”. Contudo, a produção do Espaço não é a única no Pará, uma vez que ainda existem produtores de joias trabalhando da mesma forma de 20 a 30 anos atrás: com bancadas de ourives no comércio da cidade e/ou no interior do Estado trabalhando essencialmente com concerto de joias, e quando esses joalheiros produzem uma peça, geralmente é a cópia de uma joia extraída de revistas especializadas.

Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é diagnosticar de que maneira ocorre a inserção do imaginário amazônico na joalheria paraense e para proporcionar suporte a este objetivo, foram estabelecidos como objetivos específicos pesquisar sobre os conceitos e nomenclaturas adequados para o estudo da joia que

é produzida na contemporaneidade e suas bases teóricas, bem como o levantamento histórico da joia considerando suas características de produção e ícones aplicados nas joias, e conseqüentemente investigar o processo de inspiração/criação aplicado no projeto da joia e na construção da imagem da joalheria paraense, considerando que não existe no Brasil um projeto de desenvolvimento da cadeia produtiva de joias com um espaço fixo para a comercialização como o Programa Polo Joalheiro do Estado do Pará.

A aplicação de workshops de criação para desenvolvimento de novos produtos não foi uma iniciativa aplicada apenas no Programa Polo Joalheiro, essa atividade de criação é ensinada nas universidades, como metodologia projetual, e como disciplina academia, tem a relevância de instruir os alunos a projetar com consciência sobre os reflexos que o produto terá na sociedade e o que ele representará no futuro.

No capítulo dois se apresenta uma revisão teórica sobre os termos mais relevantes para o desenvolvimento da pesquisa, considerando a nomenclatura direcionada para o design de joias, e os termos mais coesos para a compreensão do contexto da joia produzida no Estado do Pará, como a definição e categorização dos termos joia, bijuteria e adorno.

No terceiro capítulo se desenvolve uma revisão histórica dos movimentos e épocas mais relevantes para a joalheria, a fim de melhor compreender os avanços tecnológicos, analisar o momento atual da joalheria e observar quais características a joia contemporânea absorveu de todos esses estilos.

O quarto e último capítulo aborda o cerne da pesquisa, isto é como o imaginário amazônico é inserido nas joias produzidas no Programa Polo Joalheiro. Para a construção da análise, foram desenvolvidos sete quadros, nos quais, foram analisadas as joias resultantes dos workshops de criação para a “Expojoia” no período de 2002 a 2010 (feira de joias anual promovida pelo IGAMA) cujos participantes eram artesãos, designers e artistas que se inspiram nos elementos do imaginário e da cultura amazônica para a confecção desses objetos.

2. DESIGN DE JOIAS E OUTROS CONCEITOS

Há milênios o homem cria objetos para solucionar problemas e suprir suas necessidades. Porém, foi apenas após a revolução industrial que a palavra design foi associada à função de criar objetos para facilitar a vida do homem. Atualmente existem varias categorias do Design e a que mais engloba a maioria dos objetos é denominada de “Design de Produto”, todavia, existem outras vertentes como o Design de Moda, Design Automotivo (carros), Design de Interiores, Design de Joias e até especialidades mais densas como Design de território, Design Sustentável e Design Universal.

Ao conceituar o Design de Produto é necessário considerarmos o contexto dos processos de produção de onde esse tipo de produto é originado, pois os autores do Design utilizam essa questão, como um dos pressupostos básicos para definir os segmentos de Design.

O conceito de Design de Produto é um conceito oriundo do Design Industrial, em que os requisitos de projetos são direcionados para produção em larga escala. A respeito do design industrial, Bernhard Bürdek, descreve o advento do termo:

O termo design industrial é atribuído a Mart Stam que utilizou pela primeira vez em 1984 (Hirdina, 1988). Stam entendia por projetista industrial aquele que se dedicasse, em qualquer campo, na indústria especialmente, a configuração de novos materiais. [...] Especialmente na antiga Alemanha debateu-se longa e intensamente o significado do termo Design. Lá se compreendia o design como parte da política social, econômica e cultural. Nesse caso Host Oelke (1978) chamou atenção para que a configuração formal não se ativesse somente aos aspectos sensoriais e perceptivos dos objetos. O designer deveria se voltar também aos meios de satisfazer as necessidades da vida social ou individual. (Bürdek, 2006, p. 15)

O processo industrial da fabricação de joias é uma característica das grandes empresas de joalheria as quais atendem as demandas de empresas menores que revendem seus produtos ou atuam no mercado de forma independente com suas próprias joalherias.

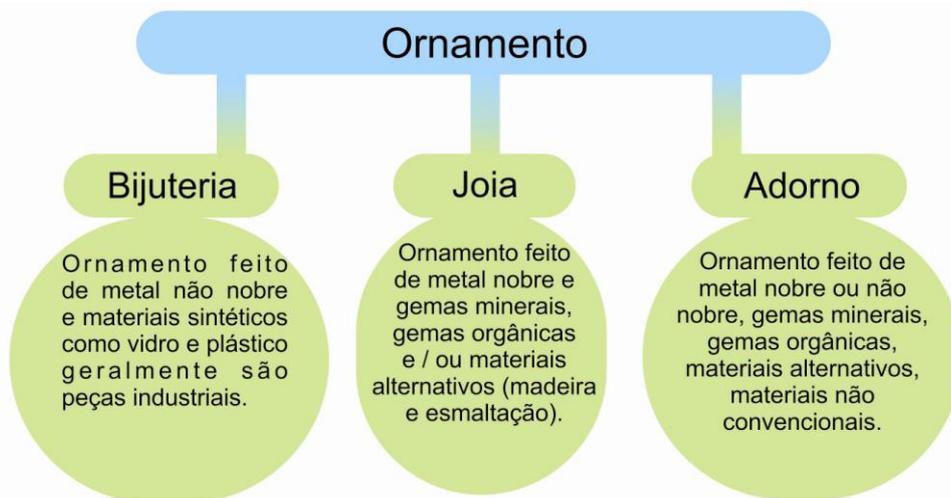
A joia existe muito antes da consolidação do Design e, apesar de não ser um objeto enquadrado nas necessidades básicas do homem como alimentação, respiração, vestuário etc., o produto joia foi classificado no campo do design como

um bem de consumo denominado de “Produtos de Uso”, pois a interação entre o objeto e o homem é direta, ou seja, o homem utiliza-o sem intermédio de outros produtos, pessoas ou interface, conforme definição de João Gomes:

Produtos de Uso – Incontáveis produtos com que os usuários mantêm interface efetiva de utilização, como: veículos, mobiliários, utensílios domésticos, eletrodomésticos, eletroeletrônicos, calçados, joias, embalagens, e outros. (Gomes, 2006, p. 27)

O termo design de joias pode ser classificado como “concepção de produtos industriais que engloba as diversas categorias, classes, tipos e modelos de peças de joalheria, incluindo a criação de folheados e bijuterias”. (Gomes 2006, p.19). Por conseguinte o profissional da área é denominado de Designer de Joias.

As categorias de produto (Quadro esquemático 01) que são mais encontradas no mercado atualmente são: a bijuteria, a joia e o adorno. Todas essas categorias são consideradas ornamentos, pois todas têm a mesma função de ornar. Apesar de essas categorias terem a mesma função, as características físicas são muito diferentes uma das outras.



Quadro esquemático 01: Categorias de ornamentos segundo o pensamento tradicional.
Fonte: Arquivo pessoal, Agosto/2011.

De acordo com as características físicas do produto pode-se considerar que a bijuteria é composta de metal não nobre, resinas de plástico ou vidro semelhante às gemas naturais, a bijuteria é uma peça montada e todos os materiais são industriais, como uma representação da joia, contudo, com um baixo custo de produção.

A produção de bijuterias ganhou destaque entre o final do século XIX e o início do século XX, com a criação do Atelier de bijuteria de Gabrielle Bonheur Chanel, ou Coco Chanel (Figura 01), o material utilizado para a sua produção eram as ligas de cobre e zinco ou estanho e chumbo e as pedras e pérolas utilizadas eram sintéticas e naturais. A bijuteria de Coco Chanel era um ornamento leve, de materiais não nobres, para ser usado no cotidiano das mulheres de todas as classes.

A partir da criação, em 1924, de seu atelier de bijuteria, Chanel dá um novo sentido aos ornamentos feitos de pedras verdadeiras lado a lado com pedras de imitação, compostas de evocações de estilos históricos, formando um mosaico pessoal e “fantasioso”, sem obedecer ao estilo da joalheria tradicional. Esse tipo de joia tem um valor puramente decorativo: pelo modo como é usado, em combinação com o traje, é que ele se torna “fantasia”. Era concebida para ser usada com seus vestidos de dia, simples e lineares. (Nacif, 2008, p. 100)



Figura 01: Gabrielle Bonheur Chanel com os colares de pérolas.
Fonte: <http://coisasqueindico.blogspot.com.br>

Contudo, o mais relevante desta época era o conceito que Coco Chanel legitimou com suas bijuterias transformando o modo de ver este ornamento o qual era utilizado apenas pelas mulheres que não tinham condições de comprar uma joia

com gemas naturais. Com a nova proposta de Chanel, mulheres de todas as classes usavam a bijuteria, pois a partir desta revolução a bijuteria e os materiais como vidro, plásticos e outros materiais sintéticos passaram a serem tratados como objetos de luxo.

Essas formas de ornamento não tinham relação com os estilos Art Nouveau e Art Deco produzidos pela joalheria de luxo nos primeiros anos do século XX... Chanel modificará o uso dos ornamentos, introduzindo formas novas, mas, sobretudo, legitimando junto às camadas mais altas o uso de joias feitas com materiais não convencionais (Nacif, 2008, p. 100).

Já a joia é um acessório ornamental geralmente associado à moeda de troca e em sua composição apresenta, tradicionalmente, o metal nobre (ouro, prata, platina), as gemas minerais (rubí, esmeralda, diamante e ametista) e as gemas vegetais (pérola, coral e âmbar) o conceito de joia teve início a aproximadamente 5 mil anos atrás como afirma Eliana Gola:

O conceito de joia é extremamente amplo. A construção da joia de ouro ou de prata e a combinação desses metais com pedras de cor começaram, de forma mais efetiva, no início da chamada Idade do Bronze. A partir de então, há aproximadamente 5 mil anos, o mundo viu a produção de joias desenvolver-se continuamente, em técnicas e desenhos. (Gola, 2008, p 31)

Pode ser considerado adorno os acessórios que não detêm materiais que necessitaram de produção industrial, são compostos de materiais naturais e em sua maioria são confeccionados de modo artesanal como o adorno indígena e os adornos das culturas africanas.

Os questionamentos sobre os limites de onde termina o adorno e onde começa a joia são mais intensos com relação aos questionamentos sobre a bijuteria por ter um espaço claramente identificado tanto para os consumidores quanto para quem o produz – sendo uma mera imitação da joia tradicional, ou seja, similar, porém de baixo custo.

A intensidade destes questionamentos é o reflexo de uma fase de transição, mudança de valores, comportamento, vivência sócio-cultural, momentos políticos e econômicos, bem como da mudança no valor estético e da significação ou re-significação do objeto.

Considerando que ela é objeto resultante da cultura de um povo, o conceito de joia é instável, modificando-se dependendo da relação de pertencimento que o sujeito detém ao interagir o seu corpo com o objeto e chamá-lo de joia. Sobre a relação joia, cultura e pertencimento João J. P. Loureiro demonstra que:

A joia tem uma inserção muito particular na cultura, eu quis fazer essa exposição para mostrar que não é uma coisa separada da cultura e nem da história da arte, [...] a joia, ela só é joia se ela estiver colada no corpo, não tem como ninguém fazer uma joia e colocar num quadro, aí ela vira museu, museu por causa da cultura quando ela deixa de ser um pouco artística e se torna mais antropológica, se torna mais histórica, testemunho de uma cultura, tudo bem, mas a joia, ela é feita para uso corporal, ela é uma arte corporal, ou seja, ela se integra na constituição social de uma personalidade. Ela tem, portanto, uma dimensão, no ponto de vista emocional muito forte porque o corpo com a joia é um corpo culturalmente construído e ele é a materialização social de um sentimento de corpo que está no imaginário de cada um, então assim como você materializa no quadro o sentimento simbólico em uma pintura, você com o corpo, ao usar uma joia, você se transforma também numa integração cultural como o corpo se porta na joia e a joia se porta no corpo, há uma inter-relação de pertencimento, [...], qualquer tipo, qualquer etnia da Amazônia por mais antiga que seja, você tem a pintura corporal e o uso de adornos e você pode caracterizar como joia, no sentido desse uso de reconstrução estética do corpo porque normalmente se usa joia para ficar mais bonito, a joia é a dimensão social da estética, você se insere pelo gosto e se sente melhor na sociedade, na imagem que você quer ver nessa sociedade por meio da joia, do adorno, da vestimenta, então neste particular a joia tem uma significação muito mais ampla do que as vezes parece ter. (Informação Verbal¹)

Essa fase de mudança dos valores permite a utilização de antigos elementos – anteriormente já utilizados na joalheria (madeira, vidro, esmalte, resinas), como também novos elementos (fibra ótica, lente de óculos, garrafa PET, etc.) façam parte da joia (Figura 02) sem desvalorizá-la. Na verdade, esses materiais acabam por exercer o efeito contrário, valorizando ainda mais a peça, por conter consigo um questionamento para a sociedade, trazendo ao usuário da joia, valores que transcendem o ornamental (como consciência ecológica e social).

Essa joia contemporânea, híbrida e conceitual, deixa de simbolizar apenas uma posição social ou um ofício, mas também comunica sobre uma posição política, orientação sexual, entre outras causas.

¹ Palestra proferida por João de Jesus Paes Loureiro em 17/09/2010 no Espaço São José Liberto.



Figura 02: Bracelete com vidro, pérolas diamantes e ouro branco, para alguns é considerado joia, para outros é considerado adorno.

Fonte: <http://www.ajaron.com/en/shop/product/detail/105/4>

Segundo o SEBRAE (2004) adornos e acessórios são objetos de uso pessoal tais como as joias, as bijuterias, os cintos, as bolsas, as peças para vestuário etc. Em um conceito mais tradicional o ornamento é todo o objeto sustentado em uma determinada parte do corpo, sendo ele objeto sem grande valia de troca ou objetos repletos de gemas e metais preciosos que codificam o sujeito, o meio e a época em que vive. Logo, o termo ornamento é todo e qualquer objeto carregado pelo corpo que representa códigos na sociedade.

Uma incursão na etimologia das palavras “ornamento”, “ornamentação”, “ornamental” reforça tal ideia. Essas palavras são derivações 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, uma melhoria. Como se vê, para chegar a ideia de “ornamento” como adorno artístico, estamos a poucos passos, e cabem aqui algumas considerações quanto ao caráter estético e estilístico da *ornamentação*, que vai evidenciar a importância da joia como objeto de arte. Como a ornamentação se configura na utilização de equipamentos, ou seja, de adornos para fins estéticos, *ornamental* quer dizer “com equipamento, adornado artisticamente”. Isso está no cerne do conceito de arte decorativa, tomando em seu sentido amplo, em que o enfeite ou ornamento é um “equipamento” que identifica uma obra, revelando sua origem e data, qualificando o conjunto, ou seja, atribuindo-lhe valor artístico. (Gola, 2008, p 18)

A preciosidade é tradicionalmente entendida como algo valioso, tanto no sentido material quanto no sentido abstrato (campo das ideias). Segundo Soares

Amora (2008, p. 566) precioso é o inestimável, suntuoso, magnífico o que pode ser de grande importância.

Para a joalheria tradicional a preciosidade está na matéria, ou seja, quando mais metal e gemas raras houver, mais preciosa e valiosa a joia se tornará. Para a joalheria paraense o termo precioso muda de sentido, pois o conceito é mais precioso do que o metal.

O conceito de preciosidade é uma das chaves para justificar a inserção dos materiais da floresta Amazônica sem que ocorra a desvalorização comercial da joia. Pois o mercado que consome a joia paraense compreende a inserção de materiais alternativos como agregação de valor. No momento da criação a joia deixa de ser um ornamento e se transforma na mimese dos elementos da natureza, sejam eles imaginários ou não.

A arte é a imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou heterocósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas, que propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade. (Pareyson, 2001, p. 81)

Esses conceitos anteriormente descritos servem de suporte para outro conceito relevante para contextualizar a joalheria paraense – o artesanato. O termo artesanato foi utilizado para as joias produzidas de forma artesanal (as joias feitas a mão) em poucas quantidades pelos ourives, os quais tradicionalmente aprendiam o ofício por meio da convivência com os pais, tios ou pessoas próximas da família e dessa forma o conhecimento era repassado de geração em geração.

O artesanato durante vários anos foi visto como produto de baixa qualidade em termos de acabamento, material utilizado, durabilidade e usabilidade. Em consideração a essas deficiências do produto artesanal e a necessidade de desenvolvimento de novos produtos, ao objetivo de transformar os artesãos em empreendedores (independente do setor produtivo em que o artesão se enquadraria – moveis, calçados, confecção, joias), em 2004 o SEBRAE Nacional produziu uma publicação denominada de “Termo de Referência – Programa SEBRAE de Artesanato”, em que foram denominadas todas as classes de artesanato de acordo com a realidade de todas as Regiões do País:

Artesanato tradicional é o conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo. Artesanato de referência cultural são os produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos. São, em geral, resultantes de uma intervenção planejada de artistas e *designers*, em parceria com os artesãos, com o objetivo de diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos. (SEBRAE, 2004. P 22.)

A nova classificação acima descrita sobre o artesanato realizada pelo SEBRAE não se restringiu em apenas classificá-lo em “Artesanato Tradicional” e “Artesanato de Referência Cultural”, mas, contribuiu também para a compreensão da joalheria artesanal paraense, esses dois termos são os mais relevantes, visto que as joias desenvolvidas no Polo Joalheiro são norteadas por consultores do SEBRAE (Designers) assim como as consultorias de desenvolvimentos de novos produtos conhecidas também como workshop de criação, são baseadas no conceito de Artesanato de Referência.

A joia artesanal é caracterizada por um processo mais demorado e detalhado do que a joia industrial, pois todas as etapas são realizadas manualmente, desde o ato de fundir², laminar ou trefilar³, cortar e serrar, limar⁴, lixar⁵, soldar até o ato de acabamento que pode ser polido, acetinado, fosqueado, adiamantado, jateado etc.

O procedimento artesanal apresenta pouca quantidade de exemplares produzidos de uma mesma joia, que são geralmente ricas em detalhes minuciosos e de execução complexa. O uso de máquinas elétricas como laminador, motor de suspensão e cabine de polimento não descaracterizam o processo manual, pois tais ferramentas se fazem presentes no processo artesanal.

² Elevar a temperatura do metal, fazendo com que ele mude de estado sólido para líquido se unindo a outros metais transformando-se em uma liga metálica

³ Diminuir a espessura da barra de metal, transformando-a em chapa

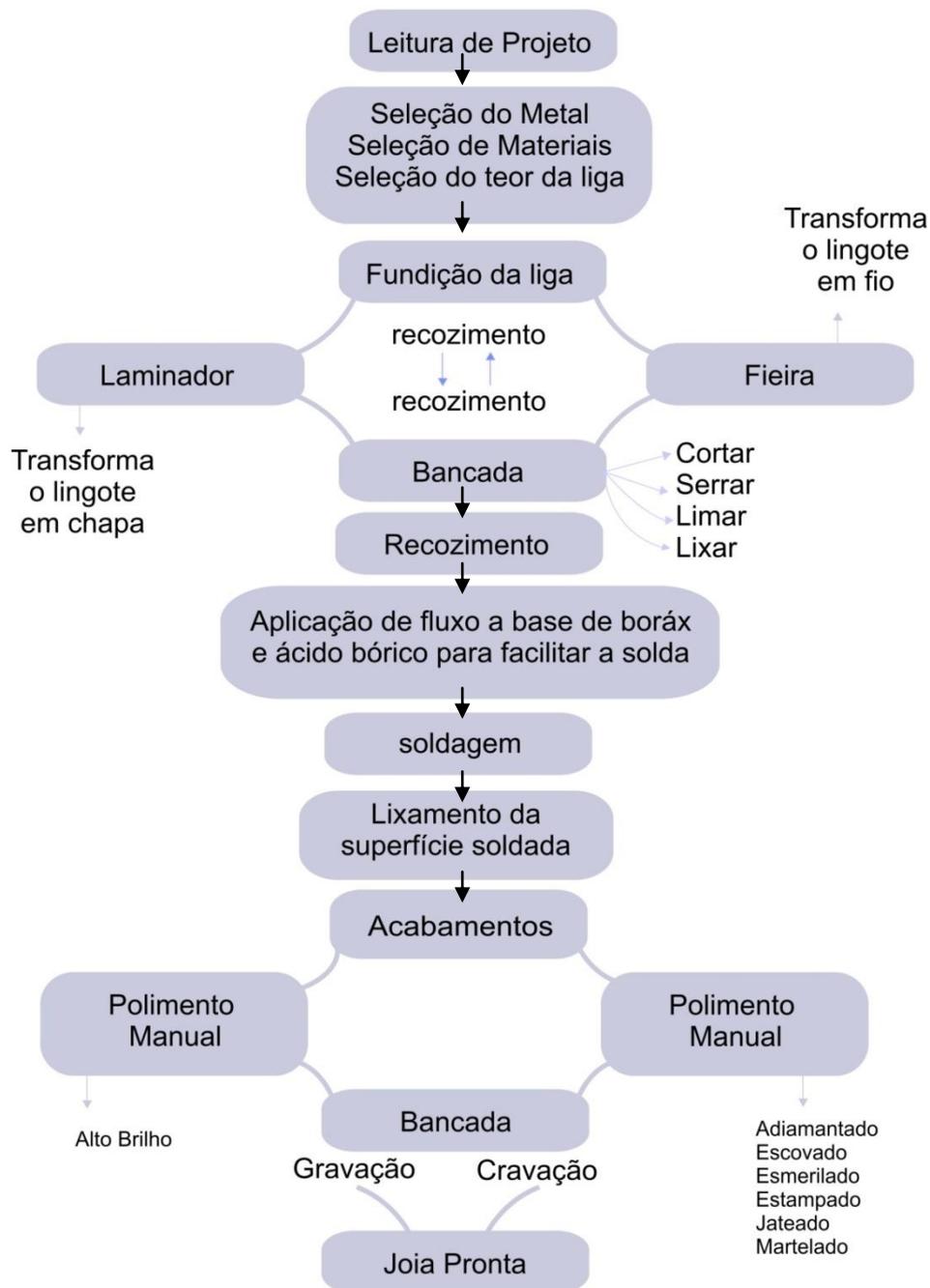
⁴ Desgastar a liga metálica com uma serra de metal

⁵ Desgastar a liga metálica com uma lixa convencional.

A joia artesanal quando associada a existência de um projeto no início de sua produção pode ser classificada como design do objeto: “os objetos concebidos para serem fabricados não só no modo industrial, mas também no modo artesanal e/ou misto.” GOMES (2006).

Esta afirmação ressalta o pensamento que para ser caracterizado design não necessariamente tem que ser desenvolvido para uma produção em larga escala, ou seja, os projetos desenvolvidos por profissionais de design para o setor de Gemas e Joias do Estado é considerado como design, por mais que sua produção não seja classificada como industrial.

O Fluxograma 01 descreve o processo produtivo artesanal o qual foi elaborado através de visitas técnicas no Espaço São José Liberto, em unidades produtivas de Belém e de Abaetetuba. O processo produtivo de uma joia artesanal não é rígido, pois, vários fatores são determinantes para a produção da mesma, como a técnica utilizada pelo ourives, a ferramenta, o espaço onde o ourives montou sua bancada e o projeto da joia. O método descrito abaixo foi o mais utilizado nas unidades produtivas visitadas.



Fluxograma 01: Processo de confecção da joalheria artesanal
 Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro/2010.

Na joalheria brasileira é freqüente a presença de materiais alternativos como madeiras, fibras naturais, chifres, sementes, borrachas, couro de peixe, cobra e outros materiais reaproveitados do lixo tecnológico como o CD e a fibra ótica.

A inserção dos materiais alternativos possibilitou aos designers um novo posicionamento na Joalheria Internacional, fazendo com que a inserção de elementos até então simplórios, causassem estranhamento em joalheiros e críticos

mais conservadores, entretanto, causou surpreendente aceitação do mercado interno e externo, tornando o Brasil em produto de moda e ponto de partida para as tendências do mercado de luxo e acessórios.

O outdoor (Figura 03), em Londres, com a reprodução em escala reduzida do Cristo Redentor (Rio de Janeiro) observa-se o Brasil como referência de *life style* para outros países.

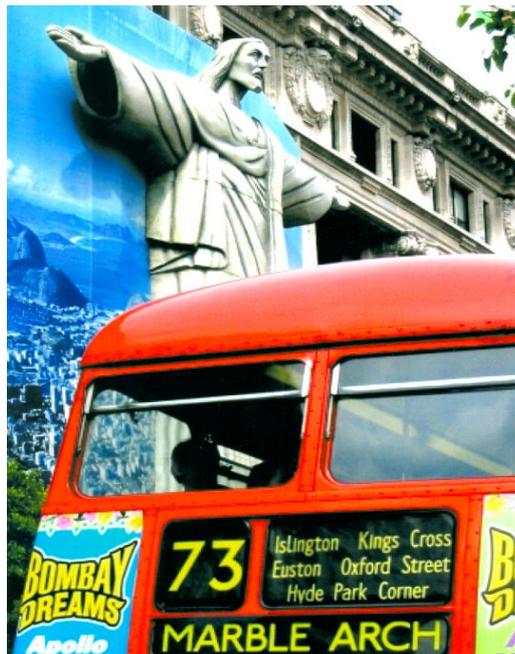


Figura 03: Outdoor sobre o Rio de Janeiro em Londres
Fonte: Acervo Regina Machado, 2009.

A utilização de materiais naturais na joalheria não agride o meio ambiente, pois a matéria prima não é retirada de animais vivos, são reaproveitamentos provenientes do fim do ciclo de vida dos produtos alimentícios, confecções, eletroeletrônicos ou do setor moveleiro, como resíduo de madeiras certificadas.

A partir da evolução de estudos de resistência, corrosão, tração e outros experimentos os materiais alternativos são utilizados de forma diversificada, podem ser associados à joalheria de arte. A relação estético-formal torna-se muito clara, devido suas formas e conceitos de inspiração, tornando a joia um objeto lúdico, um desejo de consumo sem perder a sua função prática de uso.

A utilização de material alternativo associada às características acima descritas pode ser observada na Figura 04:



Figura 04: Brinco de prata com CD – a reutilização de materiais descartados na natureza em joias
Fonte: Acervo Lidia Abraham, 2010.

Contudo, a utilização do material alternativo não é uma inovação da joalheria contemporânea, considerando que em todos os momentos da joalheria materiais como resinas, vidros ou madeiras, sempre eram presentes no estilo de diversos joalheiros em lugares e culturas diferentes, como citado anteriormente no caso de Coco Chanel.

A apropriação de elementos para a produção da joia não se dá apenas sobre os materiais encontrados no cotidiano do designer, mas também o designer se apropria de imagens, de formas e de cores, sejam elas da arquitetura, da escultura, da pintura, das lendas ou dos mitos, minimizando, deslocando ou desconstruindo uma ideia ou conceito para reconstruir a forma / ideia em menor escala, de outras culturas, como exemplo, o trabalho desenvolvido pelo designer Renato Imbroise (Brasília) em parceria com o SEBRAE/PA, que em 2006, desenvolveu uma coleção de adornos, inspirados na Ilha do Marajó/PA. O designer não tinha o repertório amazônico para criar os adornos, contudo utilizou as metodologias de design para desenvolver os produtos inspirados na Ilha do Marajó.

3. CAMINHOS DA JOALHERIA

A joalheria percorreu muitos caminhos até chegar ao nível de desenvolvimento tecnológico em que atualmente se encontra. Por meio da joalheria podem-se observar as transformações no decorrer da história da humanidade, as descobertas de formas, materiais, texturas, pigmentos e técnicas que proporcionam caminhos para as gerações que se sucederam e que são testemunhas das características das antigas sociedades.

3.1. Paleolítico

O homem pré-histórico ao se apropriar de um objeto encontrado na natureza, como conchas, sementes, ossos (Figura 05), dentes, chifres e madeiras e pendurá-los no pescoço iniciou a utilização do “adorno corporal”.



Figura 05: Ossos furados supostamente utilizados como adorno corporal
Fonte: Eliana Gola, 2008, p. 25.

O adorno corporal do período paleolítico supostamente apresentava função mística, era utilizado como amuleto, fonte de absorção das virtudes dos animais caçados pelo homem paleolítico ou também com o intuito de enfeitar-se para a diferenciação dos demais. Essa antiga necessidade de diferenciação é aferida segundo Gola:

Ao que parece, foi a necessidade de adornar-se do homem – que, em matéria de aparência, se compararmos a espécies mais vistosas, é dotado de poucos atributos -, para igualar-se aos mais “belos”, diferenciando-se de seus semelhantes (e qualificando-se perante eles), que o levou a incluir os aviamentos – e entre eles os objetos de

ourivesaria e de joalheria – como uma das mais antigas formas de arte, concomitante à pintura, que também, de início, era um “aviamento”. (Gola, 2008, p. 24)

A utilização do adorno como objeto místico é relatada por Gola (2008) “originalmente, o uso de adornos esteve ligado a essa função de amuleto – comum desde épocas pré-históricas e de que se têm testemunhos arqueológicos espalhados por toda parte”, independentemente do grupo do qual o adorno pertencesse

3.2. Neolítico

Ainda na pré-história, perfazendo o período de mais de 5 mil anos, o Neolítico foi marcado pela criação das técnicas de tecelagem, cerâmica (provavelmente com os resíduos das primeiras fogueiras) e pelo uso de metais pois o homem já havia descoberto o fogo através da técnica do atrito.

O Homem neolítico teve uma grande importância considerando o seu modo de vida, pois, até então eles eram nômades, e posteriormente passaram a viver de modo sedentário, ou seja, em comunidades fixas desenvolvendo a agricultura e uma nova forma de conviver em grupo.

Em diversas regiões do mundo, o homem neolítico foi descobrindo novos materiais e novas possibilidades de utilização. No adorno também foram inseridos novos materiais e, supostamente, o interesse pelas gemas tenha se iniciado neste período, ou seja, o tradicional conceito de joia, abordado anteriormente, começa a ser construído:

Nos adornos pessoais manifestavam-se novas tendências. A preferência se inclinava, provavelmente, aos materiais mais raros, e mais resistentes, e às formas mais elaboradas e complexas, entre elas anéis e braceletes finamente trabalhados. Os materiais utilizados diferenciavam-se de região para região, de acordo com as condições naturais e com os processos de intercâmbio. A princípio, predominaram substâncias mais maleáveis, como o alabastro e outros minerais semelhantes, e, ao mesmo tempo, criavam-se adornos com materiais mais resistentes como o quartzo, a ametista, a jadeíta, o âmbar, além do coral, do cobre e do ouro. (Gola, 2008, p.29)

O homem Neolítico proporcionou para a história a inserção de materiais que posteriormente dariam subsídios para a evolução do adorno, uma transformação em processos, técnicas, materiais e possibilidades de utilização. Supostamente, com os intercâmbios entre povos, diferentes materiais foram se difundindo por toda a Europa antiga e também entre os povos dos demais continentes. Como exemplo dessas descobertas, o fogo e os metais são os que mais se destacaram.

O período Neolítico cedeu espaço para a Idade dos Metais por volta de 6000 a.C. Considerando que o homem já dominava o fogo para fazer ferramentas, cerâmicas utilitárias, comida entre outras atividades, o homem também desenvolveu uma técnica até hoje utilizada na joalheria: a fundição.

3.3. CITA

Segundo os registros, o povo Cita era formado inicialmente por Persas que habitavam a costa leste do Mar Negro e migraram para o Norte do Mar Negro onde habitou as estepes. Provavelmente no fim do século VII a.C., os Citas vivenciaram confrontos com os sármatas e foram para a península da Criméia, fundando Neápolis estabelecendo-se no local. Por meio dos registros deixados pelos gregos pode-se ter informações sobre o seu modo de vida e costumes como descreve Gola:

Do povo Cita, sabe-se que eram nômades provenientes da Pérsia (Irã), e migraram para essa região (Rússia). Excelentes cavaleiros e arqueiros eram considerados pelos gregos o povo mais antigo do mundo (mas essa não é uma opinião unânime). Indícios descobertos recentemente é que permitem identificá-los como um dos primeiros povos indo-europeus e como os maiores ourives do mundo antigo. (Gola, 2008, p35)

Os ourives citas tinham uma habilidade muito refinada e, como pode ser observado nas joias encontradas, utilizavam as técnicas de *repoussé*⁶ e de gravação no metal (Figura 06). Os citas não empregavam texturas nos metais, o acabamento era polido e as formas eram sinuosas e volumosas devido às técnicas utilizadas.



Figura 06: Joias feitas com a técnica repoussé que transforma a chapa de metal em uma peça com volume.

Fonte: Eliana Gola, 2008 p 37.

Os ourives também detinham a técnica da cravação, pois nas joias citas também foram encontradas turquesas e ágatas redondas com lapidação cabochão.

Uma grande quantidade de ícones que descrevem o cotidiano dos citas pode ser observada por meio da joalheria, os assuntos mais abordados na joalheria cita referem-se a animais, em especial cavalos, tigres e águias em posição de ataque.

⁶ Técnica que dá forma escultórica ao metal, sem que fique com muito peso.

3.4. EGITO

A história do Egito é dividida em Antigo Império, Médio Império e Novo Império, totalizando aproximadamente mais de três milênios, em todos estes períodos, assim como a pintura e a escultura, a joalheria obteve um papel importante. A joalheria egípcia revelou grande destaque sobre as demais joias do mundo antigo, pois além da maestria na execução das joias outro fator de destaque é o valor agregado à joia devido a grande quantidade de ícones e representação simbólica.

Uma das técnicas que mais se destacou no Egito antigo, foi a incrustação, que consiste em aplicar a gema mineral triturada (em pó) no metal formando desenhos, como é observado o busto da rainha Nefertiti (Figura 07), no qual foi esculpido um grande colar. Este colar era feito com gemas minerais (coralina, lápis lázuli, jaspe e jade) lapidadas, com incrustação de pigmentos naturais.



Figura 07: Busto rainha Nefertiti da XVIII dinastia do Antigo Egito
Fonte: <http://arqueologiaegipcia.com.br/category/visualizar>

Os egípcios acreditavam que após a morte havia a vida eterna, muito mais relevante que a terrena. Devido a esta crença, os egípcios valorizaram as tumbas mortuárias com todos os objetos supostamente necessários para a vida após a morte, reproduzindo a antiga casa do morto. A Figura 8 é um exemplo de como os sarcófagos eram encontrados por pesquisadores e saqueadores. O modo como os egípcios armazenavam os corpos proporcionou as gerações futuras a estudar por meio dos ornamentos e objetos o seu cotidiano, cultura, crenças e encontrou

indícios para alguns dos muitos questionamentos sobre como era o modo de vida na Antiguidade.



Figura 8: Ilustração de como os túmulos eram encontrados: com joias, vasos, e objetos carregados de simbologia para que o egípcio pudesse seguir para a vida eterna sem que lhe faltasse nada.
Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

Considerando o desenvolvimento da escrita e o poder que a religião e o culto aos deuses e divindades exerciam na sociedade egípcia a joia desempenhava um papel de afirmação religiosa, era uma ferramenta utilizada pelos reis e rainhas para diferenciação dos demais da sociedade.

Eram oferecidas para os deuses e divindades como também eram utilizadas em modelos mais simples por pessoas de outras classes sociais. O ouro era considerado como um material sagrado, ou seja, a joia, além do seu poder, estético também detinha a característica simbólica de amuleto.

Para esse povo, 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 coralina, pela cor, significavam o céu, o mar e a terra, respectivamente. (Gola, 2008, p. 39)

Segundo os registros encontrados a joalheria egípcia utilizava a técnica da fundição por cera perdida como pode ser observado nos entremeios ocios com

volumes, produzidos em série, utilizados em pulseiras e colares (Figura 09). Os egípcios também utilizavam a técnica da pressão para dar forma ao metal.



Figura 09: As joias demonstram as técnicas utilizadas pelos egípcios e a grande carga de simbolismo que era utilizada na joia.

Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

3.5. GRÉCIA

Os primeiros vestígios de desenvolvimento da joalheria na Grécia datam por volta de 2000 a.C. a 1800 a.C. (conhecido como o período Minóico Médio). Contudo, os períodos seguintes são os que mais se tem registros da joalheria grega que são divididos em três fases: Arcaica, Clássica e Helenística.

3.5.1. Período Arcaico (600 a.C. a 475 a.C.)

A joia do período arcaico era predominantemente simples e com um estilo geométrico estilizado, porém com um alto grau de policromia. Os gregos deste período tiveram grandes influências do povo Cita. Os motivos da joia arcaica era basicamente os motivos florais com forma de discos (Figura 10)

No período arcaico o ouro muda sutilmente a sua função na estrutura da joia, considerando que antes por motivos simbólicos (adoração ao sol), valor estético ou ausência de novas técnicas o ouro era o material em maior quantidade na joia, já no período arcaico o metal perde espaço para as pedras, resinas e esmaltes como afere Gola:

Na época arcaica inicia-se o uso de pedras e pastas de vidro – espécie de esmalte –, produzindo o efeito de policromia. O emprego dessa técnica foi mais intenso no século V a.C., quando o Ouro passou a ter função de suporte, simplificando a execução das obras. (Gola, 2008, p.47)



Figura 10: Joias gregas de ouro gemas e esmalte, em formato de disco.
Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

3.5.2. Período Clássico (475 a.C. a 330 a.C.)

No período clássico a joia grega perde a forma de guirlanda e as formas começam a representar as formas como são identificadas na natureza. Os brincos são mais longilíneos e apresentam temas orgânicos, desse período.

São características as guirlandas menos estilizadas, imitando as folhas naturais. Os diademas eram compostos de finíssimas folhas de ouro recordado; os brincos tradicionais eram produzidos em quatro modelos fundamentais: baú, disco, navete e espiral. (Gola, 2008, p. 47)

Os diademas (Figura 11) eram produzidos com a técnica de laminação, este processo permite transformar uma pepita de ouro em uma fina lâmina por meio da compressão entre duas superfícies, também era utilizado para a manufatura de braceletes e pingentes.



Figura 11: Diadema grego de 340 a.C.
Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

3.5.3. Período Helenístico (330 a.C. a 27 a.C.)

No período Helenístico a joalheria teve uma evolução de técnicas, e os ourives se apropriaram da técnica da escultura e aplicaram ao metal, considerando que nesta época a escultura estava em destaque e em crescente desenvolvimento, essa atividade já era realizada por culturas anteriores a grega, contudo, neste período se deu início a produção do Camafeu – imagem em relevo construída sobre superfícies rígidas.

A joalheria da época evidencia o domínio da arte da representação de figuras humanas em brincos, colares e pulseiras, provavelmente esculpidos em cera e depois fundidos. Na produção de sinetes e moedas reflete-se a influência da escultura, da cerâmica e da pintura, Nesse período também floresceu a técnica do camafeu, inventada em Alexandria, no delta do Nilo. (Gola, 2008, p. 48)

A joia no período helenístico, além do desenvolvimento da técnica, apresenta o aprimoramento da qualidade no acabamento da joia, os ourives produzem joias com grande quantidade de detalhes que chegam a ter milímetros como o par de botões (Figura 12) em ouro confeccionado pela técnica da fundição por cera perdida.



Figura 12: Botões do período helenístico com rosto em relevo.
Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

3.6 ROMA

Com o advento de Roma, aproximadamente em 753 a.C., apesar de sofrer uma forte influência cultural da Grécia, surge uma nova forma de observar e produzir a arte, e na produção joalheria não foi diferente. Com a técnica da cunhagem, as moedas se tornaram peças de joalheria e passaram a compor os anéis. Sobre esse fato Gola comenta:

Quanto à joalheria pode-se deduzir, a partir do exame dos exemplares ornamentais, que as joias eram de uso comum, talvez em decorrência da mudança dos costumes, pelas influências estrangeiras. [...] É provável que a introdução da cunhagem de metais preciosos, por volta de 600 a.C., tenha contribuído para o comércio de joias, popularizando-as entre pessoas com menor poder aquisitivo. (Gola, 2008 p.54)

A joia romana (Figura 13) tem como característica o surgimento de novas técnicas que as tornam menos opulentas, mais leves e com formas espirais em formato plano, de formas abstratas. Diferentes das outras joias observadas até então, o ourives romano domina a joia feita com fio de ouro, enrolado produzindo formas circulares em brincos, braceletes, colares, arranjos de cabelo e pingentes.



Figura 13: Joias romanas.
Fonte: British Museum, 1976.

Supõe-se que durante o período romano (século I a.C.) foi criado o anel que deu origem a aliança, o objeto era um aro em ferro que simbolizava a eternidade, e só foi produzido em ouro séculos depois. Também foi em Roma que surgiu a fíbula –

alfinete que segurava as roupas, que era confeccionada em ouro com âmbar, fios de ouro e esmaltações.

Com grande influência grega, os romanos também confeccionaram joias com camafeus, principalmente em pingentes e anéis, e desenvolveram a técnica da Cinzelaria, técnica de relevo que por meio do martelamento dá forma ou recortes ao metal. A peça de metal fica apoiada em uma superfície firme como cera ou laca.

O período romano durou aproximadamente três séculos e a joalheria dessa época se desenvolveu influenciada e influenciando outras culturas da época, as técnicas desenvolvidas pelos romanos são utilizadas até hoje na joalheria. Com as invasões bárbaras, o poder romano perdeu força e deu espaço para novas religiões, costumes e hábitos.

Com a ascensão do cristianismo diante do Império Romano, houveram diversas mudanças sociais, políticas e culturais, pois o poder do Estado passou para a Igreja Cristã. Essa transição de poder marca o término da Idade Antiga e o início da Idade Média.

3.7. IDADE MÉDIA

Idade Média foi um período de grandes mudanças políticas, culturais e religiosas, com a transferência da capital do Império Romano para Bizâncio no século IV d.C. as mudanças não foram apenas territoriais, as joias do Império Romano, feitas em delicados fios de ouro, cedem espaço para as joias pesadas e com grande diversidade de gemas e cravações de grande qualidade técnica. As joias ricas em gemas permaneceram, contudo, no medievo, foram criadas as joias com símbolos iconográficos cristãos, como afere Gola:

Tanto no Mundo Antigo como na Idade Média, a joalheria se manteve, construindo e adaptando técnicas, conceitos ou criações dos joalheiros anteriores, numa lógica antfigurativa, geométrica e abstrata, em permanente evolução e tendência que posteriormente se atenuou, com a aceitação dos símbolos iconográficos cristãos. (Gola, 2008, p.59)

A joalheria religiosa se espalhou pela França, Inglaterra, Alemanha, Áustria, Itália entre outros países da Europa medieval, entretanto, não foi apenas a joalheria religiosa que se difundiu pelo Medievo, as fivelas de cintos geralmente cravejadas de gemas, os suntuosos colares de pérolas, e os enormes arranjos de cabelo também se espalharam rapidamente pela Europa, considerando o grande desenvolvimento dos feudos. As joias do período medieval (Figura 14) apresentam a temática cristã evidente principalmente em pendentes e anéis, a técnica de granulação foi retomada e era utilizada como elemento de acabamento nas bordas dos pingentes que também eram ricos em esmaltação.



Figura 14: Pendentes da Idade Média com símbolos religiosos e pendentes repletos de gemas com a cravação em garra.

Fonte: British Museum, 1976.

Segundo registros do acervo do *British Museum*, situado em Londres, durante a idade média foram documentados os primeiros solitários, anéis com apenas uma gema no topo do anel podendo ter as cravações: “inglesa”, “bigodinho” ou “garra” (Figura 15).



Figura 15: Anéis em ouro com símbolos religiosos e repletos de gemas com a cravação em garra e cravação inglesa.

Fonte: British Museum, 1976

A joalheria medieval não tinha apenas a função estética e simbólica, os ornamentos tinham função prática: os anéis eram utilizados como carimbo, os cintos eram utilizados como suporte para pendurar objetos e os broches eram utilizados para segurarem os mantos.

3.8. BARROCO

A joalheria Barroca (Figura 16) teve sua origem no final do século XVII até meados do século XVIII. O desenvolvimento do talhe brilhante – tipo de lapidação com maior número de facetas no diamante, que despertou um maior interesse pela referida gema na Europa.



Figura 16: Pingente em ouro com esmaltação, diamantes e rubis.
Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

Como consequência do aprimoramento nas técnicas de lapidação de gemas, a qualidade e quantidade da cravação de gemas no metal também cresceu. Outra característica da joia barroca é a temática empregada na joia, que antes era predominantemente religiosa e durante esse período as flores e os animais foram muito representados nas joias, como afere Gola:

No século XVII, a evolução técnico-estética das joias ressaltou dois elementos: primeiro, o aperfeiçoamento no talhe das pedras e o seu lugar de destaque na joia. Depois, além de se firmar a influência do então recente interesse pela botânica e pela floricultura, foi a vez dos pequenos animais coloridos e brilhantes. (Gola, 2008, p.75)

Em meados do século XVIII a produção de joias apresentava uma produção joalheria com grande evolução técnica, com cravações e lapidações de qualidade. E como exemplos dos tipos de joias dessa época consideram-se os relógios, os pendentos, os ornamentos de peito com terminações em fitilhos (pendentes presos ao traje próximo ao busto), os camafeus, os ornamentos de cabeça, os colares, os broches, as condecorações e as insígnias.

Peças de joalheria muito usadas nessa época foram os enfeites de cabeça e os pentes, todos com pedras preciosas, Os estojos, que acompanhavam as joias eram bordados a ouro com extremo cuidado. Nos chamados “ornamentos de peito”, usavam as terminações em fitas de veludo ou cetim para finalizarem os colares. As peças de “condecorações” utilizadas pelos homens eram pesadas e com muita cor. As coroas e os resplendores foram joias desse período destinado às imagens sacras. (Corbetta, 2007, p.25)

No fim do século XVIII a joalheria barroca muda suas características principais, a joia se torna assimétrica e ganha maiores proporções de arabescos com referências gregas e romanas. Essas mudanças são os indícios do surgimento de um novo estilo para a joalheria, a joalheria Neoclássica.

3.9. ART NOUVEAU

O movimento Art Nouveau teve seu início na última década do século XIX, na França, com fortes inspirações na produção artística japonesa. O conceito do movimento artístico rapidamente se difundiu pela Europa, recebendo diversos nomes como Estilo Liberty, Stile Floreale, Jugendstil, e Sezession. Nos Estados Unidos, o movimento ficou conhecido como Tiffany Stile, pelo trabalho de ilustrações em vidro desenvolvido por Louis Tiffany.

A joalheria desse período era inspirada nas formas fluidas e orgânicas da natureza e nas formas da mulher. Os elementos mais encontrados nas joias são os pássaros, as borboletas, as cobras, as libélulas e as flores. Os materiais que caracterizavam a joia do início do século XX eram o chifre, o marfim e as gemas (consideradas como semipreciosas). Como exemplo dessas gemas, é possível citar o crisoprásio, a calcedônia, a pedra da lua, a ágata e principalmente a opala (que na época era uma gema muito desvalorizada), como descreve a autora Maria Fernanda Leite:

A temática das joias – essencialmente a Natureza (fauna e flora) e a figura feminina –, aliada a um domínio perfeito das técnicas e a utilização de novos materiais como o chifre, o marfim, e pedras semipreciosas como a opala, o crisoprásio, a pedra-da-lua, a ágata e a calcedônia, entre outras. (Leite, 2008, p. 21)

Pela primeira vez, a criatividade e a imaginação são mais valorizadas do que o material utilizado na joia. O joalheiro Frances René Lalique foi quem mais se destacou neste período, pois desenvolveu joias com caráter escultórico e com um alto grau de acabamento. Lalique também desenvolveu outros produtos como espelhos, vasos, lustres com a mesma temática utilizada na criação de suas joias. Sobre René Lalique:

Entre 1890 e 1895, o artista [René Lalique], dedicar-se-á a um trabalho insano e de múltiplas experiências, testando materiais, texturas e cores. Esta prática permitir-lhe-á a criação de algo verdadeiramente novo, após a sua fase inicial na profissão em que, durante algum tempo, seguiu os cânones vigentes da joalheria tradicional em que as pedras preciosas, com destaque para o diamante, dominavam completamente as composições [...]. É a partir da última década do século XIX que o verdadeiro Lalique irá surgir com joias de dimensão escultural. (Leite, 2008, p. 21)

As joias confeccionadas por Lalique (Figura 17) eram em sua maioria peitorais – joias presas ao traje, pendentes, gargantilhas e braceletes. A gema mais utilizada como o fundo de suas joias era a opala e as formas femininas eram quase sempre esculpidas em chifre.



Figura 17: Joias de René Lalique com esmaltação, chifre, madre pérolas e diamantes.
Fonte: Leite, 2008, p.71

3.10 ART DECÓ

A joia do período *Art Decó* (Figura 18) era confeccionada em ouro e prata, com grande quantidade de vidros e resinas. As formas geométricas e abstratas eram a grande temática do estilo. Essas formas têm como referência o Cubismo e o Abstracionismo vigente no período do modernismo. Bem como também é possível observar as referências da Bauhaus nas formas das joias.



Figura 18: Joias de G.Sandoz, Paris 1926 – 8
Fonte: British Museum, 1976

No período *Art Decó* os brincos aumentaram de comprimento e os braceletes foram mais utilizados, algumas joias eram confeccionadas com materiais alternativos, como o aço e o vidro. Diversos joalheiros tiveram grande destaque nesse período como Van Cleef & Arpels, Bouvheron e Cartiê devido a grande qualidade técnica de produção, especificamente no setor da cravação e por conseguir associar materiais de baixo custo a grandes quilatagens de diamantes.

O estilo abstracionista do período em questão, ainda é utilizado como referencia até hoje, como exemplo, o estilista Ralph Lauren desenvolveu a coleção 2011/2012 com inspiração nas referencias *Art Decó* (Figura 19), substituindo os materiais alternativos da época por gemas como Ônix, Água verde e diamantes.



Figura 19: Joias de Ralph Lauren inspirados no período Art Decó.
Fonte: <http://infiniteluxury.com.br/2012/01/08/joias-ralph-lauren-art-deco/>

3.11. AMÉRICA PRÉ-HISPÂNICA

As diversas civilizações que ocuparam o território que se estende desde o México até o Peru, Astecas, Incas, Guimbaya e Muísca, são conhecidas como civilizações pré-hispânicas, pois, habitavam as referidas regiões antes da chegada de Fernão Cortes em 1521.

Os espanhóis invadiram os territórios de forma violenta, lutando contra os povos que desenvolveram grandes habilidades na produção de cerâmicas utilitárias, dos ornamentos, na arquitetura e até estabeleceram um sistema de escrita.

Quando, no século XVI, chegaram os conquistadores espanhóis e portugueses, os astecas no México e os incas no Peru governavam poderosos impérios. Também sabemos que, em séculos anteriores os maias da América Central tinham construído grandes cidades e desenvolvido sistemas de escrita e de calendário que eram tudo, menos primitivo. (Gombrich, 2008, p. 50)

Os povos Pré-Hispânicos dominavam as técnicas de ourivesaria, pois desenvolveram facas, máscaras, mortuárias, brincos, braceletes e ornamentos e cabeça, por meio da fundição por cera perdida, e pela técnica de cinzelaria para dar volume ao metal. A Figura 20 representa o Rei asteca Montezuma com joias em ouro e gemas, os ornamentos que mais se destacam são: o ornamento de cabeça, o bracelete com formas orgânicas e um ornamento fixado no queixo.



Figura 20: Rei asteca Montezuma com joias em diversas partes do corpo.

Fonte: <http://www.clauderioaugusto.com.br/2011/11/o-dia-8-de-novembro-na-historia-1519-o.html>

A ourivesaria Pré-Hispânica tem características extremamente únicas e peculiares, pois a produção joalheira foi supostamente desenvolvida sem influências externas em suas criações.

Os ourives dessa época trabalhavam com a fundição por cera perdida (Figura 21), o que possibilitou a produção de joias ocas com volume e em grande escala, também confeccionaram joias artesanais, com falsas filigranas. Eles também detinham grande domínio e precisão de desenhos com buril (ferramenta afiada que permite fazer desenhos sobre o metal). O metal mais utilizado por todas as sociedades e tribos Pré Hispânicas foi o ouro.



Figura 21: Pingentes de orelha antropomorfos circulares datado entre 600 d.C. e 1700 d.C.
Fonte: Museu Del Oro Del Banco de La República – Colômbia, 2010.

3.12. O ADORNO INDÍGENA

Antes dos portugueses chegarem ao Brasil em 1500 d.C., as tribos indígenas já habitavam o território desde supostamente 1100 a.C., eram diversas tribos com diferentes costumes, crenças e modos de viver coletivamente. Quando os portugueses chegaram ao 'novo mundo' se depararam com um estilo de vida totalmente diferente do estilo de vida europeu. Entretanto, os portugueses não tinham a perspectiva de quantos índios encontrariam pelas terras do novo mundo. Sobre o quantitativo de índios:

Os números variam bastante, dependendo da fonte consultada, mas, na época do Descobrimento, estima-se que no Brasil havia de 2 milhões a 20 milhões de indígenas de diferentes nações, que falavam de 350 a 500 línguas diferentes ou aparentadas, com clara influência do tupi (para quem "os outros" eram tapuia). (Gola, 2008, p 78)

Os índios brasileiros tiveram suas terras abruptamente invadidas e eram vistos como selvagens pelos portugueses, tudo o que era visto era descrito com uma grande precisão de detalhes, no entanto sem nenhum respeito aos nativos da terra 'descoberta', sem o interesse de desenvolvimento da terra ou cordialidade com os indivíduos que encontraram na terra.

Os índios também utilizavam o corpo como suporte para o adorno, entretanto, utilizavam partes que não eram convencionais para os europeus como os lábios inferiores e utilizavam grandes adornos nos lóbulos das orelhas que tinham aproximadamente 4 cm de diâmetro.

Todos os adornos utilizados pelos indígenas eram orgânicos, considerando que os índios não dominavam a técnica do metal. Portanto nenhum de seus adornos ou objetos utilitários continha ouro ou prata.

Os índios foram posteriormente descritos e ilustrados pelos portugueses, em vezes até com certa fantasia de que os índios detinham conhecimento sobre os metais preciosos, alvos da cobiça de desejo dos portugueses. Sobre isso, Lucas Figueiredo diz:

Os prisioneiros levados a Cabral estavam inteiramente nus e eles tinham uma cor parda, algo avermelhada. Enfeitavam-se de maneira singela: o lábio inferior furado, com um osso atravessado, e o cabelo raspado acima da orelha. Um deles usava um penacho amarelo. [...]

Um deles, anotaria o escrivão, fixou o olhar no colar do capitão e começou a acenar para a terra e logo em seguida para o colar, como querendo dizer que ali havia ouro. Que havia, havia, mas era impossível que os índios tivessem ciência disso, Em 1500, os nativos do Brasil não conheciam o metal; estavam ainda na idade da pedra lascada. (Figueiredo, 2011, p 27)

A cultura indígena obteve um maior destaque devido a sua policromada arte plumária, a pintura corporal e ao domínio da produção de cerâmicas, estas últimas inspiradas na fauna e na flora brasileira. Todos os ornamentos e objetos utilitários eram carregados de significado, serviam para distinguir seus líderes, guerreiros, curandeiros e toda a estrutura social que havia nas tribos por todo o território.

O adorno indígena é um dos ornamentos mais antigos documentados na história da joalheria brasileira, ou seja, não há nenhum registro de ornamentos anterior ao adorno indígena no Brasil. Segundo os conceitos europeus de joalheria, considerando matéria prima, forma de produção e acabamento, os ornamentos utilizados para os índios não poderiam ser considerados como joia. Todavia, para as tribos o adorno era de grande importância simbólica, para os indígenas a preciosidade do adorno estava associada à raridade do animal e a cor predominante, dependendo do ritual utilizava a pena, pele, couro e ossos do animal:

Frequentemente usados em cerimoniais, os adornos plumários são muito diversos entre as tribos. Essa variação existe em função dos diferentes materiais disponíveis em cada região e do senso estético do grupo; também servem como enfeite para o corpo; e aplicam-se penas a outras superfícies, como armas, instrumentos musicais e máscaras. As penas, além de seus atributos decorativos são suporte de códigos que transmitem mensagem sobre sexo, idade, filiação clânica, posição social, importância cerimonial, lugar político e grau de prestígio de seus portadores e seguidores. Os artífices dos adornos plumários são, predominantemente, masculinos. (Gola, 2008 p. 83)

A montagem dos adornos era realizada com entremeios de cipós unindo uma pena a outra como pode ser observado no Cocar da tribo Mekranoti (Figura 22). Havia uma preocupação estética e ritualística na montagem do adorno, pois a confecção não era realizada de forma aleatória, sempre havia um motivo, para cada evento definiam-se as plumas, penas e a forma como o adorno seria trançado, essa preocupação existia tanto para os adornos grandes como para os adornos mais simples utilizados no cotidiano indígena.

Existem dois grandes estilos na arte plumária. Os trabalhos majestosos e grandes, como diademas, e os delicados adornos de corpo, cuja ênfase maior está no colorido e na combinação dos matizes. Muitas peças de arte plumária têm associados trabalhos com trançados [...] As penas geralmente são sobrepostas em camadas, como nas asas dos pássaros, trabalho que exige uma cuidadosa execução. (Proença, 2010, p128)



Figura 22: Cocar com estrutura rígida, da tribo Mekranoti, do Pará.
Fonte: Proença, 2010, p 128.

A maioria da produção dos ornamentos indígenas era realizada pelos homens e a técnica utilizada pelos índios era denominada como montagem, para a joalheria chama-se joalheria de montagem, no adorno indígena todos os elementos para a montagem são de origem natural.

A montagem de adornos realizados por mulheres também era presente na cultura indígena, entretanto, montavam apenas peças pequenas, que eram utilizadas no cotidiano, como, pulseiras, brincos entre outros adornos corporais como a tornozeleira.

Porém, a participação de mulheres na montagem de adornos para festas e rituais também ocorria como é o exemplo da tribo dos índios Kaapor, do Maranhão

(Figura 23), com uma estrutura cromática carregada de simbologia para o cerimonial.



Figura 23: Colar montado por mulheres de uso cerimonial dos índios Kaapor, do Maranhão.
Fonte: Proença, 2010, p 128.

Outra fonte de informação sobre os índios e em especial sobre os seus adornos são as ilustrações do pintor Debret o qual documentou a forma de vida, a cultura, todas as características do cotidiano dos índios e também a grande variedade de adornos e como eram utilizados pelos índios no período em que os portugueses utilizavam os recursos artísticos para descrever à Coroa Portuguesa as características do Brasil.

Debret além de documentar os índios com a sua pintura, documentou também tudo que havia ao redor, as aves, as arvores e pequenas plantas e outros animais, pode-se observar que todo esse universo da mata serviu como inspiração para a criação dos adornos indígenas tão ilustrados por Debret no século XVIII.

Na pintura (de Debret) sobre os índios pode-se observar a beleza dos acessórios indígenas – cocar, colares, e possivelmente flechas – decorados com penas, contas e dentes de animais. Além disso, o corpo vigoroso do chefe indígena, principalmente as mãos, o rosto e, sobretudo, o olhar sugerem força e determinação. (Proença, 2010, p. 198)

Desta forma, percebe-se que a utilização e o significado dos adornos são semelhantes em quase todo o mundo, independente da evolução de tecnologias ou dimensão de territórios ocupados. Por exemplo, na maioria das civilizações, a utilização de ornamentos na cabeça (Figura 24) tornava o indivíduo uma pessoa importante na organização social da qual fazia parte. Independente do período da história ornamental, a cabeça sempre foi um símbolo de liderança ou de simbologia mística.



Figura 24: Diademas, cocás e coras, independente do período histórico, do desenvolvimento técnico e o tipo do material, a importância simbólica era a mesma: diferenciação social.

Fonte: Tait, 2010

O adorno indígena sempre se destacou pela diversidade de penas utilizadas nos ornamentos, entretanto os índios utilizavam outros materiais orgânicos, oriundo da natureza. Os índios utilizavam todo o material natural que estava na natureza entre as matérias primas, Proença cita as:

Madeiras, cortiças, fibras, palmas, palhas, cipós, sementes, cocos, resinas, couros, ossos, dentes, conchas, garras e belíssimas plumas das mais diversas aves, entre outras matérias-primas: com um material tão variado, as possibilidades de criação de objetos indígenas são muito amplas. (Proença, 2010, p.125)

Atualmente os ornamentos indígenas são confeccionados e utilizados pelas tribos que sobreviveram ao tempo. Alguns índios se deslocaram para as áreas urbanas e comercializam seus ornamentos em pontos turísticos espalhados pelo Brasil.

A arte plumária, assim como a pintura corporal são as representações iconográficas mais fortes das tribos e se tornou símbolo do Brasil. E assim é utilizada

por grandes marcas para serem identificadas no comércio nacional e internacional como marcas brasileiras, por exemplo, na Figura 25 em que a marca de Sandálias Havaianas inclui o seu produto em um diadema indígena.



Figura 25: Propaganda Havaianas – utilização de adorno indígena em material promocional.
Fonte: http://ccsp.com.br/anuarios/pop_pecas.php?id=2210

3.13. A JOALHERIA PORTUGUESA

A produção joalheira em Portugal sofreu fortes influências da joalheria europeia do século XVI, as joias de ouro perderam espaço para a maior produção de joias em prata e o aumento na qualidade de cravadores tornou a joia portuguesa com um novo perfil das joias dos séculos anteriores.

A temática religiosa ainda permanece com grande destaque, como as insígnias (Figura 26) cravadas com cristal de rocha, topázio, vidro, rubis e granadas. Entretanto, na joalheria portuguesa nem todas as gemas minerais eram naturais. Havia grande quantidade de vidros e resinas que imitavam as gemas minerais e proporcionavam volume e opulência a joia.



Figura 26: Insígnias da Ordem Militar de Cristo – Prata, ouro, cristal de rocha, topázio, vidro, rubis e granadas.

Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

A joalheria portuguesa destinada às mulheres era caracterizada pelas temáticas florais, diversas representações de pássaros, símbolos religiosos, camafeus com crianças, insígnias, colares, alfinetes, anéis, brincos, braceletes e adornos para os cabelos. Na maioria das joias, o metal era utilizado apenas como suporte para as volumosas e coloridas gemas. Além das joias tradicionais, o ouro e as gemas também estavam presentes nas fivelas dos cintos e sapatos, nas mesas (jogos de talheres e pratos) e nos outros objetos do dia a dia lusitano. O conjunto de joias (Figura 27) tradicionalmente utilizado até meados do século XVIII pelas mulheres portuguesas eram os brincos, colares, broches e anéis, todos com o mesmo elemento decorativo, o mesmo metal e gemas.



Figura 27: Broche em prata com crisoprásios (chrysoberyls)
 Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

As joias masculinas revelavam um momento de grandes riquezas que foi, possivelmente, o último período de destaque e opulência da joalheria masculina europeia. Os portugueses utilizavam alfinetes de chapéus, relógios cravados de gemas e correntes, fivelas para mantos e sapatos, botões e insígnias.

Nesse período as embalagens (Figura 28) também eram verdadeiras joias, as caixas de madeiras com pinturas em ouro, forradas em seu interior de veludo, com estrutura adequada para armazenar todos os elementos do conjunto acabavam por fazer parte do conjunto da joia.



Figura 28: Embalagem de anel em madeira e ouro.
 Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

Grande parte da produção joalheira de Portugal tinha sua matéria prima proveniente das Índias, período das grandes navegações, com o tempo o ouro foi ficando cada vez mais escasso e caro. Enquanto isso a Espanha havia chegado à América do sul e devastado toda a cultura Asteca e a Inca, que ao contrário das tribos que habitavam o Brasil, tinham grandes habilidades com o ouro, os Espanhóis então roubaram o ouro desses povos, fundiram em barras e levaram toneladas para a Europa.

Portugal vivenciando a escassez do ouro e vendo a Espanha extrair toneladas de ouro, providenciou diversas viagens para desbravar a terra a qual Portugal utilizava como parada de abastecimento para as expedições rumo às Índias. Contudo, as cartas que a Coroa Portuguesa recebia das viagens aos trópicos não tinham conteúdo positivo sobre a existência de minas de ouro e gemas as quais eram a principal moeda de troca da época.

Foram aproximadamente três séculos de procura ao tão desejado Sabarabaçú (região repleta de ouro), até finalmente encontrar o que tanto Portugal procurava: as minas de ouro do Brasil.

A joalheria portuguesa influenciou diretamente, durante muitos séculos, o estilo da joia produzida no Brasil. Devido à mudança da Coroa Portuguesa para o Rio de Janeiro, muitos ourives vieram para confeccionar novas joias para a realeza e para a burguesia que surgia no Brasil Colônia.

Em relação à joalheria portuguesa, a própria família real transformou os mestres do ouro em Portugal, em pessoas de grande prestígio. Os artistas da joalheria utilizaram-se basicamente de ouro e prata, recorrendo também ao uso de esmalte, diamante e esmeralda. (Corbetta, 2007, p 23)

Um elemento relevante para a análise da história da joalheria são as pinturas, por meio das obras é possível identificar as joias que faziam parte da sociedade em questão. Como é o caso do quadro em que Carlota Joaquina, (Figura 29) é representada com as joias da Coroa Real Portuguesa. Nesse quadro pode-se observar a indumentária, e as formas como as joias eram vestidas. Carlota Joaquina utilizava joias no cabelo, diversos colares com pingentes e broches.



Figura 29: Carlota Joaquina com joias portuguesas feitas com ouro do Brasil
 Fonte: Acervo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

As joias da corte portuguesa do século XVIII alcançaram um elevado estado de ostentação. As joias que mais se destacaram pela característica escultórica foram as joias religiosas, as taças, os cálices, as custódias (Figura 30), as jarras, os relicários, as ampulhetas assim como os pratos.



Figura 30: Custódia em ouro com rubis, esmeraldas, diamantes, vidros, cristais, turmalinas rosa e ametistas.

Fonte: Arquivo pessoal, Outubro/2011.

A grande maioria do ouro extraído do Brasil foi para Portugal, Inglaterra e França transformado em moedas e joias, atualmente poucos exemplares da

joalheria feita no Brasil encontra-se em museus e bancos lusitanos. Com a colonização portuguesa no Brasil, várias características foram deixadas e uma delas foi a inserção da produção joalheira com um estilo europeu repleto de gemas e formas volumosas.

3.14. JOIA AFRO BRASILEIRA

No decorrer da história do ornamento no Brasil, outros elementos foram inseridos ao adorno, caracterizando uma nova etapa, já que os europeus trouxeram o interesse pelo metal para a utilização em diversos objetos, entre eles as joias.

Os ornamentos utilizados no período do Brasil colônia são similares aos confeccionados na Europa neste mesmo período, tais como broches, camafeus e berloques. Nesse momento, com a necessidade de mão-de-obra para exploração das terras brasileiras, os portugueses trouxeram inúmeros indivíduos africanos para trabalhar sob o regime de escravidão.

Da mesma forma que os portugueses, os africanos também trouxeram a sua religião, tecnologias, costumes, hábitos, lutas, danças, modos de se vestir e de dialogar com o próximo. A joalheira afro brasileira formou-se pela junção desses africanos que vieram trabalhar como escravos no Brasil, com os povos que aqui já habitavam, resultando assim, em uma adaptação da cultura africana. Em outras palavras, a cultura foi adaptada para a nova realidade, como descreve Raul Lody:

A primeira questão está na convivência de diversos modelos culturais africanos, e cada um deles detém tecnologias próprias, umas ligadas a fundição de metais, outras ao ferro batido, aos entalhes em madeira, a modelagem no barro, fiação, tecelagem, tinturaria e vidraçaria. Se o candomblé aqui é prioritariamente visto enquanto um espaço de absorção e de dinamização dessa cultura material, tem-se também que interpretar os motivos híbridos de origem européia... Um ponto relevante no estudo da joalheria brasileira e em especial daquela de uso e representação da cultura africana e afro brasileira está justamente no controle do Estado na época do Brasil Colônia, ditando a visualidade do homem europeu, do negro, crioulo, mulato e indígena. As condições sociais e econômicas já impõem um elenco de bens materiais que identificam e ao mesmo tempo rotulam indivíduos e grupos em diferentes faixas na sociedade complexa. (Lody, 2010, p26)

Os africanos trouxeram para o Brasil não apenas materiais ou adornos, mas também uma gama de significados para cores e elementos, a grande maioria deles relacionados à religiosidade e a fertilidade. Na citação abaixo uma relação de ícones encontrados nas pencas de balangandãs e pulseiras afro-brasileiras. Tais elementos podem ser encontrados até hoje na joalheria contemporânea.

Figa – madeira – preferencialmente arruda e guiné: osso, coral, plástico, marfim, ouro, jacarandá, prata e alpaca⁷

Oxê – machado de gume duplo: madeira, metal prateado, ouro cobre, prata e latão.

Peixe: latão dourado, prata, alpaca, metal prateado, ouro

Moeda – prata (geralmente do século XIX)

Mão de Pilão – prata, alpaca e metal prateado.

Ofá – ouro, prata, latão, metal prateado ou dourado.

Medalha – com imagem de santos católicos

Crina e Cabelo – pequenos tufos encastoados de ouro, prata, alpaca, latão dourado e cobre.

Dente – de porco caititu, onça e outros; geralmente encastoados de prata, alpaca e ouro.

Búzios – encastoados de prata e alpaca.

Pomba do Divino Espírito Santo – feita de prata, alpaca e metal prateado.

Espada, faca e alforje (tipo de bolsa) – Feitos em cobre, prata, ouro, latão dourado, metal prateado e dourado. (Lody, 2010 p36).

As joias afro brasileiras são em sua grande maioria adaptações da joalheria africana, os elementos mais utilizados para a ornamentação era o adorno, ou seja, colares de fio de contas em que cada cor tinha um significado associado a religiosidade, Os grandes braceletes também são representações afro brasileira, que até hoje são temas de tendências no Brasil.

Mesmo com todos os adornos policromáticos e volumosos, a joia afro-brasileira que mais se destacou foi a penca de balangandãs (Figura 31) devido o seu significado religioso e a grande quantidade de berloques que pode conter. Era utilizada pelas mulheres muito religiosas e as alforriadas que pretendiam mostrar seu status social de mulher livre. Sobre essa peça, pode-se afirmar:

Na busca de uma possível origem para as penca de balangandãs, tão em voga nas roupas de crioula e na 'becas' ocorrentes no século XIX na Bahia, especialmente no Recôncavo (Salvador e Cachoeira), constata-se um forte referencial de caráter religioso e outros nitidamente alegóricos. [...] Vistos isoladamente enquanto objetos de função invocatória, propiciatória, profilática, estão as bolas de louça, âmbar, coral, marfim, prata, juntamente com cilindros, pedaços de cerras madeiras e dentes humanos e de animais, geralmente encastoados de prata, postos por argolas individuais na cintura, em panos enrolados, alguns na costa –'pano de alacá' – em correntões de prata ou em tiras de couro entre demais materiais. Compunham diferentes trajes do cotidiano ou marcavam hierarquias em momentos especiais como nas festas, quase sempre religiosas (católicas ou aquelas de evidente coesão afro-católica). O apogeu

⁷ Metal branco, uma liga de níquel e prata usada para a fabricação de talheres e joias. AMORA, 2008.

das pencas no Brasil ficou marcado no traje de beca, que consistia na saia de tecido preto plissado, geralmente seda ou cetim, chegando a altura dos tornozelos, barrada internamente com tecido do mesmo material nas cores vinho, vermelho ou roxo. (Lody, 2010, p. 19)



Figura 31: Pendente em prata com berloques temáticos da cultura africana utilizado por escravas no Brasil, durante o período colonial.
Fonte: Gola, 2008, pg. 86.

Os ícones da cultura afro-brasileira são muito fortes e representativos, contudo, outros hábitos e costumes foram inseridos no cotidiano do período colonial, muitos africanos acabaram inserindo novos elementos/símbolos os quais não eram da cultura africana como camafeus, elementos religiosos, entre outros ícones que começava a compor o seu cotidiano na nova terra.

É sabido que nem tudo que está na penca é africano ou afro-brasileiro: alguns objetos vêm de símbolos cristãos, que recriados e transpostos para significados além das liturgias da Igreja, assumiram valoração integrada às formas nitidamente africanas. (Lody, 2010, p. 48)

É possível observar no quadro de Debret – Negra tatuada vendendo caju (Figura 32), que a mulher do primeiro plano, veste em sua cintura um cacho de balangandãs, no punho um largo bracelete e um colar de contas no pescoço. Todos os ornamentos são tecnicamente ilustrados com a cor ocre, que em design de joias

é a cor utilizada para ilustrar uma joia em ouro. Na mulher do segundo plano, observa-se a utilização de um bracelete no braço em que segura os alimentos, supostamente confeccionado em alpaca.



Figura 32: Negra tatuada vendendo caju. Jean Baptiste Debret - 1827.
Fonte: http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_id.htm

As joias afro-brasileiras são carregadas de simbolismos e materiais alternativos (osso e madeira). Além de analisar a joia propriamente dita, é importante perceber o contexto em que foi produzida e utilizada e o que aquele objeto significava para quem o usava:

O conceito de *adornar* está distanciado do conceito de *significar* conscientemente. Para o português era sinal de poder adornar a sua mucama bonita, jovem e muitas vezes concubina. Para a crioula a penca remetia a uma história cultural, onde retomava matrizes étnicas e, conseqüentemente, de identidade. (Lody, 2010, p. 49)

A joia brasileira herdou traços de todos os povos que pelo Brasil passaram, as características mais importantes foram: dos povos indígenas, a utilização de materiais da natureza e o potencial cromático de penas, flores e folhas; dos Portugueses as técnicas de filigrana, as cravações, fechos e articulações sofisticados de características européias; e da cultura africana surgiu a afro brasileira a qual as técnicas de envelhecimento do metal (oxidação), a texturização por meio da técnica de texturização do metal por martelo, volumes, turbantes, braceletes e a opulência de grandes colares e fios de contas que deixaram a mulher afro-brasileira repleta de joias carregadas de significados místicos e religiosos.

Nos dias atuais, a joia confeccionada no Brasil é carregada de elementos que trazem essencialmente a memória do país, a qual é uma profusão de culturas deixadas por povos indígenas, africanos e europeus que constituíram a sociedade brasileira durante a colonização entre outros povos que pelo Brasil passaram.

3. O DESIGN E A JOALHERIA PARAENSE

3.1. PROGRAMA POLO JOALHEIRO

O *Programa Polo Joalheiro*, foi coordenado inicialmente pela Organização Social (O.S) Associação São José Liberto (ASJL). Localizado no antigo presídio São José, o prédio foi construído em 1749 pelo Frades Capuchos de Nossa Senhora da Piedade como um convento. Com a expulsão dos Jesuítas do Brasil, em 1759, passou a ser utilizado respectivamente como olaria, quartel, depósito de pólvora, hospital, cadeia pública e por fim em presídio.

O presídio São José, em 11 de outubro de 2002, foi reaberto como Espaço São José Liberto (Figura 33) com o objetivo de desenvolver a cadeia produtiva mineralógica do Estado e promover a divulgação e comercialização das joias e artesanato do Pará.



Figura 33: Espaço São José Liberto
Fonte: Catálogo institucional IGAMA, 2007

O Espaço São José Liberto, foi restaurado visando obter-se uma estrutura de Polo, considerando diversos pontos que poderiam auxiliar o desenvolvimento de todas as fases da cadeia produtiva de gemas e joias. Atualmente encontra-se no Espaço o Museu de Gemas do Pará (Figura 34) , vinculado ao Sistema Integrado de Museus e Memórias (SIMM) do Estado do Pará o qual armazena um grande acervo de ornamentos marajoaras, gemas minerais e a primeira coleção de joias do Pará.



Figura 34: Primeira coleção de joias promovida pela Associação São José Liberto.
Fonte: Catálogo Institucional - ASJL, 2003.

O Espaço também conta com o Coliseu das Artes (Figura 35) o qual é um anfiteatro com capacidade para até 600 pessoas, neste espaço também se encontra a casa do artesão, que é destinado a exposição e comercialização de diversos tipos de artesanato, no Coliseu também ocorrem atividades culturais como apresentações folclóricas, pequenas encenações teatrais e apresentação de grupos musicais.

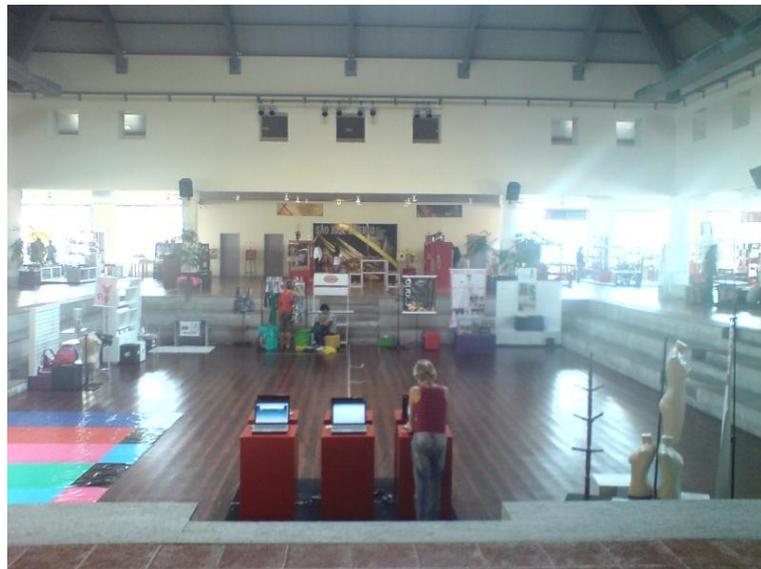


Figura 35: Coliseu das artes – Espaço São José Liberto.
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro/2010.

O projeto constou com a instalação de “Ilhas de produção⁸” (Figura 36) para que o visitante e/ou turista observasse o processo de confecção de uma joia, fazendo com que o público freqüentador conhecesse o processo.



Figura 36: Ilhas de Produção
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro/2010.

O Jardim da Liberdade (Figura 37), localizado ao ar livre, foram instaladas ametistas e quartzos rosa. No mesmo entorno deste ambiente localizam-se lojas de joias dos participantes do programa, que comercializam joias feitas artesanalmente com matéria prima local e que agregam ícones da cultura amazônica.



Figura 37: Jardim da liberdade durante a manhã
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro/2010

⁸ Espaço de confecção de joias, onde o cliente pode acompanhar o processo.

Atualmente as lojas instaladas no Espaço São José Liberto são: Amorim Mendes, Amazonita, Brilho da Amazônia, Danatureza, D'Sales, HS Criações Joiartimiro, Montenegro's, Ourogema, Zeus, Ourama e Belém da Saudade. A loja UNA é administrada pelo IGAMA e sua comercialização é em regime de consignação, para os produtores de joias que não tem condições para manter a estrutura de uma loja.

O último espaço é a Capela São José, Figura 38, onde ocorrem celebrações, algumas apresentações culturais, e palestras. Na capela podem-se observar as paredes erguidas com pedras, fazendo referência a sua construção original.



Figura 38: Capela São José
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro/2010.

No ano de 2007, ocorreu uma mudança na administração do Espaço São José Liberto, passando da Associação São José Liberto (AJSL) para o Instituto de Gemas e Joias da Amazônia (IGAMA). Esse Instituto atua desde o mês de maio de 2007, e objetiva também qualificar o setor joalheiro, promovendo cursos de capacitação e palestras para ourives e designers que se cadastraram no Programa Polo Joalheiro, ou seja, dando continuidade às ações já implementadas e promovendo novas ações como consultorias em design, comunicação visual, vitrina, embalagens e gestão.

Segundo o Projeto Pluri Anual - PPA (Governo do Estado, 2002) os objetivos do Programa na área da produção se propunha a potencializar os investimentos; gerar empregos no setor e internalizar a renda da economia do Estado provocando

assim a verticalização da produção paraense, que segue padrões tecnológicos e ambientais, visando aumentar e tornar os produtos locais mais atraentes e competitivos no mercado.

3.2. A INSERÇÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NAS JOIAS DO POLO JOALHEIRO.

Depois da criação do Polo Joalheiro, percebeu-se a necessidade de mudar as joias, que antes eram reproduzidas de revistas por ourives que trabalhavam no centro da cidade, para um produto que fosse criado e produzido no Estado do Pará.

A solução proposta para resolver esse problema, foi a promoção das oficinas de criação de joias. Por meio delas seria supostamente possível a concepção de uma “joia paraense”, reconhecida dessa forma, tanto na região como fora dela.

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, sem perder o caráter comercial e global, que toda joia deve ter para não se transformar em apenas mais um souvenir. Mas antes de abordar o processo criativo em si, é relevante que se reflita sobre o imaginário.

O imaginário amazônico já foi tema de diversas obras literárias, músicas, instalações artísticas, quadros etc. Os atores destas manifestações são pessoas que vivenciaram e acumularam este repertório local desde a infância. São memórias repletas de histórias, cheiros, texturas, sons, realidades fantásticas, ambientes, pessoas, animais e plantas que proporcionam e estimulam o senso estético ao descrever os elementos míticos do imaginário amazônico. Sobre esses elementos o autor João de Jesus Paes Loureiro cita:

A margem do rio, entre o rio e a floresta, é o lugar privilegiado dos enigmas da Amazônia transfigurados em enigmas do mundo. Oferece interrogações sobre origens e destinos. É quando o rio deságua no imaginário. (LOUREIRO, 2002, p 165)

O imaginário amazônico atua como um suporte poético e estético sobre as pessoas que desenvolvem produtos baseado em suas referências sejam elas imagéticas ou visuais, considerando que percepção do universo amazônico ocorre pela ponte entre o homem e a floresta a cada pesquisa sobre o tema desperta novos olhares e formas, manifesta no pesquisador lembranças de cheiros, sons e cores.

Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos a natureza magnífica e exuberante, que envolve o homem que se afirma no

mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa sua sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial à vida amazônica, por representar qualidade complementar à expressão dos sentimentos e ideias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de uma sociedade geograficamente dispersa. (Loureiro, 2001, p.93)

A floresta por si só já é repleta de elementos que remetem à magia e mistério, e aparentemente apenas as pessoas que vivenciam esse ambiente conseguem retratá-lo sem que se torne uma cópia de histórias ou imagens contadas. Sobre a relação do imaginário e a floresta que é:

Rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica revela-se como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. Situa-se em um tempo cósmico no qual tudo brota como nas fontes primárias da criação: a mata, os rios, as aves, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. É nesse contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciador de epifanias. (Loureiro, 2001, p.16)

Os elementos do imaginário amazônico já foram temas de diversas joias produzidas no Programa Polo Joalheiro. A inspiração em contos, músicas e poemas amazônicos é realizada de diversas formas, algumas joias são simples cópia do objeto de inspiração e outras joias são apropriações que desmembram os elementos e os símbolos da cultura local e proporcionam uma abstração no produto final tornando as joias em signos que representam a sua fonte de inspiração.

As joias do Pará têm, no plano comum, o que é próprio de todas as joias: o ouro, a prata, o diamante, as gemas, a platina, as fibras, a madeira, os caroços, as penas, as folhas, as sementes, a técnica, o profissionalismo e o bom gosto. Mas arrancam sua originalidade de materiais e símbolos da cultura paraense, mimetizada ou recriada, integrando tradição e modernidade, particular e universal, local e mundial, presente e passado, indianismo e cosmopolitismo, natureza e cultura, ecologia e tecnologia, sonho e realidade, desejo e posse. Loureiro (Associação São José Liberto⁹, 2004, p.5)

Os símbolos são estabelecidos culturalmente e difundidos podendo então passar a serem aplicados pelos designers/artistas utilizando-os de forma que comuniquem através do metal, para todos que obtiverem contato com a joia, a

⁹ Texto de apresentação do catálogo Pará Expojoia de 2004, escrito por João de Jesus Paes Loureiro.

história que pensou no momento do projeto. Segundo a autora Lucy Niemeyer, existem diversas formas de como o símbolo pode ser aplicado (Tabela 01):

REFERÊNCIAS SIMBÓLICAS				
Símbolos Gráficos	Cor Simbólica	Forma Simbólica	Posições e Posturas Simbólicas	Material Simbólico
Nome e o logotipo de uma empresa.	Pode ser uma impressão pessoal de um significado possível.	Qualquer forma pode, em princípio, ser um Símbolo de qualquer coisa.	A posição de um produto pode ter um significado convencional.	O material de um produto pode funcionar como uma referência simbólica.

Tabela 01: Descrição das referências simbólicas segundo Lucy Niemeyer.
Fonte: Acervo da Autora.

A joia é um veículo de transmissão de mensagens do seu tempo, das pessoas que as usaram, conseqüentemente, a joia é um elemento importante para o estudo das culturas que povoaram diferentes lugares. Para realizar um projeto de joia coeso com o tema proposto é preciso pesquisar sobre o tema da coleção, imaginar, interagir e imergir.

Refletindo sobre a relevância desse processo criativo que vai desde a inspiração até o desenho finalizado da joia é que se identifica a relevância do método utilizado para a realização da inserção do imaginário amazônico nas joias do Programa Polo Joalheiro, pois as joias não podem ser projetadas de forma aleatória e posteriormente ser inserida uma temática dita regional, para isso é necessário um real comprometimento tanto dos consultores quanto dos participantes dos workshops de criação. Sobre a importância da utilização correta das referências simbólicas no produto, Niemeyer afirma que:

Dependendo da cultura, um signo ou uma articulação sígnica é interpretada de modo próprio. Para o adequado desenvolvimento do projeto, o designer deve ter familiaridade, compreensão e domínio do grupo cultural em que o produto resultante circulará. Aspectos quanto a tradições costumes, valores, religião, características políticas e econômicas devem ser mapeados na fase inicial do

projeto para evitar perda de tempo em futuros ajustes ou, o que é pior, fracasso da solução adotada. (Niemeyer, 2009, p. 57)

A joia também necessita das concepções e valores oriundos da imagem que o designer/artista tem sobre a cultura e a sociedade a que pertence ou na qual se inspira para desenhar uma joia, algumas histórias contadas por meio das joias podem variar entre sua própria constituição como, por exemplo, o modo de uso e valores estéticos e seu significado enquanto signos de uma poética visual culturalmente constituída.

3.3. DO IMAGINÁRIO AO PRODUTO: WORKSHOP DE CRIAÇÃO DE JOIAS.

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 cadeia produtiva organizada e estruturada. Evidenciando assim, a importância do designer dentro de sua empresa.

Estão inscritos no setor de design programa quatorze designers de formação, quinze profissionais de áreas afins e sete ourives que desenvolveram habilidades técnicas para projeto de joias, totalizando trinta e seis pessoas participantes dos workshops de criação.

O processo do workshop inicia com uma imersão no tema escolhido, geralmente ocorre com uma pequena viagem às ilhas próximas de Belém, para que ocorra uma ligação direta com a natureza e desperte a sensibilidade estética para novas possibilidades de inspirações.

Se nós fizermos uma comparação, a criatividade, no meu ponto de vista, nasce da relação de pertencimento entre o artista e sua cultura, a originalidade é intransferível porque a cultura não se transfere você incorpora se você é desta cultura desde que nasceu você vai ao longo da vida incorporando os seus signos, os seus elementos com uma forma espontânea naquilo que é teórico, o imaginário, ou seja, o trajeto de nossa natureza vai fazendo trocas do nosso imaginário com a cultura que vai incorporando as coisas para dar substância, matéria de criatividade e de originalidade. Então vejam bem, quando o autor assume isso, a sua obra apresenta uma linha de originalidade de diferença. (Informação Verbal¹⁰)

O grupo de criadores do programa não é composto apenas por pessoas que nasceram na região amazônica, três pessoas são do sudeste do país e por motivos aleatórios vieram morar no Estado, e alguns consultores que ministram os workshops também não são da região. Caso estes participantes não estivessem estabelecidos uma relação de pertencimento do lugar e do imaginário deste lugar, provavelmente seria muito difícil o desenvolvimento de produtos inspirado no

¹⁰ Palestra proferida por João de Jesus Paes Loureiro em 17/09/2010 no Espaço São José Liberto.

imaginário, como citado anteriormente, seria apenas uma fria cópia de um símbolo amazônico.

Várias ações foram desenvolvidas com a criação do Programa Polo Joalheiro, entre elas os *workshops de criação de novos produtos* destinados a designers, com o objetivo de desenvolver coleções temáticas, até então não produzidas no Pará.

Os workshops ocorreram nas duas gestões que administram o programa Polo Joalheiro. Nessas atividades, procura-se ressaltar a estilização do cotidiano da Amazônia, para que as joias não apresentem formas que pareçam demasiadamente óbvias e figurativas.

O estilo de workshop para o desenvolvimento de produtos foi inicialmente aplicado pelo SEBRAE em comunidades que confeccionavam artesanato e não tinham suporte para desenvolver novos produtos e comercializá-los. Como o SEBRAE é um dos parceiros institucionais do Programa, utilizou-se da mesma técnica para o desenvolvimento das coleções de joias para o Polo Joalheiro.

O método de inserir um consultor na comunidade para desenvolver novos produtos, provoca uma reflexão sobre a essência e o pertencimento do produto gerado. Considerando que uma terceira pessoa auxilia um grupo de pessoas a elaborar produtos com novos elementos, ela agrega novos valores estéticos, novas possibilidades de uso e de comercialização.

Em síntese, a política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos “autênticos” de uma sociedade. Parece que devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer “puros”, iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural. (Canclini, 2008 p. 202)

O consultor contratado para ministrar o workshop geralmente vem do eixo Rio de Janeiro – São Paulo e não tem em seu repertório os elementos do imaginário amazônico ou alguma relação de pertencimento com a floresta e suas lendas. E para imergir no imaginário da temática da coleção, juntamente com os participantes o consultor planeja uma imersão (visita técnica) em algum lugar que remeta ao tema, que na maioria das vezes era relacionado a floresta

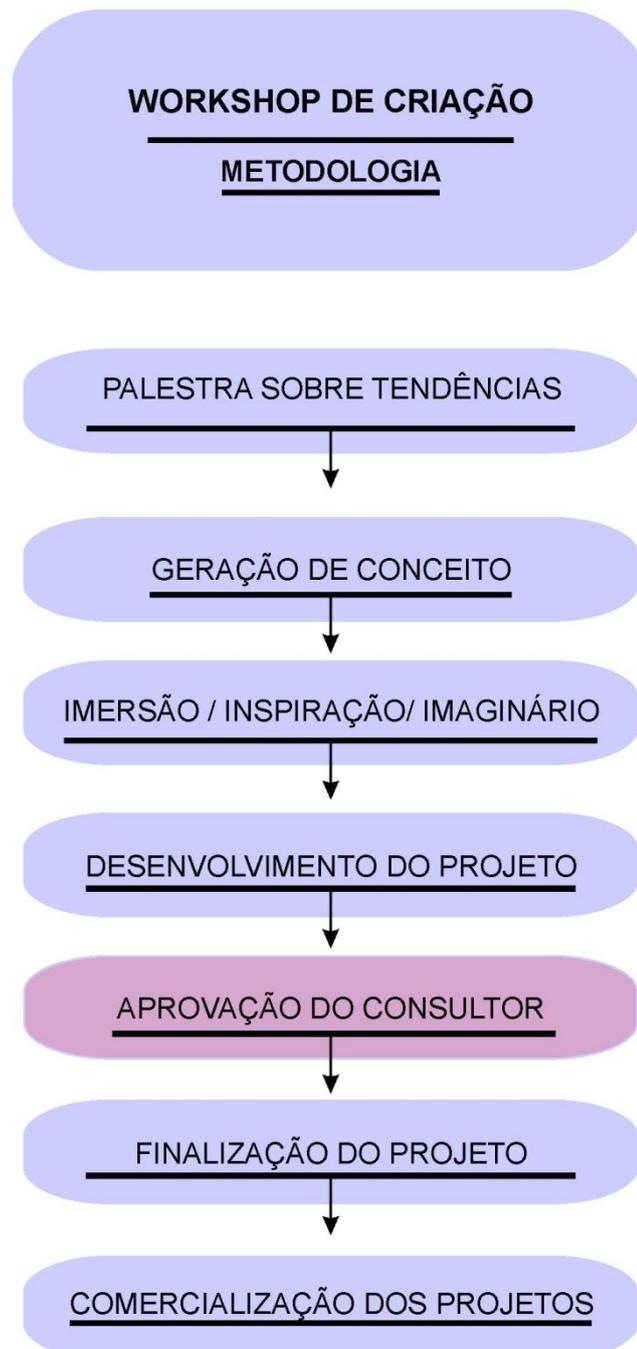
No início do workshop (Fluxograma 02) o consultor ministra uma palestra sobre as tendências de joias e comportamento com referências no periódico *Preview de tendências em Joias e Bijuterias*, desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais (IBGM). Durante a palestra é abordada a temática que se pretende utilizar na exposição, e coletivamente é gerado o conceito da coleção.

Após a definição do conceito, os participantes do workshop vão para um lugar que sirva de inspiração para o tema escolhido, com o objetivo de despertar o olhar para as possibilidades de formas, cores, traços e texturas. Após a imersão, os designers / criadores se reúnem em uma sala (Figura 39) para iniciar os primeiros esboços.



Figura 39: Workshop de criação de joias
Fonte: Acervo do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia

Com os esboços finalizados o consultor avalia se o desenho esta de acordo com o tema proposto e se pode ser executado sem conter futuros problemas de produção. Caso o esboço não esteja de acordo com as especificações sugeridas pelo consultor, o desenho é modificado até que seja aprovado para a comercialização do projeto.



Fluxograma 02: Metodologia utilizada nos workshops de criação de joias - Polo Joalheiro
Fonte: Arquivo pessoal, Dezembro/2010

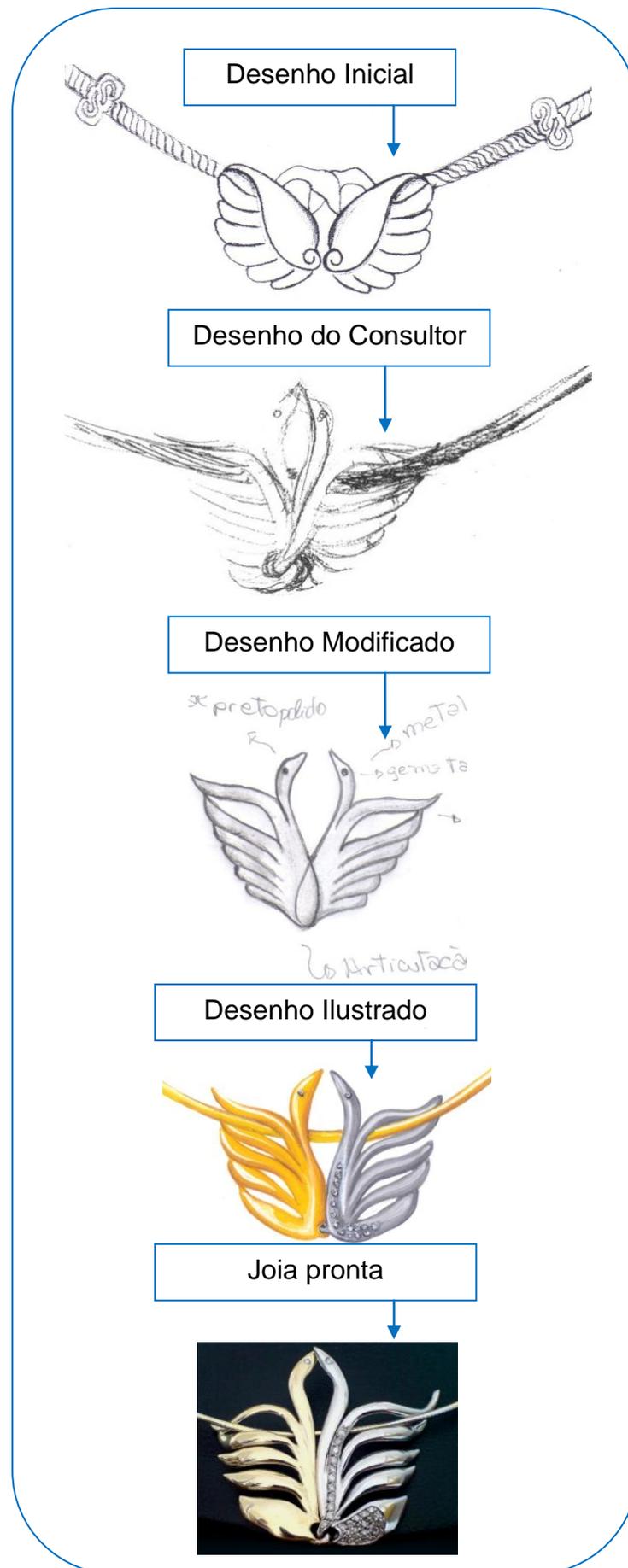
A função do consultor (Figura 40) é proporcionar diretrizes metodológicas para que as criações sejam uniformes e se comuniquem entre si e com os futuros consumidores da joia, sem influenciar na estética e na essência da inspiração do designer / criador da peça.



Figura 40: Workshop de criação – Karina Achôa (São Paulo)
Fonte: Acervo da Autora.

Devido às preocupações de mercado e viabilização de execução, a criação em alguns momentos acaba se tornando induzida pelo consultor, a se transformar menos artística e mais técnica / funcional (em termos de produção). Entretanto, na prática, quando o consultor sugere modificações no projeto, em alguns casos, ocorre a descaracterização do desenho e a joia acaba por ter mais características do consultor do que da pessoa que idealizou o projeto.

Em alguns workshops o consultor consegue sugerir apenas modificações técnicas. O Fluxograma 03 exemplifica a intervenção do consultor, em que as modificações são funcionais e estéticas, descaracterizando por completo o desenho inicial. Esse tipo de intervenção torna-se negativa, pois ao induzir o designer a modificar a forma, o consultor insere o seu olhar sobre o tema, e não exalta o olhar de quem criou a joia.



Fluxograma 03: Do projeto ao produto: Exemplo de intervenção do consultor no workshop de criação.
Fonte: Acervo da Autora.

Além dos desenhos, os designers e criadores produzem textos (Figura 38) oriundos de suas inspirações, como exemplo a inspiração da designer Gleice Garcia para a coleção Pará Expojoia de 2007:

A inspiração para a linha “Redemoinhos” está nos movimentos e ondulações encontrados nos rios amazônicos, tais movimentos formam uma imagem muito forte e persistente. O tema da linha também retrata o comportamento do rio no momento da chuva, do vento, do toque das árvores, da passagem e um barco ribeirinho, do mergulho. (Garcia¹¹, 2007)

As joias têm uma representação que vai além de seu caráter utilitário e de seu valor comercial, sua significação consiste na habilidade em carregar e em comunicar o significado cultural.

O fato de uma joia ter em, sua maioria, metal precioso ou gemas, não a desmerece, não a torna “pobre”, pois a palavra preciosidade, para este tipo de ornamento, está em um contexto simbólico, considerando que a história contida no objeto é mais rara, mais valiosa do que o material com qual ela foi construída.

A inversão de valores, onde o fazer artesanal é mais valioso do que o metal nobre pode ser observada no Termo de Referência desenvolvido pelo SEBRAE/NA:

Um artesanato de qualidade deve ter uma clara identificação com sua origem, impressa nas cores, nas texturas, nas marcas deixadas pelas mãos dos artesãos em cada peça. Esta identidade é algo que se consegue com o tempo, fruto de muito esforço, constância e dedicação. Não se consegue com decretos e nem utilizando-se, de modo forçado, as caricaturas de nosso entorno. Quem compra artesanato está comprando também um pouco de história. Nem que seja sua própria história de viagens e de descobertas. Um produto, por melhor que seja, deve vir acompanhado de algo que o contextualize, que o localize no tempo e no espaço. A informação sobre a pessoa que fez uma determinada peça, a quantidade de horas ou de dias que levou para executar esta tarefa podem ter um alto valor para quem a adquire. (SEBRAE, 2004. p 56)

¹¹ Texto extraído da Ficha técnica da linha de joias “Redemoinhos”, projetado em 2007.

Campos (2007), afirma que o designer de produto, hoje, precisa ajustar seus processos de criação às novas tendências de Design, as quais dão ênfase à abstração, imaterialidade e complexidade:

Na joalheria, o desenvolvimento de uma coleção é um processo que passa por várias etapas. Inicialmente o designer precisa observar o espírito da época, realizando suas pesquisas para a compreensão do contexto no qual está inserido. Em seguida, avaliam-se as tendências observadas, adequando-as a realidade da empresa e do mercado visado, O próximo passo é a montagem de um mood board¹² com o material recolhido e previamente selecionado. Mike Baxter recomenda a criação de três quadros visuais, partindo de objetos mais amplos e afinando para formas mais específicas: um painel de estilo de vida, um painel de expressão do produto e um painel do tema visual. Este material é importante para a definição do tema e do conceito a ser trabalhado na coleção. Após a definição do tema, vem a etapa da pesquisa deste tema e montagem de uma ambiência específica formada por uma ou mais imagens, As etapas seguintes incluem uma análise das tecnologias disponíveis a escolha de materiais e a definição dos códigos visuais que serão usados na coleção. (Campos, 2007, p 84)

Ao término do workshop, foi realizada uma exposição com os projetos desenvolvidos (Figura 41), sempre com uma temática previamente estabelecida para que proporcione coerência e unidade na escolha dos materiais além de formas semelhantes adequada à história, a qual será contada com as joias da coleção.

A partir desses eventos, os ourives começaram a perceber uma nova possibilidade de trabalho: a de trabalhar em parceria com o designer.

¹² Painel com recorte de imagens e textos, também podem ser definidos como painel de inspiração.



Figura 41: Comercialização dos projetos originados no workshop de criação de joias.
Fonte: Acervo Instituto de Gemas e Joias da Amazônia.

A comercialização de projetos de joias desenvolvidos por designers no espaço São José Liberto ainda é em pequena quantidade, todavia, nota-se uma evolução sobre os aspectos projetuais anteriores a implantação do Programa, pois as criações eram desordenadas, sem preocupação com o ciclo de vida¹³ do produto, facilidade de produção e manuseio. Como se observa na afirmação abaixo, sobre o setor joalheiro no Brasil, no Estado do Pará este caminho não foi diferente.

Há dez, quinze anos atrás, a sinergia entre ambos era um desafio cuja superação tinha poucas perspectivas de eixo. Se os designers de joias eram vistos como artistas afastados da realidade do mercado, aos industriais cabiam a fama de serem intolerantes e resistentes a novas propostas [...] O reconhecimento do processo de design como “valor agregado” aos processos e conhecimentos organizacionais foi uma mudança de paradigmas para os joalheiros que, aos poucos, passaram a admitir a presença deste novo profissional – o designer de joias – em seu quadro de funcionários. [...] Cada vez mais, as empresas joalheiras precisam reconhecer a importância da conexão e do diálogo constante entre o designer e as demais áreas que envolvem a produção, divulgação venda e pós-venda. Antes de iniciar a criação de uma coleção, as empresas deveriam realizar uma reunião entre todos os representantes dessas áreas, para que o briefing traçado espelhe a realidade, não só do

¹³ Pode-se construir o fluxo do ciclo de vida, desde a entrada da matéria-prima, passando pela produção, distribuição de uso, até o descarte final do produto. (BAXTER,1998, p183)

mercado, como também do perfil da empresa e seus clientes. (Campos, 2007, p. 52)

A criação da forma e a definição da estética a serem aplicadas nas joias seguem uma metodologia desenvolvida pelo consultor durante o workshop de criação. Ao longo dos nove anos de workshop um dos principais objetivos do Programa era gerar joias com conceito baseado na cultura amazônica.

A fase de elaboração e escolha de conceitos permite ao designer a experimentação de novas propostas e oferece o ambiente propício para as “invenções”. Conceitos originais exigem mentes abertas e pensamentos não convencionais. Dentro do design de produto, a geração de conceitos é uma etapa extremamente importante para ‘que se alcance a definição do projeto, desde sua função, forma, valor e entender que, hoje, para os objetos serem bem sucedidos no mercado, é necessário um conceito adequando coerente e inovador. [...] Tendência forte na concepção de joias, hoje, a coleção codifica, classifica e dá coerência às peças, instaurando um repertório de formas e cores, tal qual uma linguagem que conta a história que as alicerça, sensibilizando e mobilizando as conotações afetivas. (Campos, 2007, p 84)

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.

3.4 CATÁLOGOS PARÁ EXPOJOIA: A INSPIRAÇÃO TRANS-FORMADA EM METAL

O catálogo Pará Expojoia é produzido desde o primeiro workshop de criação, que ocorreu em 2002. Não foi encontrado nenhum registro sobre a referida atividade no ano de 2003. No ano de 2006 a coleção foi inspirada no Teatro da Paz, o workshop foi ministrado pela designer Eliânia Rosset de São Paulo, nesse ano não houve catálogo para a Feira Pará Expojoia.

A temática amazônica foi utilizada em 100% das joias desenvolvidas nos workshops, e é relevante observar nas tabelas a seguir onde há apenas uma mimese do objeto de inspiração e onde há realmente uma abstração consciente, que não desconstrua de forma negativa a referência cultural.

A diferença entre o original e a cópia é essencial para a investigação científica e artística da cultura. Também importa diferenciá-los na difusão do patrimônio. Não há por que confundir reconhecimento do valor de certos bens com a utilização conservadora que fazem deles algumas tendências políticas. (Canclini, 2008, p. 200)

A joia é um meio de comunicação e difusão do patrimônio cultural material e imaterial, e não pode ser realizado sem critérios, entretanto, não pode ser vista como algo cristalizado, que não pode sofrer mutações.

As joias serão analisadas segundo os conceitos de semiótica aplicados ao design de autoria de Lucy Niemeyer abordado na página 64. A tabela 02 descreve o layout das informações distribuídas nos quadros com a descrição e análise dos catálogos das páginas 79 a página 93.

Designer/ Empresa	Inspiração	Peça	Forma Esquemática
Nome da peça			
Inspiração			

Tabela 02: Layout descritivo das joias.
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.1. Catálogo Pará Expojoia de 2002

No catálogo “Pará Expojoia” de 2002 as joias foram confeccionadas em ouro amarelo e em ouro branco, com gemas e diamantes deixando a joia com fortes características da joalheria tradicional. A primeira consultora que desenvolveu o workshop de criação foi Irina Aragão, do Rio de Janeiro.

Durante a oficina a consultora proferiu uma palestra sobre tendências e falou sobre a proposta de desenhar joias tradicionais, com a predominância de ouro, prata e gemas minerais. As referências indígenas e os desenhos rupestres foram as mais utilizadas pelos designers / criadores.

A temática da coleção “Joias do Pará”, para o workshop de 2002, foi escolhida previamente pela administração do Espaço São José Liberto na época, a Associação São José Liberto. Na maioria das joias houve a apropriação de grafismos e de desenhos sem grandes abstrações, pois os designers / criadores utilizaram a variação da forma na estrutura de suporte da joia, ou seja, no aro do anel, na base do brinco, etc.

O colar “kuarup” (Tabela 3.1) foi inspirado na festividade indígena *Kwarup*, na qual são utilizados troncos de arvores. A *Forma Simbólica* foi considerada a mais apropriada para a relação entre inspiração e joia, devido as formas geométricas presentes tanto na joia quanto no tronco de árvore utilizado na festividade. Apesar da presença de elementos geométricos na joia e no tronco, há um grau de abstração elevado o que leva o observador a não associar, em um primeiro estágio, que a joia faz referência a uma festividade indígena.



Tabela 3.1: Colar Kuarup
Fonte: Acervo da Autora.

O anel “Rupestre I” (Tabela 3.2) foi inspirado nos desenhos rupestres e segundo as referências semióticas, o item de análise mais presente na joia é a *Forma Simbólica*, pois a forma do boneco representa diretamente a inspiração. A joia não apresenta nenhum diferencial entre a inspiração e a criação, tornando o desenho simples e figurativo, o que ocasiona a fácil identificação do tema logo no primeiro contato com o anel.



Tabela 3.2: Anel Rupestre I
Fonte: Acervo da Autora.

O anel “Renascer” (Tabela 3.3) tem como inspiração a aurora amazônica, entretanto, ao analisar a estrutura e os símbolos utilizados na joia, percebe-se que o item mais predominante na joia é o *Símbolo Gráfico*, considerando que o elemento geométrico, o grafismo, é inserido de forma aleatória, apenas para compor a joia. A gema utilizada é a ametista, de coloração roxa, não condiz com a coloração do sol durante o amanhecer. A joia tem uma composição figurativa que não remete ao tema de inspiração proposto pelo Designer / Criador.



Tabela 3.3: Anel Renascer
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.2. Catálogo Pará Expojoia de 2004

O workshop de criação para o Catálogo de 2004 foi ministrado pela consultora Cidda Siqueira, do Rio de Janeiro, que utilizou como temática para inspiração das joias elementos da cultura amazônica e também elementos do cotidiano ribeirinho como os remos, a oficina ocorreu no auditório do Espaço São José Liberto. No segundo catálogo “Pará Expojoia” percebe-se a inserção de joias com prata 925 (teor da liga metálica) e materiais alternativos, o que não ocorreu no ano de 2002.

O colar “Queimadas” (Tabela 4.1) devido conter o material alternativo madeira se enquadra na aplicação semiótica *Material Simbólico*, pois o material utilizado é associado a inspiração, e remete em primeiro grau ao tema proposto, pois a madeira pode ser associada a um mapa e o metal, reluzente, pode ser associado as partes das queimadas.



Tabela 4.1: Colar Queimadas na Amazônia.
Fonte: Acervo da Autora.

O colar “Toras” (Tabela 4.2) é inspirado na Floresta Amazônica, especificamente no transporte, pelos rios, das madeiras extraídas da mata. O material e a forma utilizada classificam o desenho como figurativo, pois é possível identificar a inspiração em um primeiro momento, e a presença da madeira na peça a classifica como Material Simbólico na joia, já que remete diretamente a inspiração.



Tabela 4.2: Colar floresta Amazônica.
Fonte: Acervo da Autora.

O colar “Ungô Oni” (Tabela 4.3) é uma representação de *Forma Simbólica*, pois o formato desenhado se assemelha a um barco observado de cima. A utilização da gema ametista aparece apenas como uma agregação de valor a peça.

Observa-se a utilização de fibras naturais em substituição de correntes de ouro, o que contextualiza a real inspiração nas referências, considerando as características do adorno indígena, já citadas no capítulo 3.



Tabela 4.3: Pingente Ungô Oni.
Fonte: Acervo da Autora.

O pingente “Remo” (Tabela 4.4) é uma representação de Forma Simbólica, pois o desenho figurativo da joia é facilmente associado ao formato do remo utilizado pelos ribeirinhos. A gema utilizada é o Quartzo Hialino, popularmente conhecido como cristal. A lapidação do quartzo é diferenciada, pois foi desenhado grafismos na parte posterior. Atualmente essa lapidação compõe o guia de lapidações do Instituto Brasileiro de Gemas e Metais – IBGM.



Tabela 4.4: Pingente Remo.
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.3. Catálogo Pará Expojoia de 2005

Para o catálogo de 2005 a temática para inspiração do workshop de criação, ministrado pela consultora Cidda Siqueira, do Rio de Janeiro, foi o mercado do Ver-o-Peso. Os designers / Criadores realizaram visita no mercado, compraram e fotografaram os elementos os quais consideraram relevantes para a sua criação. Após a visita no ponto turístico, os participantes foram para um espaço de Yoga no centro da cidade de Belém acompanhados pela consultora e por uma psicóloga convidada.

O colar “Pimenta” (Figura 5.1) apresenta Cor e Forma Simbólica, pois as cores das pimentas são fielmente ilustradas, com a nova técnica denominada de Incrustação Paraense¹⁴. A ilustração no metal tornou as peças mais figurativas, pois os participantes procuraram deixar o mais realista possível e com um baixo grau de abstração.



Tabela 5.1: Pingente Pimenta.
Fonte: Acervo da Autora.

¹⁴ Colorir o metal com pigmentos naturais como pérolas, malaquitas, turmalinas entre outras gemas, o tratamento é feito a frio, diferente de outras técnicas de ilustração do metal.

O fator escultural pode ser observado no brinco “Magia do Amor” (Figura 5.2), criação de Eliete Cascaes, em que a joia cria volume por trás da orelha. A joia apresenta Posição Simbólica, pois remete diretamente a um ramo de folhas posicionado na orelha.



Tabela 5.2: Brinco Magia do Amor.
Fonte: Acervo da Autora.

A joia “Peneiro de Açai” (Figura 5.3) contém *Cor e Forma Simbólica*, considerando a gema ametista que tem a cor roxa a qual remete ao açai. E a forma com volume que caracteriza o peneiro. O volume caracteriza a evolução no grau de elaboração projetual dos participantes do workshop, considerando que a maioria das joias, até então, eram planas.



Tabela 5.3: Pingente Peneiro de Açai
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.4. Catálogo Pará Expojoia de 2007

Na coleção de 2007, as lendas amazônicas foram o tema central do workshop de criação ministrado pela consultora Rosângela Gouvêa de Belém. Das joias produzidas 100% foram em prata 925 e a utilização do material alternativo foi mais evidente, como a madeira, argila, fibras e couros. A incrustação paraense, técnica de pigmentação similar a esmaltação, foi utilizada com mais frequência com relação à coleção anterior.

O brinco “Boiúna” (Tabela 6.1) apresenta forte relação com o Cor e *Material Simbólico*, pois a madeira é utilizada para representar a cobra, e a forma abstrata que mais se destaca é a parte posterior do pingente, pois com a articulação proporcionada pela corrente e a terminação em madeira e prata, muito se assemelham as características físicas da cobra.



Tabela 6.1: Brinco Boiúna.
Fonte: Acervo da Autora.

O pingente Arara Majestade (Tabela 6.2) contém *Cor e Forma Simbólica*, a joia é totalmente figurativa, com uma larga escala cromática, mesmo a joia sendo uma única chapa de prata, o desenho das asas transmite para o observador a sensação de movimento. O grande volume de metal faz com que a joia se torne desconfortável no pescoço do usuário.



Tabela 6.2: Pingente Arara Majestade.
Fonte: Acervo da Autora.

O anel “Fruto Abençoado” (Figura 6.3) contém *Cor e Forma Simbólica*, pois a utilização da fibra palha da costa com esferas da gema granada, que assim como a ametista, também pode ser associada ao açaí. A junção desses dois elementos remete ao cacho de açaí. Como a forma é inspirada em uma lenda o desenho tende a ser abstrato, contudo, a referencia visual entre a fibra e o cacho são muito fortes tornando a criação figurativa.



Tabela 6.3: Anel Fruto Abençoado.
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.5. Catálogo Pará Expojoia de 2008

Para a Expojoia de 2008 a temática sobre os rios da Amazônia foi escolhida durante o workshop de criação ministrado pela consultora Regina Machado do Rio de Janeiro. Os designers foram para uma imersão na Ilha das Onças/PA onde observaram e fotografaram vários elementos para a criação das joias inspiradas nos rios. As formas foram mais abstratas e retrataram em sua maioria o movimento dos rios. A prata foi o metal mais utilizado no segundo ano consecutivo. Notou-se a inserção do couro de peixe e do chifre, materiais alternativos até então não utilizados nas coleções.

O bracelete “Águas de Lua Cheia” (Tabela 7.1) apresenta relação com a *Cor Simbólica*, pois a cor escura do chifre remete a escuridão da noite e a prata remete a maresia das águas e a claridade da lua. O tema utilizado é universal, considerando que a lua cheia aparece em diversos pontos da terra, contudo a utilização do chifre junto com o metal e as gemas, a torna local, devido o material alternativo utilizado.



Tabela 7.1: Bracelete Águas de lua cheia.
Fonte: Acervo da Autora.

O brinco “Folhas da Terra” (Tabela 7.2) apresenta relação com as categorias *Cor e Forma Simbólica*, pois a folha é pigmentada com pó de diversas gemas verdes como, por exemplo, a malaquita. A forma é figurativa, pois é possível perceber nitidamente a forma do barco e a forma das plantas.



Tabela 7.2: Brinco Folhas da terra.
Fonte: Acervo da Autora.

O pingente “A Pororoca” (Tabela 7.3) é uma forma abstrata inspirada no fenômeno natural de mesmo nome. A joia apresenta clara relação com o *Material Simbólico*, pois o couro de peixe foi inserido como material alternativo que monta uma relação com a inspiração do pingente. Assim como a incrustação em forma de ondas, que remetem as ondas quebrando durante o fenômeno “pororoca”.



Tabela 7.3: Pingente A Pororoca.
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.6. Catálogo Pará Expojoia de 2009.

No workshop de criação para a Pará Expojoia de 2009 ministrado pelo consultor Stefano Ricci de Roma, a temática foi aberta, ou seja, cada designer poderia desenvolver sobre o tema de sua preferência. Mesmo com a temática livre, nenhum dos designers / criadores fugiu dos temas referentes a Amazônia, como as mangas, os peixes, o cotidiano dos ribeirinhos os desenhos rupestres, entre outros. Mas uma característica que se decidiu retomar foi a utilização do metal ouro, considerando que havia 2 anos que o metal não era utilizado nas coleções para a feira Expojoia.

O colar “Chuva de Manga” (Tabela 8.1) é uma joia com alto grau de abstração, e o item de análise mais presente é a *Cor Simbólica*, pois a designer inseriu uma gema verde que remete a cor da manga. A peça tem cinco pontos de articulação entre os elos de ouro, o que a torna com movimento. Contudo a fibra natural palha da costa não pode ser retirada do pingente, o que dificulta o processo de limpeza da joia.



Tabela 8.1: Colar Chuva de Manga.
Fonte: Acervo da Autora.

O colar “Vida de Rio” (Tabela 8.2) tem como maior característica a *Forma Simbólica*, pois as peças, em ouro remetem, em primeira análise, a pequenas ondas e quando juntas, em uma segunda análise, lembram escamas devido a forma continuada e a existência de volume na joia. A forma é considerada abstrata e as formas são fixas no colar, impossibilitando de desmontá-las. Por mais que a inspiração seja de um rio local, o tema é universal, o que facilita o entendimento para todos os níveis de consumidores (Turistas ou locais).



Tabela 8.2: Colar Vida de Rio.
Fonte: Acervo da Autora.

O colar “Vestígios” (Tabela 8.3) apresenta relação com a *Forma Simbólica* devido a aplicação da forma figurativa dos desenhos rupestres. Mesmo a joia contendo um baixo grau de abstração, ela se destaca pelo processo produtivo, pois o colar contém mais de 100 gramas de prata e foi totalmente escurecida com a técnica de oxidação e contém duas placas de cerâmica pinadas na prata. A temática rupestre não é algo amazônico, pois esse é um tema universal.



Tabela 8.3: Colar Vestígios
Fonte: Acervo da Autora.

3.4.7. Catálogo Pará Expojoia de 2010

Para a feira Expojoia de 2010, o tema foi *O luxo da cultura e da natureza amazônica*, o tema da coleção foi decidido durante o workshop ministrado pela consultora Regina Machado do Rio de Janeiro. Os elementos utilizados como inspiração: o açaí, as orquídeas, a marujada bragantina, o muiiraquitã, o banho de cheiro entre outros temas referentes ao imaginário amazônico. A presença do ouro e da prata 925 foi equilibrada. A forma utilizada na grande maioria das joias foi a Forma Simbólica, pois foi enfatizado mais as formas figurativas, como a cuia do açaí, violão, e o muiiraquitã.

O item de análise presente no brinco “Orquídeas Silvestres” (Tabela 9.1) é a *Cor Simbólica*, pois a flor foi desconstruída e a cor da gema turmalina rosa, remeteu a cor da orquídea. A orquídea que serviu de inspiração para a designer é nativa da região Amazônica.



Tabela 9.1: Brinco Orquídeas Silvestres.
Fonte: Acervo da Autora.

O pingente “Muiraquitã Floral” (Tabela 8.2) tem as características tanto da Cor Simbólica quanto da Forma Simbólica, considerando a cor verde da gema crisoprásio que remete aos primeiros muiraquitãs encontrados. A forma do muiraquitã não é essencialmente amazônica, pois segundo historiadores o muiraquitã chegou até o Amazonas por meio de grupos nômades, considerando que no solo do Norte do Brasil nunca houve jade (gema da qual eram feitos os primeiros amuletos zoomorfos).



Tabela 8.2: Pingente Muiraquitã Floral.
Fonte: Acervo da Autora.

De acordo com as referências simbólicas, o pingente “Chamego” (Tabela 8.3) está contido na categoria de *Forma Simbólica*, pois as formas abstratas das linhas que remetem ao “banho de cheiro” escorrendo pelos corpos, não é de fácil entendimento, dificultando a compreensão do consumidor no momento da compra.



Tabela 8.3: Pingente Chamego
Fonte: Acervo da Autora.

CONCLUSÃO

Ao final desta pesquisa, tornou-se possível a dissolução de inúmeras dúvidas e questionamentos anteriores. Questões estas, de extrema relevância para a produção joalheira no Pará.

Primeiramente, o levantamento histórico possibilitou a identificação das técnicas joalherias utilizadas nos períodos em que esse ofício se desenvolveu significativamente, pois com o aprimoramento das técnicas, foi possível cada vez mais representar os símbolos da cultura de cada época com mais precisão. Esse momento da pesquisa contribuiu para perceber que a inserção do imaginário local, na verdade, sempre ocorreu, e sempre ocorrerá, pois a joia é uma produção que resulta do meio, e transporta para o futuro as referências e concepções da época em que foi confeccionada.

Com base na análise realizada em todos os catálogos da feira “Pará Expojoia”, observou-se que as temáticas utilizadas em 100% das joias abordam sobre a cultura, o imaginário amazônico e o cotidiano do homem ribeirinho. Porém, em algumas dessas joias, identificou-se a simples representação de ícones da cultura, mostrando que em alguns casos o designer / criador desenha apenas uma cópia do objeto de inspiração. Entretanto, percebe-se que, em contraponto a esse fato, alguns designers / criadores já realizam efetivas abstrações das lendas, e conseguem filtrar a quantidade de elementos visuais, quando reportados para as joias.

Em suma, a qualidade da inserção do imaginário amazônico na joalheria paraense está diretamente ligada a metodologia seguida pelos participantes do workshop de criação e a sua relação com o tema sugerido durante o evento.

Outro importante dado que a realização deste trabalho trouxe a tona, é de que grande parte dos participantes dos workshops não eram designers de joias por formação, o que também influencia diretamente na qualidade e complexidade do projeto.

A formação acadêmica também interfere no momento de filtrar e absorver os elementos para inserir no projeto, tendo em vista que o profissional formado geralmente conta com um arcabouço teórico muito mais vasto, devido ao estudo de disciplinas como história da arte, metodologia projetual, estética e semiótica. Sendo

assim, nas criações de pessoas com formação na área de design, foi observado um alto grau de abstração das formas, enquanto nos projetos realizados por profissionais de áreas afins, com um repertório mais empírico e intuitivo, percebem-se formas mais figurativas, com um menor grau de abstração.

Outro problema observado na realização dos workshops, diz respeito a intervenção do consultor no momento da criação, que em alguns casos foi considerada induzida, tornando-a negativa. O consultor não modificou apenas questões para otimizar a produção da peça – como fechos e articulações –, mas também, em alguns casos, modificou traços que identificam e caracterizam o criador da joia.

Como solução para as excessivas alterações projetuais, seria interessante propor um maior distanciamento do consultor, delimitando um pouco mais a sua atuação, para que ele funcione apenas como um direcionador da coleção, assim como para que os projetos não apresentem problemas na sua execução.

Da mesma forma, é necessário que quem participa dos workshops tenha a consciência de seu papel no processo, pois com base na pesquisa, tornou-se notável a presença de projetos com baixo complexidade projetual. Tal problema se agrava se considerarmos a grande diversidade de técnicas já desenvolvidas para confeccionar joias com volume e pouca utilização de metal – ouro e prata, como abordado no capítulo dois.

Traçando um paralelo entre a história da joalheria e as joias observadas dos catálogos, notamos que por vezes, aquilo que é considerado como elemento da cultura amazônica, ocorre em outros momentos históricos – como no exemplo da peça “Anel Rupestre I”, do catálogo de 2002.

Outra conclusão interessante a respeito da influência da produção joalheira do Pará é de que os traços orgânicos e a incrustação paraense têm uma forte relação com o estilo *Art Nouveau*. Pode-se considerar que isso se deve em grande parte ao período da Belle Époque, onde o movimento foi bastante difundido na cidade de Belém.

Finalmente, por meio da pesquisa, concluiu-se que o Programa Polo Joalheiro contribui de forma positiva para o desenvolvimento da cadeia produtiva de joias do Estado do Pará e para a ascensão do projetista de joias no setor. Contudo

constatou-se que a inserção do imaginário amazônico não ocorreu de forma natural (como uma vontade inicial dos que primeiro projetaram joias no programa), e sim como algo estruturado e planejado politicamente, como afirma Nestor Canclini, e conforme foi aplicado na primeira coleção de joias em 2002.

Passados 14 anos desde o início do Programa Polo Joalheiro, muitos de seus objetivos iniciais foram alcançados. Tanto é, que atualmente a joia paraense conquistou o reconhecimento perante o mercado nacional e internacional, especialmente por meio da sua participação em eventos como a feira de indústria de joias, relógios e afins (FENINJER) – maior feira de joias da América latina –, e a participação no salão mundial de relojoaria e joalheria (BASEL WORLD).

Ainda assim, é possível vislumbrar um crescimento cada vez mais notável da produção joalheira do Estado do Pará, principalmente se os problemas levantados nesta pesquisa forem equacionados.

Sem dúvidas, um dos temas mais recorrentes na contemporaneidade é preservação da Amazônia, e esse assunto vai muito além de extração ilegal de madeira, reflorestamento ou biopirataria. Quando tratamos de preservação da Amazônia, não devemos nos ater apenas aquilo que é material ou palpável (como nossas florestas, rios e animais), mas também devemos manter vivo aquilo que representa a cultura imaterial (como nossas lendas, costumes e tradições).

É nesse momento que a inserção do imaginário amazônico nas joias produzidas no Pará deixa de ser uma simples oportunidade mercadológica ou estética para se tornar uma maneira de “preservar a Amazônia”.

BIBLIOGRAFIA

AMORA, Antônio Soares. **Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa**. 18ª Ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

ARCURI, Márcia. **Ouros do Eldorado- Arte Pré-Hispânica da Colômbia**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto: Guia prático para o design de novos produtos**. 2º Ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BÜRDEK, Bernhard E. **Design: História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. São Paulo: Edigard Blucher,

CAMPOS, Maria Aparecida de Moraes Siqueira. **A Pesquisa De Tendências: Uma Orientação Estratégica no Design de Joias**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CANCLINI, Garcia Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CALDAS, Dário. **Observatório de Sinais**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

CAMPBELL, Marian. **Medieval Jewellery- In Europe 1100 – 1500**. Londres: V&A Publishing

CORBETTA, Glória. **Joalheria de Arte**. Porto Alegre: AGE, 2007.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Clementina. **A arte e o design da joia moderna brasileira**. sl. Sn. 2006.

FIGUEIREDO, Lucas. **Boa Ventura! A corrida do ouro no Brasil [1697 – 1810]: A cobiça que forjou um país, sustentou Portugal e inflamou o mundo**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GOELDI, Museu Paraense Emílio. **Arte da terra: resgate da cultura material e iconográfica do Pará**. Belém: SEBRAE, 1999.

GOLA, Eliana. **A joia: história e design**. São Paulo: SENAC, 2008.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES FILHO, João. **Design do Objeto: bases conceituais**. São Paulo: Escrituras, 2006.

LEITE, Maria Fernanda Passos Leite. **René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian**. Milão: Shikra, 2008.

LEXIKON, Helder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

LODY, Raul. **Joias de Axé: fio de contas e outros adornos do corpo - A Joalheria Afro-Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos da Estética**. 2ª Ed. Belém: EDUFPA, 2002.

_____. **O imaginário Amazônico: Uma poética do Imaginário**. Belém:

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. Lisboa: Edições 70, 1968.

NACIF, Maria Cristina Volpi. "Luxo e fantasia: A bijuteria de alta-costura e herança de Coco Chanel". CASTILHO, Kathia; VILLAÇA, Nizia (Org.) **O novo luxo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2008.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 16ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

OREY, Maria Leonor B. S. d'. **Five Centuries of Jewellery – National Museum of Ancient Art, Lisbon**. Lisbon: Zwemmer, 1995.

_____. **A custódia de Belém 500 anos – Museu Nacional de Arte Antiga**. Lisboa: IMC/MNAA, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17ª Ed. São Paulo: Ática, 2010.

PINACOTECA. **O que é que a Bahia tem – Ourivesaria do museu Carlos Costa Pinto /Salvador**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

SALEM, Carlos. **Joias: criação e design**. São Paulo: Arco Atelier, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Lúcia. **Semiótica Aplicada**. 1ª Ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SCHAAN, Denise P. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SEBRAE-NA, **Programa SEBRAE de Artesanato**: Termo de referência. 1ª Ed. Distrito Federal, 2004.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: Da Pré-História ao Pós-Moderno. Tradução: Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TAIT, Rugh. **7000 Years of jewellery**. Londres: British Museum, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte**: um paralelo entre a arte e a ciência. 2ª Ed. Campinas: Autores associados, 2001.

Catálogos Institucionais

ASSOCIAÇÃO SÃO JOSÉ LIBERTO. **Joias do Pará – Amazônia – Brasil**. Belém, 2004.

ASSOCIAÇÃO SÃO JOSÉ LIBERTO. **Catálogo da II Pará Expojoia – Amazônia Design**. Belém, 2005.

INSTITUTO DE GEMAS E JOIAS DA AMAZÔNIA. **IV Expojoia Amazônia Design**: O encanto da criação amazônica. 2007/2008. Belém, 2007.

INSTITUTO DE GEMAS E JOIAS DA AMAZÔNIA. **V Expojoia Amazônia Design**: A poesia das águas amazônicas. 2008/2009. Belém, 2008.

INSTITUTO DE GEMAS E JOIAS DA AMAZÔNIA. **VI Expojoia Amazônia Design**: O universo do lugar, a escola de joalheria do Pará. Belém, 2009.

INSTITUTO DE GEMAS E JOIAS DA AMAZÔNIA. **VII Expojoia Amazônia Design**: O Luxo da cultura e da Natureza Amazônica. 2010/2011. Belém, 2010.

SECRETARIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL, **1ª Coleção de Joias do Pará – Amazônia – Brasil**. Belém, 2002.

SECRETARIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL, **Pará: L' Amazonie à nancy**. Belém, 2002.