



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

**JOIAS TÊXTEIS: AS MANIFESTAÇÕES DA ARTE TÊXTIL NA JOALHERIA
CONTEMPORÂNEA**

JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA

Bauru, 2025

JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA

**JOIAS TÊXTEIS: AS MANIFESTAÇÕES DA ARTE TÊXTIL NA JOALHERIA
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós- Graduação em Design
(PPGDesign), da Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Campus de Bauru,
como requisito à obtenção do Título de Mestre
em Design

Área de Concentração: Desenho do Produto

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Joedy Luciana Barros
Marins Bamonte

Bauru, 2025

Lanza, Júlia Lasry Benchimol.

Jóias Têxteis: as manifestações da arte têxtil na joalheria contemporânea / Júlia Lasry Benchimol Lanza.

- Bauru, 2025

172 f. : il.

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientadora: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

1.Joalheria Contemporânea. 2. Arte Têxtil.

3.Design. I. Universidade Estadual Paulista.

Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 18 dias do mês de fevereiro do ano de 2025, às 10h, no(a) <https://meet.google.com/bxt-tovx-myb>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA, intitulada **JOIAS TÊXTEIS: AS MANIFESTAÇÕES DA ARTE TÊXTIL NA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design FAAC/Bauru, Profa. Dra. MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design FAAC/Bauru, Profa. Dra. VANESSA FREITAG (Participação Virtual) do(a) Estudios Culturales / Universidad de Guanajuato. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

AGRADECIMENTOS

Toda e qualquer realização que se concretiza ao final dessa etapa só é possível frente ao apoio que recebi ao longo desses últimos anos. Assim, sou imensamente grata a cada uma das figuras que me guiaram até aqui.

Primeiramente, agradeço a minha família, por todo o suporte e carinho que me estenderam, cada um a sua maneira. Aos meus avós, que sempre me proporcionaram um espaço de aconchego para onde retornar, não tenho palavras para agradecer a ternura e afeto que encontro junto a vocês.

Ao meu irmão, Bibi, obrigada por todo apoio e amizade que me ampara a cada momento.

À minha querida amiga e colega Elisa Rocha Bueno, obrigada pelos vários momentos de troca e compartilhamento, os quais alimentaram a construção dessa pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, que acolheu minha ideia inicialmente maluca, me encorajando a expandir novos horizontes. Reconheço que na longa data que tive o prazer de ser sua orientanda, seu incentivo e paciência foram de extrema importância na construção de quem venho me tornando.

Às docentes Prof.^a Dr^a Marizilda dos Santos Menezes e Prof.^a Dr^a Vanessa Freitag, que compõem a banca, expressei profunda honra e gratidão por disponibilizarem tempo e conhecimento não apenas nessa instância final, mas em todos os apontamentos que lapidaram a pesquisa.

Agradeço ainda ao apoio financeiro recebido pela CAPES, e faço questão de elencar que nenhum aspecto desta pesquisa seria possível sem esse suporte.

RESUMO

A pesquisa se propõe a investigar as manifestações da arte têxtil no contexto da joalheria contemporânea, sobretudo com a intenção de estudar como a materialidade têxtil pode compor um artifício no discurso crítico da joia. Definindo a joalheria contemporânea como uma prática híbrida que inter-relaciona os campos do design, artes visuais, artesanato e moda, a libertação dos paradigmas da joia tradicional e da “preciosidade” desemboca na valorização de materiais alternativos nessas produções, dentre os quais destaca-se o têxtil, e suas significações. Para tanto, os métodos adotados percorrem a revisão bibliográfica e documental como forma de compor os conceitos e contextos pertinentes, investigando tanto a joalheria contemporânea em seu todo, como sua interação com a arte têxtil. Além disso, no intuito de aprofundar essas relações, a pesquisa contou com a realização conjunta de estudos de caso e entrevistas, como forma de análise tanto da individualidade dos objetos, quanto da abrangência do campo.

Palavras-chave: Joalheria contemporânea; arte têxtil; design.

ABSTRACT

The research aims to investigate the manifestations of textile art in the context of contemporary jewelry, especially with the intention of studying how textile materiality can compose an artifice in the critical discourse of jewelry. Defining contemporary jewelry as a hybrid practice that interrelates the fields of design, visual arts, crafts and fashion, the liberation from the paradigms of traditional jewelry and "preciousness" leads to the valorization of alternative materials in these productions, among which textile stands out, along with its meanings. For this, the methods adopted go through the bibliographic and documentary review as a way of composing the relevant concepts and contexts, investigating both the contemporary jewelry in its whole, as its interaction with textile art. In addition, in order to deepen these relationships, the research included the joint realization of case studies and interviews as a way of analyzing both the individuality of objects and the scope of the field.

Keywords: Contemporary jewelry; textile art; design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Relação entre joia, semijoia e bijuteria.....	34
Figura 2. Charles Robert Ashbee. "Necklace", 1900.	47
Figura 3. René Lalique. "Diadema "Orquídeas"", 1903-1904. Chifre, marfim, ouro e citrino. 14.5 x L. 16 cm.....	48
Figura 4. Coco Chanel. Colar de pérola falsa, turquesa e strass.	50
Figura 5. Meret Oppenheim e Elsa Schiaparelli. "Bracelet in metal and fur", 1936.	51
Figura 6. Shoulder Piece, 1967. Gijs Bakker. Jewelry.....	54
Figura 7. Wendy Ramdhaw e David Watkins. "Something Special" paper jewellery, 1966-1967. 12 x 6cm. Printed lightweight card, wire, ceramic, and wooden beads, adhesive tape, metal findings.	55
Figura 8. Lisa Walker. Brooch. 2002. plastic, stainless steel, wire, glue.	57
Figura 9. Willian Spratling. "Collar Coyotes", 1944. Prata e ametista.....	59
Figura 10. Lygia Clark. Máscara sensorial, 1976. Objeto em tecido.	60
Figura 11. Jorge Castañon. "Caja Amarilla", 2008. 6 x 6 x 1cm. Found wood, Sterling silver, 24-karat gold, steel.....	62
Figura 12. Norman Aboudou. "Super Silent Podn Hairpiece". Algodão, luva de forno e cobre.....	63
Figura 13. Coroa Guajajara.	65
Figura 14. Penca de Balangandãs, séc. XIX. Bahia. Prata e ouro, osso, pedra lapidada, madeira. 14,4 x 18,0 x 0,9 cm (suporte).....	67
Figura 15. Caio Mourão. Colar "Gravetos", 1961. Prêmio Internacional de Joalheria na VII Bienal de São Paulo, em 1963. Réplica em prata, 2003.	69
Figura 16. Reny Golcman. "Mandibula", 1966. 5 x 8.6 cm. Prata, osso de mandíbula de barracuda.	69
Figura 17. Miriam Mirna Korolkovas. "Liana", Wood, AU 750, AU 1000 Leaf... 70	
Figura 18. Processo de produção de uma "corrente em malha", com crochê em fio metálico.....	76
Figura 19. Arline Fisch. "Bracelet and glove", 1999. Copper and fine silver. 13,3 x 41,9 x 15,2 cm.....	79
Figura 20. Arline Fisch. "MKC43 Collar", 1985. Copper, silver, carnelian. 50 x 31 x 24,5 cm.	80

Figura 21. “Capa do livro “Textile Techniques in Metal for Jewelers, sculptors and Textile Artists”, 1975. Arline Fisch.	80
Figura 22. Caroline Broadhead. "Necklace/Veil", 1983.	81
Figura 23. Susannah Heron. "The wearables", 1981-1982. Algodão em moldura metálica. 46 cm.	82
Figura 24. Nora Fok. "Bubble Bath Neckpiece", 2001. Knitted clear nylon. 45 cm.	83
Figura 25. Magdalena Abakanowicz. “Abakan Red”, 1969. Sisal and Metal. 405 x 382 x 400 cm.	85
Figura 26. Gunta Stölzl. "Vacas na Paisagem", 1920.	95
Figura 27. Gunta Stölzl. “Tapeçaria com fenda vermelha/verde”, 1927-1928.	95
Figura 28. Sheila Hicks. The Principal Wife Goes On, 1969. Linen, silk, wool and synthetic fibers.	98
Figura 29. Claes Oldenburg. “Floor Burger”, 1962. Canvas filled with foam rubber and cardboard boxes and acrylic paint. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto.	99
Figura 30. Jann Haworth. “Donuts, Coffe Cups and Comics”, 1962. Cotton, thread and kapok. 65 x 59 x 54 cm.	101
Figura 31. Yayoi Kusama. “Accumulation No. 1”, 1962. Sew stuffed fabric, paint and chair fringe. 94 x 99.1 x 109.2 cm.	101
Figura 32. Miriam Schapiro. “Anonymous was a Woman VII”, 1977. 46 x 60.3 cm. Softground etching in red on Arches paper.	102
Figura 33. Trabalho para o livro “Randa, Tradición y Diseño, Tucumanos en diálogo”.	107
Figura 34. Soyeon Kim. "Paw", 2013.	108
Figura 35. Soyeon Kim. "Paw", 2013.	108
Figura 36. Renata Meirelles. “Ancestral”, 2024. Colar.	112
Figura 37. Renata Meirelles. “Ancestral”, 2024. Colar. Joia em uso.	113
Figura 38. Jessica Morillo. “Matriarcado/ Proyecto Corpiño”. 2018.	116
Figura 39. Detalhe de “Matriarcado/ Proyecto Corpiño”. 2018.	116
Figura 40. Jessica Morillo. “Matriarcado/ Proyecto Corpiño” em uso. 2018. ..	117
Figura 41. Patricia Iglesias. “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”, 2024.	120

Figura 42. Patricia Iglesias. Detalhe de “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”, 2024.	120
Figura 43. Patricia Iglesias. “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”, 2024. Joia em uso.....	121
Figura 44. María Cecília Kesman. “Em mi branquio humedal”. Frente e Verso.	123
Figura 45. María Cecília Kesman. “Em mi branquio humedal”. Joia em uso..	124
Figura 46. Gabriela Nirino. “Cuspa Viajera”, 2019 - 2021.....	127
Figura 47. Gabriela Nirino. “Cuspa Viajera”, 2019 - 2021. Frente e Verso.....	128
Figura 48. Gabriela Nirino. “Cuspa Viajera”, 2019 - 2021. Joia em uso.	128
Figura 49. Adriana Gómez. “ <i>Otredad Fagocitada</i> ”, 2021.....	131
Figura 50. Adriana Gómez. “ <i>Otredad Fagocitada</i> ”, 2021. Joia em uso.	131

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Etapas do percurso metodológico.	18
Quadro 2. Protocolo de execução da RBS.	21
Quadro 3. Relação dos artigos selecionados.	22
Quadro 4. Esquema das etapas de análise dos objetos.	25
Quadro 5. Relação de termos e autores.	37
Quadro 6. Categorização dos materiais.	74
Quadro 7. Relações de características atribuídas a dicotomia entre o Sistema Artístico Vs. Sistema Artesanal.	90
Quadro 8. Relações de valor entre a joia tradicional e a joia contemporânea.	138

SUMÁRIO

Apresentação	12
1 Introdução	14
1.1 Problema de pesquisa	16
1.2 Objetivos	17
2 Percorso Metodológico	18
2.1 Revisão bibliográfica e documental	18
2.2 Estudos de Caso.....	22
2.3 Entrevistas	26
3 Joalheria Contemporânea	29
3.1 A joia como objeto de Design	30
3.2 Termos e definições.....	32
3.2 O “contemporâneo” da joia	37
3.4 Fundamentos da prática	40
4 A Expansão da Joalheria: da joia tradicional à joia contemporânea.....	43
4.1 A joia no Movimento Artes e Ofícios.....	44
4.2 Contaminações iniciais do século XX	49
4.3 Artesania de Estúdio e a Nova Joalheria	51
4.4 Joalheria contemporânea latino-americana.....	57
4.5. A joia contemporânea brasileira	64
5 Joias Têxteis	71
5.1 O lugar dos têxteis nos estudos de joalheria contemporânea	73
5.2 Entrelaçamentos têxteis na história da joalheria contemporânea	76
5.3 A fenomenologia da arte têxtil	83
5.4 O têxtil como linguagem na joalheria contemporânea.....	102
6 Estudos de Caso	110
6.1 Análise de joias têxteis	112
6.2 Discussão e resultados.....	133
7 Conclusão.....	140
8 Referências.....	143
Apêndice A – Roteiro preliminar para entrevistas.....	149

Apêndice B - Transcrição da Entrevista: Renata Meirelles	150
Apêndice C - Transcrição da Entrevista: Jessica Morillo	161
Anexo A – Parecer Consubstanciado do CEP	168

“O têxtil é uma linguagem universal. Em todas
as culturas do mundo, o têxtil é crucial e
essencial. Portanto, ao iniciar com um fio, você
está meio caminho de casa. Há um nível de
familiaridade que imediatamente quebra
qualquer preconceito.”¹

Sheila Hicks, 2014.

¹ Tradução livre de: “Textile is a universal language. In all of the cultures of the world, textile is a crucial and essential component. Therefore if you’re beginning with thread, you’re halfway home. There’s a level of familiarity that immediately breaks down any prejudice”

Apresentação

Sob o risco de destoar da impessoalidade adotada no restante da construção textual, ainda assim, considera-se importante essa breve apresentação do tema. Fruto de uma narrativa pessoal, a presente pesquisa intitulada de “Joias Têxteis: as manifestações da arte têxtil” aflora de um interesse germinado ainda no período da graduação, diante do desenvolvimento de uma iniciação científica.

Recebendo o nome de “Esculturas têxteis: o papel da memória na corporificação do íntimo”, essa pesquisa marcou não apenas o primeiro contato com as ordenações que guiam uma investigação científica, mas também com o universo da arte têxtil, e suas possibilidades poéticas.

Até então, o pouco que se sabia sobre o “fazer têxtil”, acompanhava as narrativas integradas à esfera doméstica e familiar. Desde a infância, essa materialidade deixa suas impressões na figura das avós, nas brincadeiras com retalhos, ou mesmo nas tentativas frustradas de aprender alguma técnica. Assim, como reflexo de vivências que são ao mesmo tempo individuais e compartilhadas, o têxtil é protagonista em lembranças carregadas de afetividade.

No âmbito acadêmico, porém, emerge a consciência do modo como produções têxteis são atravessadas por cargas diversas de sentido. Por um lado, encontram-se as motivações que desembocam em sua marginalização, seja como matéria, prática ou discurso. Ao mesmo tempo, exprime extremo potencial crítico, recorrendo aos aspectos físicos e sensoriais da matéria ou mesmo à narrativa histórica de técnicas e procedimentos, como meio de traduzir algo. Há ainda, as formas como o têxtil dialoga com o corpo, alternando sentidos diversos de materialidade e imaterialidade.

Com a inserção no campo do Design, surge o primeiro contato com a joalheria contemporânea e com as possíveis interpretações acerca do que vem a ser uma joia, ou mesmo o que esse objeto pode comunicar. Diferindo do pouco que se sabia do assunto, e, portanto, do senso comum da “preciosidade”, a inserção nesse meio possibilitou o encontro com produções que entrelaçam joalheria e arte têxtil. Assim, aflora a curiosidade por peças que fundem os limites entre escultura, vestimenta e joia, em um diálogo constante entre corpo e têxtil.

Por fim, cabe dizer, que a consolidação do tema de pesquisa, se deu sobretudo, pelas tentativas frustradas por encontrar material bibliográfico sobre o assunto apesar da grande quantidade de produções existentes. É diante dessa discrepância, que surge a compreensão de que o histórico de marginalização do têxtil, segue essa materialidade também no território da joalheria. Assim, são valores como esses que se pretende confrontar com a pesquisa.

1 Introdução

A história que compreende a ornamentação do corpo está intrinsecamente atrelada ao desenvolvimento humano, como reflexo da necessidade expressiva, e muitas vezes ritualística, de adornar a si mesmo. Como materialização concreta da cultura e do patrimônio histórico de um coletivo, a joia por definição caracteriza-se como um artefato portador de valores tanto estéticos quanto simbólicos (Gola, 2008).

Na condição de sua gênese, esses artefatos partem da expectativa da preciosidade de seus materiais, aspecto salientado na própria etimologia da palavra “joia”, que remete aquilo que é radiante (Mercaldi, Moura, 2017). Não obstante, a valorização da preciosidade cimentou as diretrizes do campo da joalheria durante séculos, situando esses objetos na centralidade de distinções sociais resultantes tanto da economia e do poder aquisitivo, quanto da atribuição estética do “belo” (Campos, 2012).

Entretanto, é com a quebra dessa imposição, que surge a perspectiva autocrítica intitulada como “joalheria contemporânea”. A joia contemporânea, a qual ganha foco aqui, caracteriza-se como objeto fruto de uma prática híbrida, que emerge do diálogo interdisciplinar entre os campos do design, artes visuais, artesanato e moda, à medida que reflete os desdobramentos de seu tempo (Mercaldi, Moura, 2017).

Sendo responsável por repensar as principais convenções que determinam o entendimento da joalheria como tradição, os objetos concebidos dessa prática, apresentam a filosofia de que a preciosidade não é mais um fator condicionante, mas sim, algo que pode ser contestado. Além disso, como uma práxis autorreflexiva, questiona implicações referentes à sua história, assim como ao entendimento da joia e a qual o corpo ela se refere (Mercaldi; Moura, 2017). Com isso, a joalheria contemporânea apresenta-se como um campo aberto à experimentação, e conseqüentemente propício à ressignificação de materiais alternativos para elaboração de joias.

Para tanto, Menezes e Takamitsu (2014) definem essa classe material como qualquer insumo considerado não precioso, e apontam como o grande leque de possibilidades inseridos nessa categoria representam uma perspectiva importante no campo da joalheria, valorizada por aspectos referentes à inovação

e sustentabilidade. Além disso, cabe ressaltar que tal liberdade não se restringe apenas à matéria-prima utilizada, afinal, recorrer ao uso de uma substância alternativa pode exigir que o joalheiro modifique também seus procedimentos, muitas vezes utilizando de técnicas pertencentes a outros campos (Guilgen; Kistmann 2013).

Assim, é dentro desse panorama que se encontram as joias têxteis, objeto de estudo da presente pesquisa. Identificando a existência de um entrecruzamento entre a modalidade da joalheria e campo da arte têxtil em produções de joalheria contemporânea, esses objetos, referidos aqui como “joias têxteis” aparecem em uma recorrência de exposições, palestras e grupos de pesquisa, os quais põem em pauta a potência discursiva dos têxteis junto à joia.

Considerando o papel dos têxteis em um quadro geral, seja em material, produção ou técnica, tal abrangência acompanha a trajetória humana desde seus primórdios, mostrando-se presente em diversas etapas da vida cotidiana. Permeando desde o vestuário, a decoração ou até mesmo expressões artísticas, essa materialidade destaca sua natureza interdisciplinar (Sobreira, 2019), a qual transita entre noções de utilitário e poético. Contudo, ainda assim, não se pode ignorar a desvalorização que circunda os têxteis, vista em narrativa histórica, ou mesmo no contexto acadêmico. A exemplo disso, no âmbito da produção científica brasileira, Sobreira (2019) aponta como a pesquisa sobre têxteis apresenta uma lacuna de conteúdo no que tange à cultura, história e patrimônio.

Tal desinteresse, que não ocorre apenas no território brasileiro, pode ser delegado a dois fatores principais (Neira, 2015). O primeiro, diz respeito ao baixo valor econômico regularmente atribuído aos têxteis, aspecto que muitas vezes reflete na carência de um devido reconhecimento para além da lógica do mercado. Ademais, existe o peso de uma carga histórica, na qual as práticas têxteis mostram-se entrelaçadas ao universo feminino e doméstico, o qual também é historicamente desvalorizado. Esse último, inclusive, encontra-se mascarado em diferentes campos do saber, e pode ser responsabilizado também, por parte do menosprezo herdado por expressões artísticas têxteis na história da arte.

Dessa forma, as joias têxteis, fruto entre arte têxtil e joalheria contemporânea põe em pauta algumas dessas dimensões. Primeiramente, como material alternativo, e, portanto, não precioso, a facilidade de acesso aos

têxteis como matéria-prima não apenas repercute em um viés econômico a ser explorado no âmbito da inovação no design de joias, mas também no debate da sustentabilidade.

Com isso, permeando aspectos tanto ambientais quanto humanísticos, a ressignificação dessa materialidade questiona não apenas o amplo panorama de descarte têxtil no cenário contemporâneo, como também a possibilidade de um discurso crítico frente a tipologia do adorno. Nesse sentido, aliando-se aos valores próprios da materialidade têxtil e do fazer artesanal, essas joias centralizam o corpo, seja em sua individualidade ou frente ao coletivo, como meio de posicionar, e por vezes questionar, inquietações contemporâneas. Diante disso, a pesquisa busca investigar a relação entre arte têxtil e joalheria contemporânea, de modo a compreender como esses objetos recorrem ao têxtil como um artifício para a pauta da sustentabilidade na joalheria.

Tendo em vista essa proposta, a dissertação se constrói da seguinte maneira: O capítulo **um**, consiste na elaboração do tema, levantando a questão de pesquisa e consequentes objetivos. No capítulo **dois**, é delineado o percurso metodológico, detalhando os procedimentos adotados pela pesquisa. Em seguida, o capítulo **três** conceitua e contextualiza, a joia como objeto de design assim como a prática da joalheria contemporânea, elencando as terminologias e fundamentos que ditam essas produções. Enquanto isso, o capítulo **quatro** constrói um breve panorama histórico, levantando os principais cenários que contribuíram para a consolidação da joalheria contemporânea, e para a “crítica à preciosidade”.

Na continuidade, o capítulo **cinco** introduz o objeto de estudo, investigando as joias têxteis no cenário da joalheria contemporânea, diante de sua relação com a arte têxtil e suas possíveis significações. Em seguida, o **sexto** capítulo compreendeu o desenvolvimento da análise das joias têxteis e consequente discussão com base nas entrevistas realizadas. Por fim, o penúltimo capítulo abarca as conclusões levantadas pela pesquisa, dando sequência ao último capítulo, o qual compõe todas as referências utilizadas para a construção do trabalho.

1.1 Problema de pesquisa

Como a arte têxtil agrega valor ao campo da joalheria contemporânea, podendo contribuir para a reavaliação da materialidade têxtil como um artifício crítico para a pauta da sustentabilidade na joalheria?

1.2 Objetivos

- **Geral**

Estudar os valores decorrentes da materialidade têxtil em objetos fruto do entrecruzamento entre arte têxtil e joalheria contemporânea.

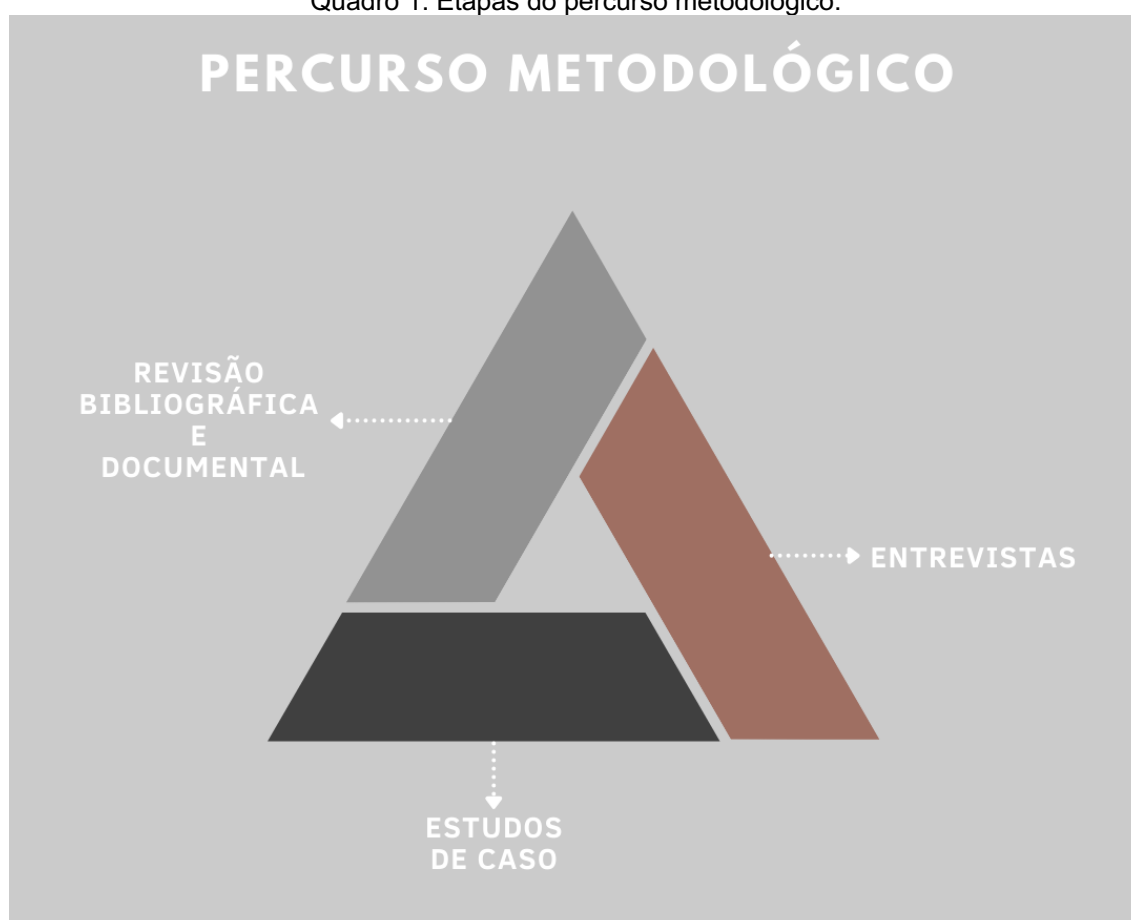
- **Específicos**

1. Conceituar os objetos de joalheria contemporânea quanto aos termos, definições e fundamentos que embasam essa prática;
2. Compor o panorama da expansão da joalheria, que desencadeou na utilização de materiais não convencionais e na liberdade expressiva do campo.
3. Conceituar a arte têxtil, contextualizando a desvalorização histórica do têxtil nos entremeios da arte e do artesanato.
4. Investigar as joias têxteis quanto aos contextos, influências e consequentes modificações da relação entre joia e usuário.
5. Identificar a forma que arte têxtil influencia no discurso comunicado por joias têxteis, relacionando a materialidade e a artesanaria como artifício para a pauta da sustentabilidade.

2 Percurso Metodológico

A delimitação do percurso metodológico se desdobrou a partir da compreensão primária sobre a pesquisa, a qual pode ser classificada como qualitativa. Simultaneamente, Gil (2002) aponta uma natureza exploratória diante dos objetivos estipulados, os quais buscam estabelecer uma maior familiaridade com o objeto de estudo. Em vista disso, os procedimentos adotados ramificam-se da seguinte maneira: revisão bibliográfica e documental, estudos de caso e entrevistas (quadro 1).

Quadro 1. Etapas do percurso metodológico.



Fonte: Elaborado pela autora.

2.1 Revisão bibliográfica e documental

Para o desenvolvimento da Revisão bibliográfica, utilizou-se de materiais bibliográficos como teses, dissertações, livros e artigos, obtidos por meio da correlação de duas modalidades: Revisão Bibliográfica Assistemática (RBA) e

Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS). Enquanto isso, a revisão documental utilizou de materiais encontrados em *sites*, catálogos, vídeos e entrevistas disponibilizadas online.

2.1.1 Revisão bibliográfica sistemática

No intuito de delinear as possíveis abordagens do têxtil na joalheria contemporânea, adotou-se como método a realização de uma revisão bibliográfica sistemática (RBS) como parte da revisão de literatura. Diferentemente da revisão bibliográfica assistemática (RBA), que não define critérios pré-estabelecidos para sua execução e análise, a “RBS” compreende uma abordagem mais rígida que exige protocolar cada aspecto de sua execução, no intuito de garantir maior reprodutibilidade (Perez, 2020).

Dito isso, com base no manual redigido por Perez (2020), as buscas seguiram o objetivo de estabelecer o "estado da arte" do tema, e consequentemente sua "lacuna". Sendo assim, a questão que norteou esse processo pautou-se em "identificar as formas que o têxtil é abordado em publicações sobre joalheria contemporânea". Assim, o procedimento seguiu as etapas de planejamento inicial, condução de buscas e disseminação do conteúdo levantado.

Dessa forma, na etapa de planejamento, antes do desenvolvimento do protocolo de execução, a pesquisa contou com a realização de buscas de cunho exploratório, de forma a delimitar um panorama inicial de palavras-chaves e seus respectivos resultados. Para isso utilizou-se o "Periódicos CAPES" como base de dados única, combinando por meio de operadores booleanos "AND" os seguintes termos: "têxtil" e "joalheria contemporânea"; "textile" e "contemporary jewelry". A combinação dos termos, porém, resultou em apenas uma publicação estrangeira que se enquadra no objetivo definido, evidenciando assim, a necessidade de abranger a busca no contexto da joalheria contemporânea como um todo.

Diante disso, o protocolo para execução da “RBS” foi redigido a partir da delimitação dos termos “contemporary jewelry”, “joalheria contemporânea” e “joyeria contemporânea” como *strings* de busca nas bases de dados “Scopus”, “Web of Science” e “Periódicos CAPES”. Tendo em vista o desfecho previamente

detalhado, não apenas optou-se por não utilizar nenhum operador booleano, como os termos foram investigados de forma isolada. Além disso, as buscas previamente executadas dispensaram o uso de termos abrangentes com “jewelry”, “joalheria” ou “joia”, pois mostraram-se como artefatos brevemente citados em contextos diversos, como o da antropologia ou arqueologia, não restritos à especificidade da joalheria como campo.

Como critérios de inclusão e exclusão, foram levantados apenas artigos em português, inglês e espanhol, obtidos de forma livre por meio da conexão à rede VPN da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP). Além disso, devido a escassez de literatura específica, considerou-se pertinente estabelecer uma adequação parcial ao tema, de modo que não fosse necessário que os artigos abarcassem o “têxtil” como aspecto central do texto. Dessa forma, a deliberação do encaixe no recorte proposto ocorreu mediante uma análise dos títulos, resumos e palavras-chave, processo referido como “filtro 1” (quadro 2).

Quadro 2. Protocolo de execução da RBS.

BASES DE DADOS				
Artigos				
Scopus; Periódicos CAPES; Web of Science				
STRINGS DE BUSCA				
Português	Inglês		Espanhol	
Joalheria Contemporânea	Contemporary Jewelry		Joyería Contemporánea	
CRITÉRIOS DE INCLUSÃO/EXCLUSÃO				
Período	Língua	Local	Tipo	Acesso
Qualquer ano	Português; Inglês; Espanhol	Nacional e Internacional	Artigos	Aberto
CRITÉRIOS DE QUALIFICAÇÃO				
Adequação ao Objetivo de Busca				
Identificar as formas que o têxtil é tratado em publicações sobre joalheria (literatura específica); Abordagem do têxtil pode ser parcial, ou seja, não é necessário ser o tema central do texto.				
FILTROS				
Filtro 1	Filtro 2		Filtro 3	
Título, Palavras-chave e Resumo	Introdução e Conclusão		Leitura Completa	

Fonte: Elaborado pela autora com base em Perez (2020).

Frente a necessidade de organização das publicações, a fim de evitar resultados duplicados, utilizou-se do *software “Mendeley Reference Manager”* como sugerido por Perez (2020), dado que a plataforma possibilita não apenas a categorização dos documentos por rótulos, como também informa a ocorrência de repetições, facilitando assim, o processo de execução da RBS.

Com isso, a condução das buscas resultou na seguinte relação de artigos selecionados (quadro 3) em cada base de dados, que conforme a aplicação dos filtros, foram peneirados, de acordo com as exigências do recorte. Vale detalhar, que mesmo diante da delimitação de palavras chaves específicas, a busca inicial acarretou publicações alheias ao campo da joalheria como tema central, as quais foram desconsideradas pelo filtro 1. Além disso, o baixo número de artigos levantados ao fim do processo, reforçou a consciência inicial da baixa disseminação do assunto na literatura específica. Por fim, o conteúdo selecionado integrou a discussão do capítulo quatro, atuando de forma colaborativa com o restante da bibliografia.

Quadro 3. Relação dos artigos selecionados.

Bases de dados	Número Total de Publicações	Filtro 1	Filtro 2	Filtro 3
Periódicos CAPES	45	8	2	2
SCOPUS	12	4	2	2
Web of Science	7	1	1	-

Fonte: Elaborado pela autora.

2.2 Estudos de Caso

A escolha pela realização de estudos de caso como procedimento de pesquisa se dá pela necessidade em conhecer um pequeno recorte de objetos, no caso, as joias têxteis, em maior detalhamento (Gil, 2002). Além disso, por se tratar de um fenômeno contemporâneo, torna-se difícil separá-lo das circunstâncias que atuam sobre ele, indicando assim, esse método como apropriado (Yin, 2015).

Sendo assim, o planejamento do procedimento considerou as seguintes etapas apontadas por Gil (2002): formulação do problema; definição da unidade de caso; determinação do número de casos, coleta de dados; avaliação e análise dos dados; preparação do relatório.

Tendo em vista a questão já previamente salientada, a qual visa estudar a arte têxtil em joias contemporâneas, esses objetos, referidos como “joias têxteis”, consolidaram-se como a unidade primária de análise (Yin, 2015). Para tanto, estabelecendo um recorte que limita o contexto e tempo do fenômeno (Yin, 2015), foram consideradas as joias que compõem os catálogos das exposições latino-americanas, salientando tanto as mostras específicas de “joalheria têxtil” vinculadas ao “CAAT - Centro Argentino de Arte Têxtil”, quanto as “Bienais Latino-americanas de Joalheria Contemporânea”.

Sendo ambas vigentes desde 2016, essas exposições, ainda que apresentem escalas e temas diferentes, aparentam situar um espaço de compartilhamento entre importantes nomes da joalheria contemporânea na América-Latina, expondo assim, apesar das diferenças desse extenso território, a existência de um vínculo comum. Além disso, ainda que não configure a totalidade, boa parte das joias que integram esses espaços destacam a predominância de procedimentos artesanais, por vezes aliados a tecnologias modernas, dos quais muitos são têxteis.

Cabe ainda contextualizar, que por mais que as mostras de “joalheria têxtil” centralizem o tema da pesquisa, até o momento, não é possível acessar boa parte de seus catálogos, com exceção daqueles referentes aos anos 2021, 2022 e 2023. Enquanto isso, o site oficial do coletivo *Joyereros Argentinos*, disponibiliza todas as três edições do material relativo as bienais. Assim, considerou-se a junção desse acervo como relevante para compor a base de seleção das joias. Com isso, foram selecionadas seis joias que utilizam do têxtil como um artifício discursivo (seja em material ou técnica), reconhecendo essa quantidade como plausível de garantir consistência à pesquisa, sem comprometer a coleta e análise de dados (Gil, 2002).

Para a análise dessas peças, foi utilizado o método proposto pelo historiador David Jules Prown (1982) como procedimento de investigação da cultura material, o qual é desenvolvido em três etapas sequenciais: (1) **descrição**; (2) **dedução**; (3) **especulação**.

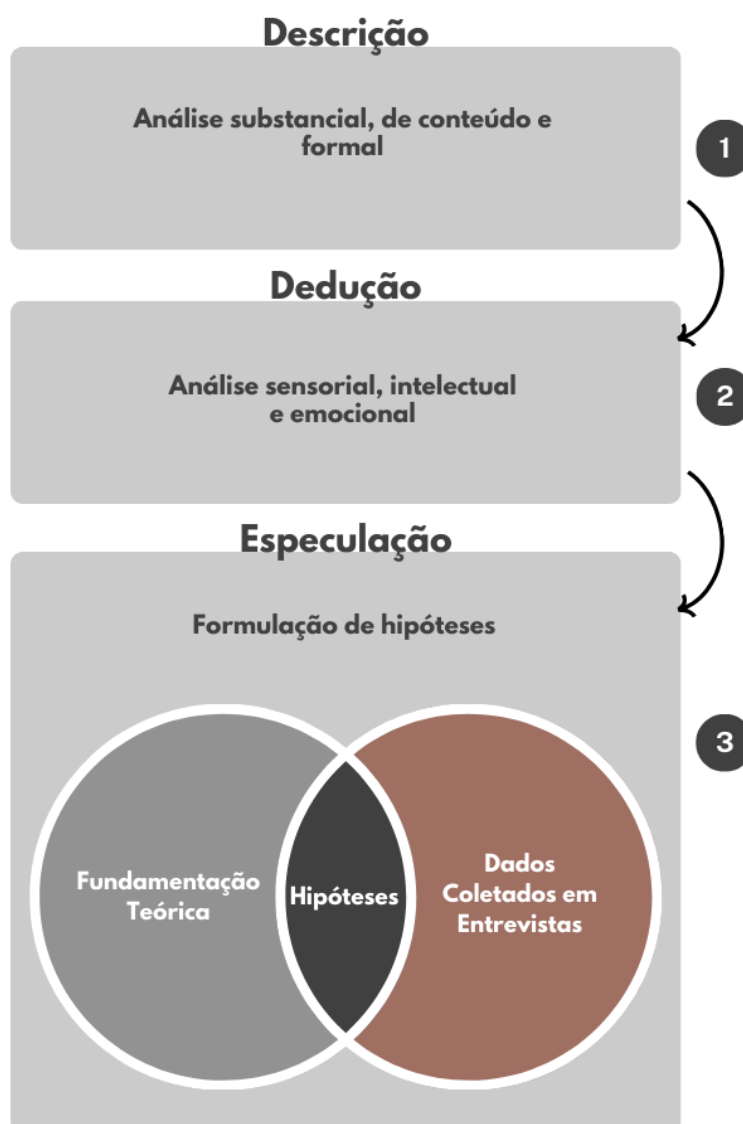
A primeira delas, apresentada como **descrição**, compreende uma leitura embasada na informação intrínseca do objeto. Para isso, transcorre pela **análise substancial, de conteúdo e formal**, as quais detalham desde aspectos da dimensão física, como tamanho, cor e textura do material, formas de interação

(o que é, como usa) e produção (técnica), além de uma leitura das representações imediatas do objeto (no caso de uma pintura ou outro artefato decorativo). Para tanto, o objeto deve ser analisado por meio de uma perspectiva síncrona, ou seja, ancorado no momento de sua fabricação. Além disso, é preciso se atentar ao desvio de valores subjetivos nessa etapa inicial, como alertado pelo autor.

Na continuidade, a **dedução** compreende uma análise fundamentada na interação entre o objeto e o indivíduo, perpassando assim, as dimensões do **engajamento sensorial, intelectual e emocional**. Essa etapa, a qual ainda ocorre em simulação das circunstâncias da concepção do objeto, considera a experiência do sujeito em decorrer dos fatores levantados no estágio da “descrição”. Assim, recorrendo aos aspectos relativos à textura, tamanho, peso, função e uso, é possível adentrar também a esfera da subjetividade, a qual carimba a impressão emocional generalizada.

Por fim, o estágio da **especulação** abarca a formulação de hipóteses. Esse último, não apenas traz as compreensões levantadas pelo investigador com base nas etapas anteriores, como também considera a importância de um aporte externo de validação. Para isso, no âmbito da presente pesquisa, encontrou-se sentido no cruzamento entre a fundamentação teórica e as informações coletadas em entrevistas, como ilustrado pelo seguinte quadro:

Quadro 4. Esquema das etapas de análise dos objetos.



Fonte: Elaborado pela autora com base em Prown (1982).

Com isso, entende-se que a adoção desse método trouxe a possibilidade de uma visão íntegra sobre as joias têxteis, contemplando sua totalidade em dois momentos essenciais. De um lado, buscou-se compreender as intenções vinculadas a etapa da criação, a qual é responsável pela delimitação técnica, material ou mesmo conceitual, assim como a confecção desses objetos. Ao mesmo tempo, considerando a joia frente sua função de adorno, a etapa do “uso” em sua multiplicidade, mostrou-se como outro momento a ser investigado como responsável pela experiência discursiva desses objetos, seja em dimensões sensoriais, emocionais ou mesmo reflexivas.

2.3 Entrevistas

Como parte do percurso metodológico, a pesquisa compreendeu também a realização de entrevistas com profissionais da joalheria contemporânea, vinculados ao contexto das exposições de joalheria têxtil, seja por intermédio da própria produção, ou da curadoria de peças. Buscando, por meio dessas, complementar a ausência de informação sobre o objeto de estudo, as perguntas foram delineadas de modo a contemplar tanto a produção pessoal das entrevistadas, seja em motivações poéticas ou técnicas, como também uma visão mais abrangente do campo, e sobretudo como esse se relaciona com a arte têxtil (Apêndice A).

Para tanto, com base em Gil (2019), a proposta encontrou sentido na modalidade semiestruturada, a qual compreende entrevistas abertas, que apesar de seguir um roteiro previamente estabelecido, não há delimitação das respostas. Dessa forma, possibilitou que o entrevistado tivesse a liberdade para se aprofundar subjetivamente nos assuntos levantados, compartilhando de sua experiência e opinião livremente, o que favoreceu o enriquecimento dos dados coletados.

Além disso, a fim de evitar qualquer desconforto aos entrevistados, a etapa de planejamento considerou alguns cuidados alertados pelo autor. Não apenas foi feito o envio do Termo de Livre Consentimento, para a contextualização da proposta de pesquisa e consequente coleta de assinaturas, como também o compartilhamento prévio das perguntas, para a ciência das participantes, e caso necessário, modificação das questões. Cabe ressaltar que a proposta das entrevistas foi previamente submetida ao Comitê de Ética da FAAC por meio da Plataforma Brasil, recebendo aprovação, conforme demonstra o Parecer Consubstanciado do CEP (Anexo A).

Reconhecendo como o trajeto de pesquisa nem sempre segue o percurso inicialmente planejado, considera-se interessante comentar certas mudanças que guiaram a pesquisa ao longo de sua finalização. À priori, visava-se a execução das entrevistas em meio digital, a serem realizadas por meio de reuniões síncronas e *online*, considerando assim a gravação em vídeo como possível ferramenta auxiliar no processo de análise desses dados. Entretanto, apenas uma das duas entrevistas realizadas seguiu esse modelo, sendo

concretizada por intermédio da plataforma do *Google meet*. Enquanto isso, a segunda entrevista, ocorreu via a plataforma de mensagens *watts app*, na qual as perguntas foram respondidas pela entrevistada em gravações de áudio.

Para a seleção das participantes, a definição dos nomes considerou a inserção no contexto da joalheria têxtil latino-americana, seja por meio da participação nas exposições específicas do CAAT, nas Bienais Latino-americanas de Joalheria Contemporânea, ou mesmo no âmbito do debate levantado pelo tema por meio de palestras e grupos de pesquisa. Para tanto, inicialmente foram selecionadas três joalheiras, sendo uma de nacionalidade argentina, uma chilena e uma brasileira, que esbarram nas questões indagadas pela pesquisa, considerando tanto um olhar sobre a produção autoral, quanto o engajamento geral com a prática. Entretanto, por questões pessoais comunicadas pela terceira convidada, apenas foi possível realizar duas das três entrevistas planejadas. Dito isso, segue abaixo uma breve introdução sobre cada uma delas:

• **Renata Meirelles (Apêndice B)**

Sendo artista plástica brasileira, formada pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), exerce uma pesquisa situada na área têxtil, por meio da abordagem interdisciplinar entre as artes, o design e a joalheria. Em suas produções, combina técnicas industriais a práticas artesanais, misturando corte a laser e outras tecnologias inovadoras, ao mesmo tempo que pauta o resgate de processos manuais. Integrante do grupo de pesquisa em joalheria contemporânea “Broca”, seus trabalhos adentraram o espaço de mostras e bienais de joalheria e de arte têxtil, dentre as quais a “II Bienal Latino-americana de Joalheria Contemporânea” (2018).

• **Jessica Morillo (Apêndice C)**

Morillo é uma designer oriunda de Tucumán, Argentina. Criadora da marca autoral “Ansiosa Hormona” em 2009, sob a qual desenvolve uma linha de produção de joalheria contemporânea têxtil, sua pesquisa centraliza a investigação de processos têxteis em objetos que confundem escultura, joia e

instalação em uma mesma configuração. Em 2016, recebeu destaque na “I Bienal Latino-americana de Joalheria Contemporânea” com a peça “Coraza/ Aprender a hacer e deshacer el amor”. Ademais, destaca-se como coordenadora o grupo de pesquisa “Joya Laboratorio Textil”.

3 Joalheria Contemporânea

A necessidade do ser humano de adornar a si mesmo sempre esteve presente. Desde os primórdios, a ornamentação acompanha as transformações que compõem o arcabouço da existência humana, presenciando desde crenças e tradições, até a recorrência de procedimentos e tecnologias que emergem como parte de um conhecimento compartilhado (Codina, 2000). Sutilmente, esse anseio expressivo mostra sua face na sucessão de mudanças que constroem as diferentes realidades e modos de vida ao longo da cronologia humana.

Atuando como reflexo dessa natureza, os adornos, compreendidos como enfeites, ornamentos ou artefatos que agem na intenção de embelezar algo ou alguém (Benutti; Menezes; Rocha, 2015), efetivam seu propósito na dinâmica comunicativa exercida pelo ser humano. Inserida nessa categoria, a joia, a qual deve ser entendida como adorno, traduz um objeto majoritariamente utilizado no corpo, que opera como “portador significativo de valor estético, ou seja, de valores considerados embelezadores na época em que foi realizada” (Gola, 2008, p.2).

Com isso, na longa data desses artefatos, são muitos os significados representados pela joia em decorrer dos valores de um período ou cultura. Por vezes, esses objetos carregam uma aura de poder, que repercute na imagem do indivíduo portador, atribuindo *status* social e econômico. Enquanto em outros momentos, seu uso aparece imerso em noções negativas, traduzindo futilidade e ganância ao olhar alheio. Além disso, em muitas culturas, encontra-se ainda a joia na função de amuleto ou talismã, que atuando como forma de proteção contra os males de um universo místico e espiritual (Gola, 2008), carrega os vestígios da gênese desses artefatos.

De início, ainda no período Paleolítico, a emergência dos adornos sugere uma existência mágica, que une as necessidades da sobrevivência ao simbólico. Assim, essas primeiras expressões adquirem sua estima por atribuírem propriedades que auxiliam na conservação da vida em suas condições precárias, ainda que de forma representativa (Codina, 2000).

Contudo, com as transformações do período Neolítico, no qual o ser humano se torna sedentário e estabelece os primeiros assentamentos humanos, afloram também as atividades não vinculadas à sobrevivência imediata. Como é

o caso da primeira joalheria, a qual emerge de um cenário de estruturação social, e com isso, a instauração de classes sociais e ofícios (Codina, 2000). Nesse meio, a joia consolida-se como fruto da contemplação de aspectos vinculados a colocação de um indivíduo inserido, e então confrontado, por um coletivo.

Dessa forma, o que surge de uma aparente necessidade instintiva do ser humano, denuncia também aspectos de ordem psicológica, os quais guiam a busca pela individualização do sujeito em relação ao coletivo (Wagner, 1980). Dentre os artefatos fabricados para esse fim, a joia exprime um desejo universal e duradouro de conceber novas linguagens, as quais agregam significados na construção identitária. Com isso, ganha destaque o potencial discursivo desses artefatos, os quais podem ser entendidos como objetos fruto de design, que manifestam o anseio de ser “único, apesar de todas as igualdades, e da possibilidade de ser vários, ao experimentar todas as possíveis diferenças” (Gola, 2008, p. 20).

3.1 A joia como objeto de Design

Frente a área em que se enraíza a presente pesquisa, torna-se interessante esclarecer as linhas desse relacionamento, o qual concretiza a joia como um objeto de design. Para isso, cabe primeiramente, recorrer a alguns autores que adentram os estudos do “objeto” no âmbito das teorias do Design, definindo o conceito e as formas de interação repercutidas, e embasando a compreensão da joia desenvolvida aqui.

Para tanto, Abraham Moles (1981) considera o “objeto” como mediador universal entre o indivíduo e as relações sociais. Sendo um instrumento de fabricação humana que atua sobre o mundo externo ao ser humano, à medida que o molda em sua necessidade, o “objeto” posiciona-se como um meio de se colocar e comunicar diante do universo que o cerca. Nesse sentido, Moura (2011) retrata uma compressão semelhante ao definir a joia como um “objeto dialógico”, entendendo-se por “objeto”:

(...) aquilo que existe fora de nós e constrói o ambiente carregando valores, pois são portadores de signos. Objetos despertam pensamentos, desejos, ações e também são reveladores do nosso modo de viver, dos nossos hábitos e de nossas atitudes. Objetos fazem a mediação entre pessoas, atos e situações. Entre o homem e a sociedade (Moura, 2011, p. 2-3).

Segundo essa definição, a “joia como objeto” exprime a condição de um artefato que media as relações não apenas do período que a ancora, mas também das diferentes interações entre indivíduo e sociedade, seja na dimensão social, econômica ou cultural. Como adornos que permeiam o imaginário coletivo oscilando entre diferentes funções, as quais historicamente vão desde uma moeda de troca, amuleto ou mesmo “um patrimônio impregnado de sentimentos e história” (Gola, 2008, p 15), as joias manifestam o intuito de suprir uma necessidade comunicativa do ser humano.

Para melhor entender essa ideia, é possível estabelecer um paralelo com as funções básicas do objeto definidas por Löbach (2001), as quais compreendem: função prática, função estética e função simbólica. Sobre a função prática, o autor delimita as funcionalidades concebidas de forma a suprir necessidades fisiológicas do ser humano, abarcando assim, aspectos referentes a usabilidade e a ergonomia do objeto. Por outro lado, a função estética, focaliza atributos referentes a percepção sensorial do indivíduo, os quais mostram-se capazes de atribuir sensações de bem-estar e satisfação. Enquanto isso, a função simbólica, para Löbach, se presentifica à medida que o objeto estabelece uma ponte com as experiências e emoções que compõem o repertório prévio do sujeito, estimulando assim, a espiritualidade do homem (Löbach, 2001).

Considerando a conceituação primária da joia como um adorno, ainda que não represente uma tentativa de atender as necessidades fisiológicas do ser humano, esse objeto compreende um artefato portador de valores estéticos e simbólicos (Gola, 2008). Nesse sentido, sua função não é prática, mas sim comunicativa (Scarpitti, 2021), e efetua-se no modo como se relaciona com o usuário, ora pela percepção sensorial decorrente de atributos estético formais, ora pela imersão emocional ou reflexiva que emerge na dimensão simbólica. Seja qual for, a joia se manifesta como um objeto “capaz de estimular a mente e produzir conhecimento”² (Scarpitti, 2021, p.4), ao passo que media a interação entre o indivíduo e o mundo.

Na atualidade, essa compreensão torna-se ainda mais complexa, diante da forma em que as relações que formulam a interação entre sujeito e mundo tornaram-se intensamente entrelaçadas. Com a diluição das fronteiras entre

² Traduzido livremente de: “capable of stimulating the mind and producing knowledge”.

áreas e saberes, a sobreposição de valores, linguagens e simbologias antes consideradas isoladas, trouxe à tona outras formas de produção e consumo que acatam a diversidade dos modos de vida da sociedade hipermoderna (Lipovetsky; Serroy, 2015).

Da mesma forma, a joia, como fruto do design, se caracteriza pelas complexidades que esboçam a multiplicidade que é o indivíduo, percorrendo desde seus gostos, estilos, valores e vivências até o mundo sob o qual esse ser interage, transformando-o e sendo transformado por este. De certo modo, tal aspecto pode ser captado nas diferentes terminologias que perpassam a joalheria, como discorrido a seguir.

3.2 Termos e definições

Para Mercaldi e Moura (2017), até meados do século XIX, a joia era um objeto de fácil conceituação, sendo vinculada ao valor intrínseco da preciosidade dos materiais utilizados em sua produção. Porém, com a libertação desse e de outros paradigmas, a prática da joalheria passou a exprimir sua complexidade também na dificuldade em nomear esses objetos.

Sendo assim, para abordar a joalheria contemporânea, considera-se necessário desenvolver algumas das noções que a circundam, assim como elaborar as diferentes terminologias utilizadas ao referenciar essa prática. Nos escritos publicados sobre o campo, é possível se deparar com uma variedade de termos que não apenas refletem o posicionamento dos autores, como também a proximidade dos objetos quanto aos campos do design ou das artes visuais, e suas respectivas características. Além disso, certas terminologias mostram-se atreladas a uma localidade, ou a um período específico da história, o que aponta o interesse de uma contextualização cuidadosa na procura de sanar possíveis incertezas.

Recorrendo a etimologia da palavra, a qual apresenta origens no francês "*joie*" que deriva do latim "*jocalis*", como "aquilo que alegra" e "*iocus*" como "jogo", Cunha (2019, p.374) define a joia como "artefato de matéria preciosa usado em geral como ornamento". Nesse sentido, a joia, interpretada segundo tradição, compreende um objeto de alto valor econômico produzida em maestria

a partir de materiais raros e preciosos, que atuam como reflexo do prestígio concebido ao corpo que a veste.

Essa concepção, que fundamenta grande parte do repertório compartilhado no que se refere ao termo, estende-se ainda por outros segmentos, capaz de atribuir valor a algo ou alguém ao referi-lo como “joia” (Benutti; Menezes; Rocha, 2015). Sendo assim, como argumenta Mercaldi (2016), como compreender uma joia produzida com materiais não preciosos?

Na consciência popular sobre a joia, é ainda possível se deparar com alguns termos, que deslocados de sentido e conceituação, contribuem para a expansão dessas dúvidas. Não só expressões como “bijuteria” ou “semijoia”, mas mesmo o que vem a ser a joalheria, e como essa se relaciona com a ourivesaria, mostram-se como questões que demandam aprofundamento.

Recorrendo a Costa (2017), a autora esclarece algumas dessas interrogações iniciais, ao conceituar, e assim distinguir entre joalheria e ourivesaria. De modo geral, a aplicação de ambos os termos costuma indicar a manipulação de metais, por meio de técnicas tradicionais, inseridas em “ofícios tradicionais da arte decorativa” (Costa, 2017, p 229). Entretanto, diferentemente da joalheria, a qual é responsável pela concepção e construção de objetos que atuam como ornamento, o termo “ourives”, ou mestre-joalheiro, advindo da ourivesaria, focaliza o contexto da criação a partir de metais preciosos, como ouro e prata, que não somente produz joias, mas também outros artefatos decorativos (Costa, 2017; Gola, 2008).

Sobre a bijuteria, uma busca no dicionário retoma novamente essa ambiguidade, ao ser definida por Cunha (2019) como um adorno “feminino”, identificado como um segmento da ourivesaria, em que se utiliza de metais sem valor. Porém, em uma perspectiva mercadológica, o Sebrae (2021) delimita a bijuteria diante de sua relação com a joia e a semijoia (figura 1), distinguindo-as por meio da diferença na quantidade de materiais nobres utilizados na produção de cada.

Figura 1. Relação entre joia, semijoia e bijuteria.



Fonte: Dona Diva Acessórios, 2024.

Com isso, enquanto a joia é definida por sua produção em material nobre maciço, a semijoia é caracterizada por sua fabricação em metal não precioso, como latão, cobre ou bronze, que em seguida é revestido por meio de banho em material nobre. Por fim, a bijuteria é referida por sua confecção em metal não precioso, recebendo apenas uma camada de verniz que atribui similaridade ao ouro ou a prata. Sendo assim, de acordo com Costa (2017), essa última apresenta menor custo de manufatura, e possivelmente de venda, o que segundo a autora, contribui para seu futuro descarte, e, portanto, aproxima a bijuteria das tendências da moda rápida.

Contudo, para além dessa visão mais voltada para o mercado, é possível encontrar outra gama de termos que contemplam a joalheria com uma prática abrangente de criação, sendo essa a perspectiva na qual se insere a joalheria contemporânea. Todavia, possuindo contradições próprias, o problema da definição novamente circunda uma preocupação presenciada tanto em âmbito nacional quanto internacional, como elaborado a seguir.

A exemplo disso, no contexto da joalheria brasileira, a carência de uma nomenclatura oficial esbarra em tentativas por estabelecer termos que abarquem essa diversidade. Com esse intuito, Silvia Rocha e Paulo Rocha (2014), introduzem uma leitura pautada em quatro categorias, sendo elas: joia de autor,

joia industrializada, joia design e joia arte. Essa divisão, a qual é feita por meio das características desses objetos, leva em conta seus respectivos processos de criação e produção, assim como as motivações implícitas. Todavia, como salientam os autores, essas categorias não existem de forma isolada, e podem, assim, se inter-relacionar em um mesmo objeto.

Dessa forma, enquanto o termo "joia de autor" se refere a peças originais, únicas, e predominantemente produzidas de forma artesanal, na qual o intuito de seu criador sobressai à demanda do mercado. A "joia industrializada" diz respeito a objetos concebidos sob uma perspectiva mercadológica, geralmente produzidas em escala, com o predomínio de maquinário.

Sobre a "joia design", essa categoria se refere a objetos desenvolvidos de acordo com um projeto. No caso, o âmbito do design, segundo os autores, não se restringe aos territórios internos da indústria ou da criação, mas abarca também todo o planejamento envolvido nas demais etapas que tangenciam essa joia, como a prototipagem ou a recuperação dos metais. Por outro lado, "joia arte" diz respeito à objetos produzidos de forma livre, de acordo com a proposta de seu criador. Não se limita a técnicas, materiais ou estilos, e possui liberdade nos modos de interação com o espaço e com o usuário.

Enquanto isso, no âmbito dos estudos internacionais, a historiadora de arte e importante pesquisadora no campo da joalheria, Lisbeth Den Besten (2011) apresenta outra perspectiva (apud Skinner, 2013). Identificando seis termos distintos associados a essa prática, a autora discorre sobre as implicações e restrições decorrentes do emprego de cada nomenclatura: joia de estúdio; joia de arte; joia de pesquisa; joia de design, joia de autor e joia contemporânea.³

Como comentado anteriormente, as motivações implícitas variam. Por vezes, buscam salientar aspectos referentes aos objetos e suas formas de produção, seu criador e as proximidades quanto a outros campos do saber. Em outras, essas nomenclaturas dizem respeito ao fazer atrelado a uma localidade em específico ou período histórico, mostrando-se assim, deslocadas quando utilizadas fora de contexto.

³ Tradução livre de: *studio jewelry, art jewelry, research jewelry, design jewelry, author jewelry, e contemporary jewelry.*

O emprego do termo “joia de arte”, por exemplo, salienta uma aceitação pelo campo das Artes que nem sempre condiz com a realidade, visto que as joias, como adorno, explicitam a intenção do “uso”. Ao mesmo tempo, como adverte a autora, diante da tentativa histórica de naturalizar tal prática nesse território, o termo desconsidera o potencial da joalheria como campo portador de uma identidade própria. Enquanto isso, “joia de design”, emerge como parte de pesquisas específicas ao contexto dos Países Baixos da Europa ocidental⁴, referindo a um debate que distingue a atuação entre prática e conceito, e que segundo a autora, enfraquece no cenário pós-moderno (Skinner, 2013).

Por outro lado, o termo “joia de autor” reflete uma importância assimilada ao nome do criador, ao mesmo tempo que se limita aos objetos, e exclui as demais práticas encontradas no campo da joalheria, as quais por vezes salientam um cunho performático e conceitual. Segundo Videla (2017), o termo, que possui raízes no “cinema de autor” de origem francesa, atualmente mostra-se caindo em desuso, aos poucos sendo evitado na cena da joalheria artística por sua ambiguidade. Ainda assim, teve grande repercussão no contexto da joalheria brasileira entre as décadas de 1980 e 1990, como meio de distinguir as joias autorais das joias comerciais.

De modo semelhante, tanto “joia de estúdio” quanto “joia de pesquisa” estabelecem condições específicas de uso. No caso, o primeiro compreende um nome restrito ao espaço e forma de produção desses objetos, ao passo que “joia de pesquisa” vê-se restrito a desdobramentos particulares da joalheria italiana. Por fim, “joia contemporânea”, segundo a autora, aparece como forma de situar a joia no “tempo presente”, ao mesmo tempo em que esse emprego demarca a abertura vista nas produções de joalheria desde a década de 1970 (Mercaldi, Moura, 2017).

Dessa forma, a utilização do termo contemporâneo (Campos, 2012; Mercaldi, 2016; Skinner, 2013) possibilita a coexistência de aspectos distintos. Esses objetos não se restringem à uma matéria ou processo específico: apresentam-se tanto como produções industriais ou artesanais, seja com materiais preciosos ou sem muito valor econômico, nas quais há uma convivência de possibilidades técnicas, estéticas ou mesmo discursivas. Assim,

⁴ Netherlands.

as joias contemporâneas materializam a diversidade de gostos e estilos de vida que colidem na pós-modernidade, permeando também as demandas que irrompem no tempo em que estão inseridas (Moura, 2011). Dito isso, com a finalidade de facilitar a visualização das diferentes terminologias atreladas a “joia” e suas motivações de uso, elaborou-se o seguinte quadro (Quadro 5):

Quadro 5. Relação de terminologias da “joia”.

Quadro 6: Relações de terminologias da joia.		
NOMENCLATURA	AUTORES	AO QUE SE REFERE
CENÁRIO NACIONAL		
Joia de Autor	Paulo Rocha e Silvia Rocha (2014)	Joias únicas, predominantemente artesanais. Sobressai o intuito do criador.
Joia Industrializada		Produzidas em escala, com auxílio de maquinário. Sobressai a demanda do mercado.
Joia Design		Joias desenvolvidas segundo um projeto. Aproximação ao campo do Design.
Joia Arte		Joias desenvolvidas de forma livre. Aproximação ao campo da Arte.
CENÁRIO INTERNACIONAL		
Joia de Estúdio	Lisbeth Den Besten (apud Skinner, 2013)	Nome vinculado a espaço ou forma de produção da joia.
Joia de Arte		Comunica a intenção de aproximar o objeto do campo da Arte.
Joia de Design		Termo vinculado a um contexto específico, indicando uma distinção entre o projeto e a prática.
Joia de Pesquisa		Termo ancorado a um contexto geográfico específico.
Joia de Autor		Valor da joia atrela-se ao nome de seu criador.
Joia Contemporânea		Acata a convivência de diferentes estilos, discursos e formas de produção.

Fonte: Organizado pela autora.

3.2 O “contemporâneo” da joia

No intuito de elaborar as significações evocadas junto ao conceito de “joia contemporânea”, cabe primeiramente esboçar o que se entende como contemporâneo. Tendo em vista como o emprego do termo vocaliza uma noção aberta, a pesquisa recorre à literatura como aporte para estabelecer os limites

do conceito em sua utilização presente, assim como as formas que repercute na caracterização da joia. Para tanto, tal leitura se inicia com a definição de “contemporaneidade” segundo Giorgio Agamben (2009):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (Agamben, 2009, p.59)

Nesse sentido, ser contemporâneo é visualizar o tempo e momento em que está inserido sob um olhar inconformado. Para o autor, o indivíduo que compartilha do desconforto de não pertencer à lógica que direciona as relações de seu período, torna-se genuinamente conhecedor deste, e, portanto, contemporâneo.

Além disso, o sujeito que é contemporâneo, é aquele capaz de enxergar através das fronteiras que dividem o tempo, projetando o que há de vir a partir da consciência do que passou, e assim, assume uma postura que questiona o passado para compreender o tempo presente. Por outro lado, tal abordagem situa também a ideia de contemporaneidade como um posicionamento híbrido, que diluí as fronteiras do tempo, no que Cardoso (2013, p.41) se refere como “não tempo, ou “tempo em suspensão””:

Na atual condição pós-moderna, as noções de tempo e história são fluidas. Pela natureza autofágica com que os ciclos de retrô e revival se retroalimentam, o consumo de artefatos e comportamentos processa-se hoje numa espécie de não tempo, ou “tempo em suspensão”, em que todas as épocas passadas convivem em simultaneidade com o contemporâneo (Cardoso, 2013, p. 41).

Dessa forma, não é estranho perceber a coexistência de estilos, linguagens e valores distintos, salientadas pela identificação de termos e características previamente identificadas, as quais aparentam existir simultaneamente sob o termo de “contemporâneo” na joalheria.

Em abril de 2010, a realização do *Simposio Área Gris* ou *Grey Area Symposium* na Cidade do México, no México colocou em pauta o *status* fronteiriço da joalheria contemporânea, ao convidar joalheiros, artistas, designers, estudantes, curadores e qualquer outro interessado no campo a contemplar a natureza dessa prática. Como primeiro evento internacional de

Joalheria Contemporânea entre a América Latina e a Europa, no decorrer de sua duração, estabeleceu-se uma ponte entre os desdobramentos criativos da joalheria latino-americana e europeia, reconhecendo não apenas convergências, mas também divergências que contribuem para fomentar o entendimento do campo atual.

Como reconta Skinner (2010), dentre as discussões que tomaram espaço no evento, “*What does it means to us?*”⁵ propôs a vocalização das diferentes perspectivas sobre a joalheria contemporânea, contemplando não apenas a compreensão individual de cada participante, como também, de seus respectivos territórios. Contando com a participação de outro cinco nomes além do autor, Skinner descreve brevemente cada ponto de vista compartilhado.

Como um dos nomes presentes, Lisbeth den Besten, historiadora de arte anteriormente citada, aborda o tema frente ao comprometimento com alguma convicção, a qual vai além do propósito sedutor do mercado. Em contrapartida, o joalheiro francês Benjamin Lignel, parte de seu repertório como designer para questionar o papel da originalidade na joalheria, enquanto o joalheiro mexicano Jorge Manilla, atua sobre a premissa da honestidade do trabalho, como atribuidora de valor. Por outro lado, a joalheira peruana Ximena Briseno, ponto a influência europeia e norte-americana assimilada por trabalhos nacionais não se torna nociva, especialmente em joias latino-americanas.

Por fim, o crítico mexicano de arte Jose Manuel Springer, esbarra no ponto central colocado aqui. Springer não apenas identifica na joalheria o potencial de consolidar identidades, como sobretudo relaciona a dificuldade de definição da joalheria contemporânea sob uma compreensão única, como sendo um de seus maiores atributos, o qual confere valor decorrente de sua natureza limiar e transitória (Skinner, 2010).

Essa visão, condiz com o que é sinalizado por Mercaldi e Moura (2017), em que a joalheria contemporânea não deve ser visualizada como uma classificação simplista de objetos que adornam o corpo, visto que sua natureza não se limita a pulseiras, colares ou brincos, mas sim, compreendida como uma atitude ou método de ação, ou seja, uma forma de pensar e atuar sobre o mundo.

⁵ Traduzido livremente como: “O que isso significa para nós?”

Isso, segundo os autores, confere a inconstância necessária para que transmute junto aos diferentes campos, recebendo novos significados ora junto as artes, artesanato, design ou moda.

3.4 Fundamentos da prática

Um dos primeiros embasamentos que consolidam essa prática advém do que Mercaldi e Moura (2017) apontam como “crítica à preciosidade”. Decorrente de um vínculo histórico, tal filosofia se estrutura como um questionamento a uma das principais convenções da joalheria tradicional, a qual pauta a utilização de materiais preciosos como fator determinante no valor desses objetos. Essa joia, acima de tudo, recebe sentido na atribuição de *status* econômico, e consequentemente social, ao sujeito que a possui.

Muito disso, inclusive, se deve à aproximação histórica entre a prática da joalheria e a ourivesaria, a qual ainda permeia no imaginário coletivo quando se refere à “joia”, apesar das diferenças elaboradas anteriormente. Em vista disso, com a contestação desse aspecto, que aos poucos atingiu fervor diante da reestruturação da joia para além da tradição, e acima de tudo, de seus paradigmas materiais, torna-se possível encontrar também joias produzidas em materiais alternativos, e por vezes ordinários.

Sendo os primeiros indícios dessa inquietação visualizados em meio ao movimento *Arts and Crafts*, na metade do século XIX, a utilização de materiais alternativos repercutiu na consequente expansão e libertação da joalheria, favorecendo assim, a ampliação dos valores da joia em forma, estilo e discurso manifestado. Além disso, os desencadeamentos do período preparam o palco para os movimentos posteriores da joalheria do século XX (Mercaldi, Moura, 2017).

Dessa forma, como ilustrado pela própria expressão, a “crítica à preciosidade” se manifesta na joalheria contemporânea como um intuito de contestar o valor desses objetos quanto a sua preciosidade. Isso, segundo Skinner (2013), pode ocorrer em dois graus distintos. O primeiro, salientando a implementação de materiais inusuais, e possivelmente inovadores, na produção das joias. Enquanto isso, outro rumo apresenta uma perspectiva autocrítica da

joalheria, sendo esse, para o autor, capaz de agregar maior profundidade ao campo.

Em vista disso, como segundo fundamento, Skinner (2013) coloca a joalheria contemporânea como sendo uma prática autorreflexiva. De acordo com o autor, essa produção advém de uma atividade que reflete sobre a própria história, exercitando um viés crítico diante das condições de sua práxis, do entendimento da joia como adorno, assim como das relações que estabelece com o corpo. Contudo, ainda que se trate de uma característica recorrentemente identificada no campo, é válido ressaltar que nem toda joia contemporânea é explicitamente autorreflexiva.

Muito desse aspecto aos poucos foi moldado pela circunstância do *studio craft* ou “artesanias de atêlie”, sendo essa, filosofia ainda predominantemente identificada na joalheria contemporânea. Para tanto, de acordo com Koplos e Metcalf (2010), o *studio craft* pode ser conceituado como uma prática artesanal direcionada pelo intuito estético, sendo majoritariamente exercida por um indivíduo treinado previamente (seja em meio acadêmico ou não), o qual executa uma ideia autoral. Compõe assim, uma confluência entre planejamento e fazer no momento da configuração de um objeto artesanal, e no caso, da joia.

Apesar de não englobar a joalheria contemporânea como um todo, é diante desse seguimento e suas raízes históricas, que se consolidam algumas das características mais presenciadas nessa práxis. Em grande parte, os joalheiros próximos à artesanias de estúdio, focalizam o desenvolvimento de peças únicas e artesanais, as quais são planejadas e executas por si. Esse perfil, favorece a individualidade e expressão artística como tema central da joia, o qual é concebido pelo autor e compartilhado pelo usuário, e possível proprietário desse adorno. Além disso, na etapa da comercialização, muito dessa produção segue diretrizes próximas ao campo da arte contemporânea, transitando pelo espaço de galerias e exposições, muitas vezes nutrida pela contextualização de um manifesto ou catálogo (Skinner, 2013).

Contudo, como contemplado por Besten (2017), independentemente do quando a joalheria se aproxime de um semblante conceitual da arte contemporânea, a joia não perde sua essência de adorno. Com isso, manifesta-se o terceiro fundamento do campo, o qual estabelece “o uso” como a diferença primordial entre a joalheria contemporânea e a arte contemporânea. Dessa

forma, a joia como fruto de uma prática “orientada ao corpo” (Mercaldi, 2016), difere de uma obra de arte, pois apenas adquire sua completude junto ao “uso”, seja esse decorrente de uma ação direta, ou mesmo na prevalência de uma interação remota (Besten, 2017), e, portanto, predominantemente comunicativa.

4 A Expansão da Joalheria: da joia tradicional à joia contemporânea

O seguinte aprofundamento aborda um breve panorama histórico da joalheria contemporânea, enfatizando uma leitura sobre o desenvolvimento da crítica à preciosidade, e a utilização de novas formas e materiais no contexto da criação de joias, os quais contribuíram para a construção identitária da joalheria atual. Ainda assim, ciente de que essa perspectiva expõe seus primórdios em territórios europeus, se reconhece a importância de salientar que isso não significa uma abordagem hierárquica, e muito menos a subordinação dos demais contextos e nacionalidades.

Afinal, como adverte Skinner (2013), a joalheria contemporânea é uma prática globalizada, a qual influencia e é influenciada tanto pelo contexto de mudanças internacionais, quanto específicas de cada país. Além disso, outro ponto tratado pelo autor, adverte que apesar da joalheria contemporânea ser identificada como práxis internacional, não significa que seja universal: nem todo país encontra sentido nessa produção, ou tem a estrutura institucional necessária para seu desenvolvimento. Assim, considerando a localização e posicionamento do objeto de estudo da pesquisa, o qual será devidamente desenvolvido nos capítulos seguintes da dissertação, a presente etapa buscou contextualizar também o cenário da joalheria latino-americana, e sobretudo da joia brasileira.

Em uma visão geral, como já discorrido previamente, os primeiros encaminhamentos significativos para a transmutação da joalheria para além dos valores tradicionais, afloram em meio ao século XIX, junto à perspectiva do Movimento Artes e Ofícios. Assim, unindo a figura do artista ao artesão, essa joalheria se desvincula de algumas convenções, à medida que repensa o ofício como uma produção passível de investigação artística, repercutindo assim, em um novo olhar acerca da forma, material e estética da joia.

Esse entendimento confere a joalheria uma maior abertura, preparando o palco para a recorrência de movimentos no século XX, que encontraram sentido ora junto ao Design, Artes ou Moda. Na década de 1960, contudo, a joalheria apresenta uma virada mais radical, sobretudo no cenário europeu, em resposta ao acréscimo na quantidade de escolas de joalheria instauradas, e consequentemente no número de estudantes. Ademais, a ocorrência de

exposições internacionais, transitando por diferentes territórios, fomentou um espaço de compartilhamento e reflexão sobre a joalheria e suas possibilidades (Skinner, 2013).

4.1 A joia no Movimento Artes e Ofícios

Com a chegada do século XVIII, o cenário ocidental vê-se marcado por uma série de mudanças econômicas e sociais que repercutem por todo o território. Consolidando o que se refere como Revolução Industrial, a industrialização do período passou por quatro fases de transformação na forma de organização das indústrias e do processo produtivo, tanto na iniciativa privada quanto estatal (Cardoso, 2000).

Inicialmente, vê-se o aumento da escala de produção, para fins de atender um maior mercado consumidor, difundindo esse consumo por localidades cada vez mais distantes do centro fabril. Isso, desencadeia no aumento das oficinas e fábricas, e conseqüentemente um acréscimo no número de trabalhadores, e no investimento dos equipamentos e instalações. Além disso, a produção torna-se seriada, através do uso de recursos técnicos, como moldes e tornos, que reduzem a individualização dos produtos. Nisso, o processo de execução passa a contemplar a divisão de tarefas e especialização das funções, separando também as etapas de planejamento e execução (Cardoso, 2000).

De um lado, a Inglaterra tornou-se a “oficina do mundo” (Koplos; Metcalf, 2010) durante grande parte do século XIX. Entretanto, não se pode negar que tal “desenvolvimento” culminou em consequências tenebrosas no contexto social, cultural e econômico da época. Com a vinda de inúmeras famílias em busca de oportunidades de trabalho, as cidades, cada vez maiores, tornaram-se um aglomerado caótico e sem estrutura básica. Não havia educação ou saúde pública, muito menos se tinha acesso a água ou esgoto, o que repercutiu em surtos recorrentes de doenças como a cólera. Além disso, nas fábricas, esses indivíduos eram submetidos a condições de trabalho deploráveis, em que homens, mulheres e mesmo crianças, tão novos quanto os seis anos de idade, laboravam até 60 horas semanais por um salário que não correspondia ao trabalho executado (Koplos; Metcalf, 2010).

Nesse cenário, a grande exposição de 1851 em Londres, põe a mostra a depreciação da qualidade estética que havia dominado o período. No apogeu do panorama industrial da época, a maquinaria e a engenhosidade das invenções do momento soterraram as propriedades artísticas dos produtos disseminados no mercado, dando lugar a um exagero ornamental que aparentava contaminar também a produção artesanal (Pevsner, 2002).

Sobretudo na grande escala de produção das fábricas, o aperfeiçoamento dos objetos era desconsiderado em prol da demanda cada vez maior do mercado. Nesse meio, não mais se encontra a figura do mestre artesão, que domina o todo do processo de criação e construção do objeto. Muito menos o artista, o qual estaria cada vez mais afastado das demandas da vida útil. E mesmo o desenhista, ainda que qualificado, restringia-se aos confins do planejamento, não adentrando o espaço da indústria.

Sendo assim, nesse âmbito, encontram-se apenas os trabalhadores, deslocados na estruturação vigente da divisão de tarefas (Cardoso, 2000), e o fabricante “inculto”, responsável por delinear a qualidade estética da produção. Diante disso, o período se vê preenchido por um regime da baixa qualidade e do “mau gosto” estético, como salientado por Nikolaus Pevsner (2002):

O liberalismo dominava tanto na filosofia quanto na indústria, e implicava a completa liberdade do fabricante para produzir todo o gênero de objetos de mau gosto e de má qualidade desde que conseguisse vendê-los. E isto era fácil, pois o consumidor não tinha tradição, nem educação, nem tempo livre, e era, tal como o produtor, uma vítima deste ciclo vicioso (Pevsner, 2002, p.33).

É em resposta a esse quadro, que se consolida o *Arts and Crafts Movement* ou Movimento Artes e Ofícios. Sob a demanda de uma reavaliação crítica, filosofias antagônicas ganham força, e contestam não apenas as estruturas de produção e consumo, como também o caráter estético difundido. Dentre os nomes presentes nesse contexto, sobressai o artista, escritor e socialista britânico William Morris (1834-1896), como figura essencial do movimento ao incorporar no plano prático as ideias do crítico de arte John Ruskin (1819 - 1900), o qual, por sua vez via-se influenciado por Augustus Welby Northmore Pugin (1812 – 1852) (Pevsner, 2002).

Este último, sendo projetista e panfletário, além de ávido defensor do catolicismo, argumentava pela honestidade do trabalho tanto na criação quanto

na fabricação. Nesse sentido, Ruskin interpreta tal sinceridade na forma em que o trabalho é executado manualmente, sendo assim, propiciador de contentamento ao trabalhador (Pevsner, 2002), caso esse possuísse algum controle criativo sobre a produção (Koplos; Metcalf, 2010).

Apesar da face romantizada de seus ideais, visto que desconsiderava aspectos sociais de importância, como a remuneração desses indivíduos, Ruskin entendia como a vida dos trabalhadores se manifestava no produto de seu trabalho. E, portanto, ainda que não fossem artistas, isso não vetava a possibilidade de executarem algo de valor criativo genuíno. Essa visão, acima de tudo, movimenta a reavaliação da artesanaria no período sob um novo olhar.

Para tanto, estabelecendo alguns fundamentos que ditam essa relação, o autor defende como a produção isenta de controle criativo não deveria ser encorajada, com a exceção de necessidades indispensáveis, as quais continuariam sob a gestão das fábricas. Afinal, a produção de pregos ou agulhas, por exemplo, caso efetuadas de forma manual, consistiria em uma função exaustiva e sem sentido (Koplos; Metcalf, 2010). Ademais, ao desencorajar à reprodução exata dos produtos, assim como acabamento imaculado como um propósito ausente de função prática ou nobre, Ruskin redireciona o pensamento à produção artesanal. Dito que, o produto artesanal, por natureza consolida-se como antagonico da cópia, e principalmente da perfeição.

Morris, então, difunde esses ideais para além da teoria, ao fundar a Morris, Marshall, Faulkner & Co. (e posteriormente Morris & Co) em conjunto com Edward Burne-Jones (1833-1898), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Ford Madox Brown (1821-1883), Philip Webb (1831-1915), Peter Paul Marshall (1830-1900) e Charles J. Faulkner (1833-1892) em 1861. Assim, oferecendo desde decoração de interiores, mobiliários, tapeçarias, papéis de parede, essas e outras produções, difundiram também o valor do fazer artesanal pela sociedade da época.

Sem dúvidas, esse cenário repercute também no ofício da joalheria, e na eclosão da joalheria artística do século XIX. Importantes nomes vinculados ao Movimento Artes e Ofícios, como o fundador da Guilda de Artesanato (1888) Charles Robert Ashbee (1863- 1942) (figura 2), manifestam seu interesse por essa prática produtiva, conferindo assim, novo entendimento à joalheria (Skoda, 2012).

Figura 2. Charles Robert Ashbee. "Necklace", 1900.



Fonte: *Victoria and Albert Museum*, 2024.

Majoritariamente, os joalheiros afiliados ao movimento passaram a rejeitar as duas formas de joalheria profissional que predominavam no período: as joias sociais e as bijuterias⁶. A joalheria social, enquanto reflexo da raridade e alto valor econômico dos materiais, e, portanto, símbolo de *status* e riqueza ao sujeito portador, traduzia também a hierarquia das classes sociais, aspecto malvisto por esses artesãos. Ao mesmo tempo, sendo as bijuterias usadas como uma alternativa barata aos objetos anteriores, pela utilização de pedras falsas e bronze, materializavam-se como antagônicas ao debate levantado, pela dependência extensiva de maquinaria no processo de produção (Koplos; Metcalf, 2010).

Dessa forma, o movimento não apenas revigorou a arte da esmaltação (Skoda, 2012), como desencadeou também a utilização de materiais não convencionais na produção das peças, escolhidos por características intrínsecas e não pelo custo, que serviam assim, em prol de um questionamento ao propósito dessas joias. (Skinner, 2013). Com isso, valores outrora subordinados à preciosidade do material manuseado, como cor, textura, e configuração formal ganham frente na realização desses adornos, e em seu consequente uso. Afinal, não apenas via-se importante pautar a acessibilidade econômica desses objetos

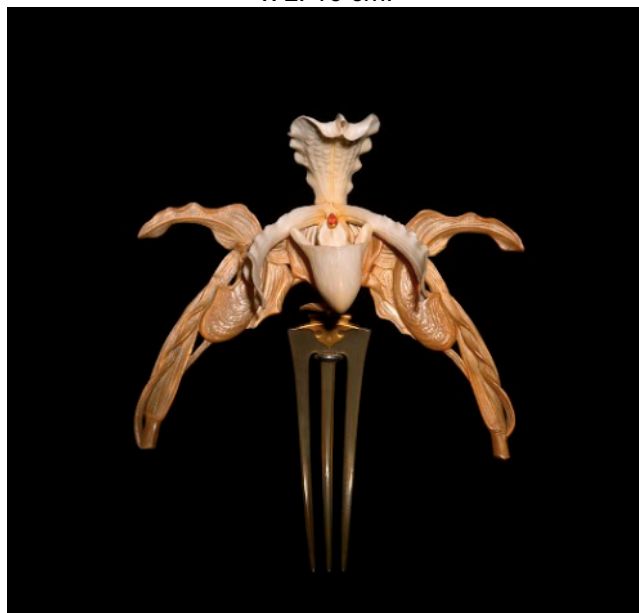
⁶ Tradução livre de: "social jewelry" e "costume jewelry", respectivamente.

a um público menos abastado, como defendia-se também, substituir a hierarquia advinda da riqueza por uma “hierarquia estética”⁷ (Koplos; Metcalf, 2010).

Outro ponto a ser destacado encontra-se na forma como essas peças salientavam a manualidade do processo. A preferência pela utilização da prata, vista na Inglaterra desde 1890 (Koplos; Metcalf, 2010), por exemplo, dava-se não apenas pela maleabilidade a qual se fazia amigável ao joalheiro autodidata, mas também pela forma como as marcas desse processo integravam a peça final (Skinner, 2013). Isso não surge como surpresa, afinal a filosofia que direcionava o movimento centraliza o procedimento artesanal em sua essência “imperfeita” e gestual.

Para Campos (2012), o artista francês René Lalique (1860–1945) é tido como precursor dos desdobramentos dessa joalheria, salientando sua importância nesse cenário. Como visto na peça “Diadema “Orquídeas”” (1903-1904) (figura 3), o artista não apenas destaca sua maestria no realismo figurativo representado na joia, como também introduz o uso de materiais “inéditos” no campo da joalheria, como vidro, chifre de vaca e casco de tartaruga (Koplos; Metcalf, 2010), cimentando sua influência em períodos posteriores.

Figura 3. René Lalique. “Diadema “Orquídeas””, 1903-1904. Chifre, marfim, ouro e citrino. 14.5 x L. 16 cm.



Fonte: Google Arts and Culture, 2024.

⁷ Tradução livre de: “hierarchy of taste”.

Aspectos como esses desembocam no que Codina (2000) aponta ser um dos cenários de suma importância na história da joalheria. Almejando “um ideal de artesanía” (Mercaldi; Moura, 2017, p.65) como “cura” aos males decorrentes da Revolução Industrial, observa-se, assim, a prevalência da criatividade e da experimentação artística sobre a preciosidade do material, o que permitiu maior liberdade de expressão na prática da joalheria do século XIX.

4.2 Contaminações iniciais do século XX

Para Campos (2011), a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 repercutiu de forma significativa na produção das joias do século XX. Diante das repressões sociais e econômicas que assolaram o contexto geral da época, na decorrência da escassez material advinda da guerra, a joalheria também se viu direcionada a uma produção mais enxuta, embasada no uso de materiais acessíveis, com um estilo caracterizado pela simplicidade das formas geométricas (Skoda, 2012). Assim, aos poucos, o design de joias foi se distanciando das formas ornamentais anteriores, e optando assim, pelo estilo da Arte Déco.

Tratando-se de um estilo que emerge em 1910, a Arte Déco recebe seu nome em referência a “Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas”⁸ em 1925 e aos poucos vai ganhando espaço no cenário industrial do pós-guerra (Costa, 2017). Atuando como o marco de um novo design, a exposição exibiu nas formas geometrizadas a possibilidade de adaptação às exigências da indústria. Além disso, a estética apresentada denunciava influências tanto de movimentos modernos, como o Cubismo e Futurismo, quanto da Bauhaus (Skoda, 2012).

De modo geral, a dinâmica que se instaura no momento, assimila as facilidades da indústria para a construção da vida moderna, a qual transmuta não apenas os cenários urbanos com a velocidade dos automóveis, ou o interior das casas invadidas por eletrodomésticos, mas também o quadro da moda. Com o advento da guerra, a mulher torna-se portadora de novas responsabilidades

que exigem o acompanhamento de seu vestuário, dando prioridade à praticidade, fator que reflete também na escolha dos adornos.

Nesse meio, salienta-se a produção da estilista francesa Gabrielle Bonheur Chanel (1883-1971), também conhecida como Coco Chanel, e de sua contemporânea, a estilista italiana Elsa Schaparelli (1890-1973), como impulsionadoras de transformações estéticas não só na moda, mas também no campo da joalheria (Campos, 2011). Sobre a primeira, Chanel destaca-se como criadora da “*costume jewelry*” ou bijuterias (figura 4), as quais diferindo das produções de mesmo nome até então existentes, desfrutavam de um desenho autoral, que se adequava não apenas às coleções de moda como ao uso rotineiro (Campos, 2011). Assim, o caráter “funcional” dessas peças, reflete não apenas uma mudança estilística, mas também de valores sociais, que abriam espaço para a figura da “mulher moderna”:

O contexto mostrou-se terreno fértil para o desenvolvimento desse conceito, pois a exibição de fortuna e de luxo na forma de pedras e metais preciosos era vista como atitude anti-patriota e frívola, o que não combinava com a imagem da nova mulher. O uso da *bijou fantasie* proclamava um comportamento de autoconfiança e recusa de ser julgada em função do casamento (Campos, 2011, p.16).

Figura 4. Coco Chanel. Colar de pérola falsa, turquesa e strass.



Fonte: Antique Jewellery University, 2024.

Por outro lado, Schaparelli destaca-se por sua aproximação aos movimentos do Cubismo e Surrealismo, que transbordando suas influências também ao mundo da moda, proporcionaram-na o título de “surrealista”. Dentre as produções sublinhadas, não apenas efetua uma parceria com o artista espanhol Salvador Dali (1904-1989), confeccionando acessórios baseados em seus desenhos, como também executa o seguinte bracelete (figura 5) idealizado por Meret Oppenheim (1913-1985).

Figura 5. Meret Oppenheim e Elsa Schiaparelli. "Bracelet in metal and fur", 1936.



Fonte: Schaparelli, 2024.

4.3 Artesania de Estúdio⁹ e a Nova Joalheria

Com o advento da segunda guerra mundial em 1939, dissipa na joalheria o “espírito de vanguarda” anteriormente visto (Codina, 2000), interrompendo a intersecção entre artes e joalheria, que só foi retomada em meados da década de 1950. Viu-se assim, novamente, conceituar a noção da joia como objeto tradicional em formas e matéria, cujo prestígio dependia do valor econômico de seus materiais. Entretanto, com a chegada dos anos 1960, a função social da joia é reavaliada junto ao cenário da democratização do consumo que eclodiu em decorrência dos desenvolvimentos econômicos e sociais do período.

⁹ Traduzido de: *Studio Craft*

Como já referido previamente, as escolas técnicas de joalheria e as academias de arte exerceram um papel fundamental para esses desdobramentos, atuando diretamente sobre as novas gerações de profissionais que viriam a compor o campo. Perpassando ideais herdados do Movimento Artes e Ofícios e da Bauhaus, de modo geral, o ensino dessas escolas tinha como proposta a valorização da artesanaria e do ofício, a assimilação do desenho à indústria, e em seu aspecto mais rígido, a racionalização universal da forma (Skoda, 2012).

Nesse quadro, Skoda (2012) salienta o papel tido pela Escola de Artes e Ofícios de Pforzheim (1927) nos acontecimentos das décadas de 1960 e 1970, visto que os alunos eram incentivados à “integração da joalheria nas correntes artísticas contemporâneas e a renovação das técnicas tradicionais” (Skoda, 2012, p.170).

Com isso, vê-se eclodir um interesse pela libertação experimental da joia, e, portanto, a assimilação de novas perspectivas de produção, seja em material, conceito e forma, aspectos ressaltados na produção do período. Aflorando sobretudo em resposta ao bom design que se consolidou no cenário joalheiro após a segunda guerra mundial, os objetos que emergem em diferentes territórios apontam o anseio por renovar a joalheria como campo aberto à experimentação (Dormer; Turner, 1994).

Dessa forma, na incidência de investigações conduzidas no âmbito da joalheria, emerge assim, o que Dormer e Trurner (1994) se referem como “nova joalheria”¹⁰, movimento que se espalhou pela expansão do território europeu, tendo a Holanda e a Inglaterra como principais centros, mas visto também nos contextos da Alemanha, Áustria e Suíça. De modo geral, apesar das diferentes interpretações da joia que despontaram no período, a filosofia do movimento manifesta-se nas seguintes bases: não apenas se desvia dos “clichês” do design do período, como também é incentivada a busca por uma ornamentação intrigante, resistente e preferencialmente barata. Além disso, esses adornos contestam os paradigmas de gênero, ao salientar o aspecto unissex da joia.

¹⁰ Traduzido de: “New Jewelry”

Outro ponto importante, é visto na forma em que contrapõem a joia como objeto precioso e meramente atribuidor de *status*, características muitas vezes referidas como “vulgares” por esses profissionais. Por fim, se estabelecia o corpo como interesse central, na criação de joias que se relacionam ou complementam o indivíduo, seja em ação, forma, material ou conceito, aspecto cimentado pela emblemática exposição *Objects to Wear* em 1969.

Novamente, é importante ressaltar que essas transformações fluíram em ritmos distintos, nos vários países que integram a expansão do território europeu. Considerando não apenas a existência de influências prévias que consolidaram o campo de atuação da joalheria, mas também as particularidades sociais, econômicas e políticas de cada contexto, não é estranho pensar que essa reação ocorreu de formas diferentes. No contexto dos países nórdicos, por exemplo, especialmente no território escandinavo, a predominância cultural de influências do design modernista torna-se responsável por desacelerar esse processo, o qual é visto apenas no final da década de 1980 (Skinner, 2013).

Por outro lado, no cenário dos Países Baixos, a influência histórica de movimentos como construtivismo, arte abstrata e arte concreta, pairava também sobre a joalheria, com formas modestas, por vezes abstratas e transparentes. Nesse meio, desvinculando-se de seus antecessores, a nova geração de joalheiros holandeses reconhece o potencial decorrente do emprego de materiais industriais, leves e baratos. Assim, essa “nova joalheria” não apenas “confronta o corpo intelectualmente e fisicamente”¹¹ (Skinner, 2013, p.103), como também atua em contraposição ao preciosismo econômico das joias.

Dentre os nomes vinculados a essa atitude, destacam-se Gjs Bakker (1942) e sua esposa Emmy Van Leersum (1930-1984), ambos joalheiros responsáveis por fomentar a inventividade na joalheria, sobretudo no período de 1965 a 1970. Intitulando-se “designers de joias”, direcionam sua produção ao modelo industrial, e posteriormente adotam uma postura conceitual, em combate à joia símbolo de *status* econômico (Skinner, 2013). Ademais, Van Leersum ainda encontra sentido na união entre joalheria e moda, com a produção de objetos que assimilam o ato de vestir (figura 6).

¹¹ Traduzido livremente de: “confronted the body intellectually and physically”.

Figura 6. Shoulder Piece, 1967. Gijs Bakker. Jewelry.



Fonte: Gijsbakker, 2024.

Outra face dessa atitude advém do grupo B.O.E – “*Bond van obloerege edeelsmeden*”, o qual pode ser traduzido para “joalheiros em revolta”¹² (Dormer; Turner, 1994, p. 9). Fundado por Marion Herbst (1944 – 1995), e contando com a participação de Onno Boekhoudt (1944 - 2002) Françoise van den Bosch (1944 – 1977), Berend Peter (1945 -2022) e Karel Niehorster (1932 – 2003), o grupo, apesar de sua curta duração, se estabeleceu como uma contracorrente no contexto da joalheria holandesa, ao mesmo tempo que estabeleceu uma ponte para o diálogo com importantes artistas ingleses, como Caroline Broadhead (1950), David Watckins (1940) e Susannah Heron (1949).

Questionando a uniformidade do estilo modernista, minimalista e seriado que direcionava a joalheria nacional no momento, esses nomes clamaram pela libertação criativa da joalheria, de modo a acatar a diversidade autoral no campo de produção (Besten, 2022). Ademais, a importância do grupo, assim como sua divulgação, cimentou-se com a participação na exposição “*Revolt in Jewellery*” que aconteceu em 1974 na Galeria *Electrum*, em Londres.

No contexto da joalheria britânica, o cenário nacional aos poucos caminhou ao interesse por uma joalheria diferenciada dos conformes da época. Como primeiro nome, salienta-se Gerda Flockinger (1927) como a única joalheira alternativa na década de 1950, com a criação de peças produzidas com técnicas

¹² Tradução livre de: “jewelers in revolt”.

de fusão de alto nível, nas quais interferia diretamente sobre a superfície dissolvida (Skoda, 2012). Além dela, Helga Zahn (1936-1985) apresenta um olhar diferenciado ao campo, inovando com o uso de pedras coloridas e seixos como artifício estético-formal (Skinner, 2013).

Nesse mesmo meio, como citado anteriormente, destacam-se ainda nomes como David Watkins (1940 -) e Wendy Ramshaw (1939 - 2018) também responsáveis por impulsionarem outra perspectiva inovadora no território britânico. Não apenas em uma parceria conjugal, mas também profissional, o casal desenvolveu peças de joalheria em papel (figura 7) e também em acrílico, que traziam influências de tendências como *paper fashion* e *Op Art*, as quais eram vigentes na época. Além disso, foram os primeiros nomes da joalheria a desenvolver joias por meio do uso de programação e design virtual (Skinner, 2013).

Figura 7. Wendy Ramdhaw e David Watkins. "Something Special" paper jewellery, 1966-1967. 12 x 6cm. Printed lightweight card, wire, ceramic, and wooden beads, adhesive tape, metal findings.



Fonte: Skinner, 2013, p. 102.

Produções como essas estabeleceram o cenário necessário para desenvolvimentos posteriores, sobretudo realizados ao longo dos anos 1980 por nomes como Susanna Heron e Caroline Broadhead, diretamente associadas ao movimento da Nova Joalheria britânica.

Além disso, em 1982, a execução da exposição *Jewellery Redefined* no espaço do *British Crafts Center* marcou a 1ª mostra internacional que protagonizou os médiuns não preciosos na joalheria. Desse modo, as joias que preencheram o espaço solidificavam o interesse crescente pela apropriação de materiais baratos, não convencionais e muitas vezes *ready-mades*. Nomes como Nora Fok (1953), Alison Baxter, Rowena Park e Ros Perry, presentes nesse cenário, cimentam a força desse interesse especialmente no território britânico (Skinner, 2013).

No que diz respeito à joalheria norte-americana, no período anterior à segunda-guerra mundial, muito da criatividade experimental vista nesse cenário pode ser inicialmente atribuída a uma ausência (majoritária) de treinamento formal em joalheria, a qual acarretou o desenvolvimento junto à prática autodidata (Dormer, Turner, 1994). Contudo, ao final da guerra, o governo estadunidense institucionalizou diversos programas educacionais em ofícios - dentre os quais a joalheria - como parte de uma iniciativa que buscava reintegrar a grande quantidade de soldados que retornavam à vida civil. A exemplo disso, citam-se as aulas ofertadas pelo MoMA entre os anos de 1944 e 1948, que instruíam gratuitamente sobre joalheria e outros ofícios, expondo os trabalhos elaborados junto ao de artistas renomados (Skinner, 2013).

Ademais, como outra consequência da guerra, o cenário nacional norte-americano recebe uma onda de profissionais e pensadores refugiados da Europa, como Josef e Annie Albers, os quais contribuíram em incentivo às práticas artesanais e aplicadas (Campos, 2011).

Por fim, o ingresso aos anos 1990 instaurou um momento caracterizado pela convivência entre diferentes abordagens na cena da joalheria europeia. Não apenas se presenciou uma nova aceitação de materiais preciosos - como ouro e pedras - aos poucos “perdoados” do status recebido de objetos de investimento econômico (Skinner, 2013), mas também a joia, é novamente reavaliada como ornamento.

Por outro lado, durante esse mesmo período, emerge o que ficou conhecido como “*sloppy jewelry*”¹³, ou “joalheria desleixada”, que independentemente de utilizar materiais descartados ou preciosos, intencionava

¹³ Traduzido livremente como “joalheria desleixada”.

destoar do caráter estético tradicionalmente atribuído à joia. Assim, no intuito de reavaliar a concepção do “belo”, os joalheiros vinculados a essa proposta intencionalmente produziam peças de baixo acabamento, seja pela apropriação de uma aparência rústica, seja pela desconsideração do conhecimento técnico instruído aos ofícios, ou mesmo pelo uso de materiais como cola quente, como visto no seguinte broche de Lisa Walker (figura 8).

Figura 8. Lisa Walker. Brooch. 2002. plastic, stainless steel, wire, glue.



Fonte: Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, 2024.

4.4 Joalheria contemporânea latino-americana

No que diz respeito à joalheria contemporânea latino-americana, trata-se de um “agrupamento” extremamente difícil de ser abordado, considerando que o termo integra uma diversidade imensa, que se estende não apenas pela dimensão geográfica de diferentes territórios, mas também política, econômica, e sobretudo, cultural. Afinal, o que se refere como América Latina compreende uma multiplicidade de línguas e dialetos, etnias e ancestralidades, cada qual com sua história e identidade.

Ainda assim, a autora Valeria Siemelink (Skinner, 2013) considera ser possível atribuir um “ethos” comum entre essas diferentes nações, característica decorrente de um passado marcado pela colonização, e suas consequências que ainda hoje permeiam essas sociedades. Para Siemelink (Skinner, 2013), a “hibridização” que surge nesse cenário, resultante da mistura de etnias e suas

culturas, tensionamentos, contradições e ambiguidades, “é um dos pontos fortes da produção artística latino-americana e está na raiz de sua vitalidade, originalidade e constante poder de surpreender” (Skinner, 2013, p. 131).

Diante da atual conjuntura cada vez mais globalizada, a produção de joalheria latino-americana, que sempre gerou fascínio por sua tradição da ornamentação corporal e maestria na ourivesaria, cada vez mais, vem ganhando destaque também no cenário internacional. Para além do isolamento inicial, a globalização vem possibilitando à cena joalheira uma constante troca de conhecimento, decorrente da participação em eventos internacionais, projetos acadêmicos e curatoriais que intensificam essa inter-relação e compartilhamento de ideias.

Entretanto, semelhante aos demais enfoques abordados pela pesquisa, a história da joalheria contemporânea latino-americana é complexa, sobretudo considerando a diversidade inscrita nessa terminologia. Apesar disso, compreende-se de interesse retratar alguns dos eventos e nomes que aos poucos vem construindo o palco que ainda hoje ancora essa produção.

Para isso, como ponto de partida, Siemelink (Skinner, 2013) reconhece a importância dos acontecimentos do cenário cultural, político e social da década de 1920. Não apenas o que ficou conhecido como Modernismo Latino Americano, desencadeado por artistas e escritores que retornavam após um contato com tendências europeias. Mas também, desdobramentos advindos do anseio revolucionário, como o que se desdobrou na Revolução Mexicana (1910 -1917), e nas atividades orquestradas pelo movimento muralista mexicano. Tais eventos, segundo a autora, de alguma forma contribuem à intenção de “quebra com o passado”, seja pela recepção da modernidade, ou mesmo pela reafirmação de tradições indígenas e pré-coloniais, em um movimento de rejeição a cultura europeia e a colonização. Com isso, sobressai o nacionalismo e a regionalidade em contraponto ao internacional e cosmopolitano (Skinner, 2013).

Ademais, com a virada da década de 1930, ganha força também o movimento denominado de *Indigenismo*. Característico da arte e literatura latino-americana, atuava em redescoberta e revalorização de culturas originárias americanas, expandindo-se por países como o Peru, Bolívia, Equador e principalmente México. É em meio a esse panorama que a joalheria mexicana

recebe o contato com o designer americano Willian Spratling (1900 -1967), conhecido por incentivar a retomada de técnicas, símbolos e formas pré-hispânicas no design de artefatos em prata (figura 9). Curiosamente, suas produções inspiraram ainda artistas como Frida Kahlo (1907 -1954) a se aventurarem na produção de joias.

Figura 9. Willian Spratling. "Collar Coyotes", 1944. Prata e ametista.



Fonte: Museo Franz Mayer, 2024.

Outro nome de interesse foi o escultor mexicano Juan Soriano (1920 - 2008), que durante os anos 1940 mostrou entusiasmo na confecção de ornamentos corporais. Inspirado pelos adornos de Frida Kahlo, desenvolveu joias em cerâmica e terra-cotta para a peça teatral *"El Tejedor de Segovia"*, na qual atuou como designer de figurino e set. Além disso, dentre seus últimos trabalhos, confeccionou peças em ossos e dentes de animal mergulhados em argila, referenciando assim, escavações arqueológicas. Esse e outros exemplos demonstram um interesse colaborativo recorrente entre o campo das artes visuais e da joalheria, que desembocava em experimentações cada vez mais originais.

Mais adiante, nos anos 1950, Siemelink (Skinner, 2013) cita a artista visual uruguaiana Olga María Piria como uma das precursoras da joalheria contemporânea latino-americana. Após visitar diversas oficinas de joalheria em

territórios da Argentina, Chile e Brasil, Piria desenvolveu um método de tradução de suas pinturas em objetos tridimensionais, que incorporavam elementos da cultura originária e da arte nativa americana junto aos princípios da arte construtivista europeia e do abstracionismo geométrico.

No período das décadas de 1960 e 1970, muito da arte e da joalheria latino-americana expressa as mudanças de uma cena majoritariamente caracterizada por repressão e instabilidade política de governos ditatoriais. Nesse meio, Siemelink (Skinner, 2013) aponta como a tensão e violência que marcou muitos países, repercutiu também em uma onda de criatividade. No Brasil, por exemplo, despontam nomes como Caio Mourão e Reny Golcman no âmbito da arte joalheria, que questionaram certas tradições, experimentando com o relacionamento entre joia e corpo.

Além disso, o cenário cultural brasileiro do pós-modernismo foi marcado por artistas como Lygia Clark (1920 – 1988) e Hélio Oiticica (1937 – 1980), que desbravaram noções instituídas pelo modernismo, por meio de obras e ações que interagiam com corpo e os sentidos. Produzindo desde máscaras (figura 10), ornamentos, vestíveis ou mesmo ambientes e instalações sob uma perspectiva inovadora, sua importância se estende não apenas à arte contemporânea, mas também ao campo da joalheria latino-americana (Skinner, 2013).

Figura 10. Lygia Clark. Máscara sensorial, 1976. Objeto em tecido.



Fonte: Acervo Lygia Clark, 2024.

Na Argentina, a abertura em 1964 da Galeria Folie, localizada em Buenos Aires, desencadeou um período de intensa experimentação na joalheria. Dentre os nomes citados nesse meio, Victor Grippo (1936 -2002) destaca-se não apenas como “pai da arte conceitual na Argentina” (Skinner, 2013, p.136), mas também por suas joias, desenvolvidas sob um pensamento que encorajava a participação crítica de uma audiência. Por outro lado, Gyula Kosice (1924 – 2016), nascido na Eslováquia, mas naturalizado na Argentina, incorpora na joalheria suas experimentações com arte cinética, produzindo assim, joias modulares e lúdicas.

Tendo desacelerado o interesse pelo conteúdo artístico subversivo que caracterizou os anos anteriores, a década de 1980 situou a joalheria, assim como os demais ofícios artesanais, em uma posição secundária. Nesse sentido, a ausência de programas, sejam privados ou governamentais, que incentivassem a pesquisa, produção ou mesmo discussão nesse meio contribuiu para isolar os profissionais da joalheria latino-americana, não apenas entre si, mas também dos acontecimentos que vinham ganhando espaço em territórios europeus. Dessa forma, a “crítica à preciosidade” que despontou na Europa durante a década de 1970, inicialmente não teve grande influência sobre a América Latina, dando continuidade, assim, ao entendimento predominante da joalheria como uma prática vinculada à metais.

Ao fim dos anos 1980, entretanto, o espírito da reforma se espalha por países como Argentina, México, Colômbia e Cuba, os quais deram lugar a uma nova geração de joalheiros, não apenas portadores de profunda habilidade técnica, mas também de repertório cultural e material. Com eles, surge a consciência da necessidade de um enriquecimento educacional no campo, que é colocado em prática por meio da fundação de novos ateliês, e do incentivo à reavaliação e instituição de cursos e workshops em universidades e academias vigentes.

Até então, eram poucos os cursos de joalheria existentes no contexto latino-americano, oferecidos em algumas escolas de ofícios e escolas técnicas, em modalidades de curta duração. Por outro lado, a grande maioria de joalheiros aprendiam apenas em contexto familiar, das comunidades de *workshops*, ou mesmo via programas de aprendizado fornecidos pelas grandes companhias, na intenção de formar artesões para a “bancada”. É apenas a partir 1979, que

começam a surgir alguns programas de maior duração no âmbito das academias, podendo citar nomes como a Escuela de Artesanía y Diseño da Cidade do México ou mesmo a Escuela de Bellas Artes do Peru. Ainda assim, a abordagem adotada, dava enfoque exclusivamente para o aspecto técnico dos alunos, restringindo o ensino a técnicas tradicionais de ourivesaria.

Porém, com a advento da nova geração de joalheiros que marcaram o ingresso aos anos 1980, a perspectiva instaurada traduziu um incentivo a questões que extrapolavam aspectos técnicos, refletindo assim também no contexto educacional. Como forte exemplo disso, Jorge Castañon (1957 -), marcou a história da joalheria com a ressignificação de materiais naturais, como pedaços de madeira descartados, e tomados pela ação do tempo e da natureza (figura 11). Além disso, fundou em 1990 a escola *Taller La Nave*, a qual consolidou um forte centro de aprendizado e incentivo a cena joalheira argentina, responsável por potencializar a discussão sobre o tema, tanto nacionalmente quanto internacionalmente.

Figura 11. Jorge Castañon. "Caja Amarilla", 2008. 6 x 6 x 1cm. Found wood, Sterling silver, 24-karat gold, steel.



Fonte: Joyeros Argentinos, 2024.

Nos anos que antecederam a chegada do século XXI, a produção experimental deu lugar a um período de treino intensivo, instigado pelo contato com alguns dos desenvolvimentos que vinha ocorrendo em países europeus. Nomes ligados ao contexto da joalheria latino-americana, que retornavam após um período de estudo em escolas e cursos internacionais, contribuíram para

moldar às gerações por vir. Dentre eles, Adrés Quiñones, inspirado pelos adornos produzidos em materiais sem valor monetário vistos no contexto internacional, incorporou a filosofia de apenas utilizar insumos descartados e ressignificados. Assim, a partir de detritos coletados em lixões nos arredores do México, suas joias destacavam a desigualdade social e econômica da sociedade, ao produzir objetos de “luxo” com o que era considerado como lixo.

Similarmente, o artista cubano Norman Aboudu, em um misto de influências brasileiras e parisienses, passou a vocalizar sobre como as consequências do colonialismo ainda marcam o tempo presente, o qual é fruto de uma construção histórica. Sobretudo, seus trabalhos destacavam os tensionamentos decorrentes de imigrações ilegais da população haitiana à Província Dominicana, assim como da população cubana aos Estados Unidos. Para isso, coletava de uma extensa gama de materiais e objetos trazidos por pessoas que haviam enfrentado esse trajeto, transformando-os em adornos portadores da cultura originária desses indivíduos (figura 12).

Figura 12. Norman Aboudu. “Super Silent Podn Hairpiece”. Algodão, luva de forno e cobre.



Fonte: Siemelink, 2008, p.11

Com o advento da internet, a joalheria é igualmente atravessada pela era da conectividade, a qual deu início a um novo estágio nos territórios latino-americanos. O uso das novas tecnologias não apenas possibilitou outra abordagem no que diz respeito a comercialização das peças (que passaram a ser vendidas também em *sítes*), mas também na participação tanto de mostras e exposições, quanto de eventos de discussão e troca de ideias. Com isso, as fronteiras físicas deixaram de ser limitantes para a interação entre diferentes nações, despontando na realização periódica de Bienais e Simpósios que fomentam e contribuem para a consolidação do campo. A exemplo disso, em 2010 ocorreu o primeiro evento internacional que reuniu joalheiros de países europeus e latino-americanos sob o título de “*Simpósio Gray Área*”, já anteriormente citado no Capítulo 3. Similarmente, é possível citar o Simpósio “*En Construcción*”, o qual desde sua primeira edição realizada em 2012 em Buenos Aires, consolidou um importante encontro de intercâmbio na joalheria contemporânea, marcado por oficinas, conferências e exposições realizadas com profissionais de nacionalidades diversas.

4.5. A joia contemporânea brasileira

Semelhante ao que foi abordado até então, a história da joalheria brasileira advém não apenas de influências internacionais, como também do panorama decorrente das mudanças sociais e econômicas do país. Da joia tradicional à joia contemporânea, a transmutação desse objeto e sua prática produtiva é antes de tudo fruto de eventos que marcaram e cimentaram o Brasil atual, e conseqüentemente influenciaram a busca por uma identidade nacional na joalheria, e suas possíveis interpretações.

Segundo Renato Wagner, em “*Jóia Contemporânea Brasileira*” (1980), essa produção aos poucos se desenvolveu pautada em inspirações próprias, que unem um grande leque de influências, as quais incluem desde “as formas arquitetônicas das civilizações mediterrâneas, usando elementos tais como as pirâmides e as mastabas da arquitetura egípcia, até as manifestações livres que a natureza propõe nas folhas, pássaros, borboletas” (Wagner, 1980, p.37).

Nesse sentido, os tons da joalheria contemporânea brasileira, paulatinamente acompanharam as impressões individuais de seus profissionais,

fomentados pela liberdade criativa do campo, o qual aos poucos desvinculou-se de diretrizes pré-estabelecidas que ditassem a concepção e a produção de joias (Wagner, 1980). Entretanto, tal desenvolvimento se deu como um processo lento e não linear, o qual apenas atingiu o contorno atual por meio da soma de contribuições compartilhadas ao longo dos anos. Com isso, na construção de uma breve linha histórica, a continuidade do texto buscou esboçar algumas das conjunturas que mais enriqueceram o território da joalheria brasileira.

Primeiramente, não se pode ignorar a importância dos adornos vinculados aos povos originários e culturas indígenas, não apenas como patrimônio cultural brasileiro, mas também como importante expressão de qualidades estéticas, simbólicas e ritualísticas que se presentificam em artefatos como ornamentos têxteis ou a arte plumária (figura 13), sendo essa última ainda referida como uma das mais importantes manifestações autóctones (Cáurio, 1985).

Figura 13. Coroa Guajajara.



Fonte: Índia Vanuïre – Museu Histórico e Pedagógico, 2024. Foto de: Wagner Souza e Silva.

Nos séculos XVIII e XIX, a face da joalheria brasileira esteve restrita às convenções europeias, e o pouco que se encontrava da joalheria no país, era importada de Portugal sob a demanda de seu respectivo usuário (Gola, 2008). Porém, com a emergência das confecções, a recorrência de desenvolvimentos tecnológicos, assim como a experimentação com materiais, cores e formas, aos poucos desembocou em um processo de construção de uma joia original.

Um dos primórdios desse impulso, é identificado por Magtaz (2008) ainda no contexto das oficinas de ourivesaria, sobretudo em Salvador. Segundo a autora, via-se aflorar o ineditismo tanto estético quanto simbólico na mistura das expressões artísticas europeias vigentes a expressões da cultura africana, em decorrência da grande quantidade de negros escravizados ou recém-libertos inseridos nesse meio. Ademais, sendo esses indivíduos portadores de extenso domínio técnico de metalurgia e ourivesaria, a contribuição tida à joalheria nacional estende-se também a consolidação de um repertório técnico.

Como forte exemplo disso, essa hibridização estética e simbólica é reconhecida em muitos dos objetos que eram confeccionados no espaço dessas oficinas, os quais passaram a integrar parte do imaginário coletivo, como é o caso não só da cuia de chimarrão e dos arreios de montaria, mas também das penças de balangandãs, que compreendem adornos da cultura popular (Magtaz, 2008), ricos em valores ritualísticos e simbólicos. Essa última manifestação, mostra-se ainda inserida no acervo cultural concebido como “joias crioulas baianas” (Magtaz, 2008), o qual situa-se como outro importante acontecimento na história da joalheria brasileira.

Segundo Factum (2009), essas joias, a quais podem ser referidas tanto como “joias crioulas” ou “joias escravas”, compreendem não apenas umas das primeiras produções do design de joia brasileiro, mas também objetos híbridos de design de resistência. Usadas exclusivamente por mulheres negras escravizadas, alforriadas ou livres no contexto de Salvador e do Recôncavo Baiano, essas peças, que eram feitas em ouro, fugiam das restrições estabelecidas por Portugal quanto o acesso ao luxo em camadas menos abastadas. Ao mesmo tempo, esses adornos, que transcendem a função estética, preservam também o caráter ritualístico de sua origem, a qual advinha dos cultos religiosos afro-brasileiros (Magtaz, 2008).

Nesse sentido, é possível citar novamente as penças de balangandãs (figura 14), como objetos que sinalizavam um ato de resistência. Compreendendo a composição e funcionalidade desses adornos, sua estrutura, a qual possibilitava a incrementação de novos pingentes ao longo do tempo, criava também a autonomia de uma construção simbólica, a ser determinada e modificada por seu usuário. Com isso, não apenas simbolizava um ato de preservação cultural em meio ao sistema escravocrata, mas também de

reconstrução identitária frente a condição objetificada a qual essas mulheres eram submetidas (Factum, 2009).

Figura 14. Penca de Balangandãs, séc. XIX. Bahia. Prata e ouro, osso, pedra lapidada, madeira. 14,4 x 18,0 x 0,9 cm (suporte).



Fonte: Museu Casa Ema Kablin, 2024.

No decorrer da emancipação e consequente independência do país frente à Portugal, a joalheria passou a refletir esse anseio por autonomia. Ressoando as mudanças do cenário brasileiro, as joias do período buscam referenciar características originais da fauna e flora brasileira, assim como signos referentes ao universo indígena. Mesmo na construção imagética, assimilavam as cores da bandeira e os símbolos do novo império (Landim; Medeiros, 2013).

Com a virada do século XX, as mudanças econômicas, culturais e mesmo artísticas, situaram um novo ar de “progresso”. Não só a riqueza acumulada do comércio cafeeiro sinalizava a modernização de São Paulo como centro cosmopolita (Magtaz, 2008), mas repercutia também, nesse cenário, a aspiração moderna das expressões artísticas, vistas na ocorrência da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no prédio do Teatro Municipal de São Paulo. Impulsos como esses, traduzem-se na joalheria, não apenas na utilização de gemas nacionais, mas como influência direta que inspirava os joalheiros em suas produções (Landim; Medeiros, 2013).

Mais adiante, com a chegada da década de 1940, vê-se o reconhecimento do potencial das cores das gemas brasileiras. Até então, apesar da beleza e qualidade dessas gemas, amplamente desejadas pelo público estrangeiro em vista da variedade de cores apresentadas, ainda assim, eram desmerecidas pelo mercado nacional diante da atribuição errônea de “semipreciosas”. Desse modo, segundo Magtaz (2008), é apenas com a correção dessa designação, decorrente da atuação de Hans Stern (1922-2007) e Jules Roger Sauer (1921) que essas pedras passaram a receber o devido mérito, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

Semelhante ao cenário estrangeiro, os anos 1960 configuraram outro importante momento para a joalheria brasileira, caracterizado pela emergência de uma joalheria artística no país. Executada por artistas, joalheiros ou mesmo os intitulados de artistas-artesãos, por demonstrarem maestria no fazer artesanal, essa joalheria via propósito na criação de joias com materiais alternativos (Costa, 2017).

Importantes nomes como Renato Wagner, Reny Golcman, Bobby Stenpanenko, Caio Mourão e muitos outros, advindos de demais contextos como das artes plásticas ou arquitetura, encontram sentido na joalheria como forma de expressão autoral. Dentre eles, o artista paulista Mourão, considerado como “um dos pilares da ruptura”¹¹ (Cattani, Held; Leite; et al; 2020, p.2) com a joalheria tradicional, destaca-se pela adoção de técnicas tradicionais da ourivesaria com materiais não preciosos (cobre, latão e bronze), utilizando de seu repertório artístico para explorar as possibilidades estético-formais da joia (figura 15).

Figura 15. Caio Mourão. Colar “Gravetos”, 1961. Prêmio Internacional de Joalheria na VII Bienal de São Paulo, em 1963. Réplica em prata, 2003.



Fonte: Cattani, Held; Leite; et al, 2020.

Similarmente, Golcman se estabeleceu como uma figura de influência, diante do caráter crítico intencionado em suas joias. Formada em Artes Plásticas, e aluna de Mourão, recorrentemente abordou temas ligados a sexualidade, a morte ou mesmo às imposições sofridas pelo corpo no âmbito social. A exemplo, cita-se “Mandíbula” (1966) (figura 16), adorno pertencente a uma série joias referidas como “Mutantes”, diante da utilização de ossos de peixe e sementes brasileiras, que não apenas integravam a composição física das peças, mas também seu discurso. No caso, a utilização dessa matéria orgânica deu-se no intuito de vocalizar e denunciar a violência sexual sofrida por corpos femininos ao longo da história brasileira (Skinner, 2013).

Figura 16. Reny Golcman. “Mandibula”, 1966. 5 x 8.6 cm. Prata, osso de mandíbula de barracuda.



Fonte: Skinner, 2013, p.134.

Posteriormente, em reflexo às transformações da joalheria no cenário internacional, a “nova joalheria” aparece como movimento também em palco brasileiro. Diferentemente da “joalheria de arte”, a qual utilizava da ação conjunta de materiais preciosos como o bronze, cobre ou latão em prol da expressão artística, essa “nova joalheria” embasava seu discurso a partir da contestação da preciosidade da matéria, enaltecendo o “fazer” artístico como fator preponderante na atribuição de valor à joia. Diante disso, nomes como Betina Terenpins (1959), Ana Paula Cardoso e Miriam Mirna Korolkovas (1953) (figura 17) destacam-se pela utilização de materiais alternativos como veículo de uma atitude crítica, na concepção de seus trabalhos (Costa, 2017).

Figura 17. Miriam Mirna Korolkovas. “Liana”, Wood, AU 750, AU 1000 Leaf.



Fonte: Site oficial, 2024. Modelo: Larissa Korolkovas

5 Joias Têxteis

No contexto da joalheria contemporânea, é possível se deparar como o termo “joalheria têxtil”¹⁴, em específico no cenário latino-americano de exposições de joalheria, e de arte têxtil. Como forte exemplo, manifestam-se as mostras de “*Joyeria Textil*”, promovidas periodicamente pelo Centro Argentino de Arte Textil (CAAT) desde 2016. Essas exposições, que não apenas consolidam-se como um espaço de compartilhamento e reflexão a cerca da “joalheria têxtil” de diferentes nacionalidades, aparentam estabelecer também uma ponte no debate entre a joalheria contemporânea e a arte têxtil.

Cabe dizer que esse interesse, responsável por protagonizar a intersecção entre esses dois campos, não é algo inédito. Ainda em 2010, a realização do evento argentino intitulado de “*Cruzando fronteras: del textil a la joya*” expõe as raízes dessa reflexão, ao reunir o trabalho de 26 joalheiros argentinos sob a curadoria de Lilian Breyter (Cambariere, 2011).

Desde então, o tema aos poucos vem ganhando destaque, expandindo o debate em outros espaços. A exemplo, aponta-se o âmbito das Bienais Latino-americanas de Joalheria Contemporânea, as quais não apenas tiveram sua primeira edição exercida concomitantemente as mostras do CAAT, em 2016, mas seguem também estabelecendo um palco para esse diálogo. Afinal, na recorrência das demais edições, tal entrecruzamento transita o contexto das exposições, evidenciado nas joias selecionadas, ou mesmo na pauta anunciada pelos eventos.

Em 2021, a ocorrência do encontro intitulado “*Conversatorio joyeria textil – Joyas rebeldes: las textiles*” solidifica essa convergência. Concebido como marco de abertura da “III Bienal Latino-americana de Joalheria Contemporânea” (2021), o encontro protagonizou as joias têxteis como parte do debate levantado pela bienal. Assim, em uma colaboração entre o CAAT e Jessica Morillo, designer e joalheria fundadora do grupo de pesquisa “*Joya Laboratorio Textil*”, o evento que aconteceu de forma virtual, reuniu outros dois nomes presentes da joalheria têxtil: Patricia Iglesias, joalheira chilena, e a artista e joalheria brasileira,

¹⁴ Joyeria textil

Renata Meirelles. Iniciando-se a partir da seguinte colocação, o desenvolvimento do encontro esbarra em algumas das inquietações que direcionam a pesquisa:

As jóias têxteis vêm construir novos diálogos, gerar novas perguntas, irrompem na cena da cultura para nos fazer duvidar como nomeá-las, onde localizá-las, é jóia ou vestimenta? É jóia arte têxtil? são peças para colocar na parede ou no corpo? Para aprofundar estes diálogos Joya/corpo/têxtil vamos compartilhar esta conversa com 2 joalheiras de ampla trajetória nestes cruzamentos uma delas é Renata Meirelles do Brasil e Patricia Iglesias do Chile (Morillo, 2021).¹⁵

Primeiramente, o título introduz uma compreensão existente. Nomeadas de “rebeldes”, as joias têxteis salientam uma conexão implícita, que muito remete a marginalização histórica do fazer têxtil, o qual oscila nos entremeios de arte e artesanato. Além disso, esses objetos esbarram em outra problemática, advinda do protagonismo do têxtil no cenário da joalheria contemporânea. Nesse sentido, ainda que essa joalheria seja um movimento inicialmente consolidado diante da libertação material das joias, que perdem a dependência da preciosidade, muito do que se discute sobre o campo ultrapassou a esfera física da matéria, em prol de uma produção vinculada ao conceito (Skinner, 2013).

Dito isso, o que faz com que eventos como esse, salientem uma conexão entre o têxtil e a joalheria contemporânea? Além disso, o que essas peças comunicam, sejam em criação, exibição ou uso? Afinal, essas produções, agrupadas sobre o título de “joias têxteis”, demonstram expandir o uso do têxtil para além de um recurso material disponível, salientando assim, aspectos discursivos e simbólicos dessa materialidade como parte da linguagem concebida pelo autor e compartilhada pelo usuário.

Nesse sentido, o encontro questiona também como se dá o cruzamento entre arte têxtil e joalheria contemporânea, dito que nem todo joalheiro protagoniza o têxtil, ao mesmo tempo que nem todo artista têxtil se insere na joalheria. Pouco se encontra sobre o histórico dessa relação e suas significações, e apesar dessa discussão existir no cenário da joalheria

¹⁵ Tradução livre de: “Las joyas textiles vienen a construir nuevos diálogos, a generar nuevas preguntas, irrumpen en la escena de la cultura para hacernos dudar como nombrarlas, donde ubicarlas, ¿es joyería o vestimenta? ¿es joya arte textil? ¿son piezas para poner en la pared o el cuerpo? Para ahondar sobre estos diálogos Joya/cuerpo/textil vamos a compartir este conversatorio con 2 joyeras de amplia trayectoria en estos cruces una de ellas es Renata Meirelles de Brasil y Patricia Iglesias de Chile.”

contemporânea, seja por meio de exposições, catálogos, palestras ou mesmo no discurso levantado por seus profissionais, o contexto das pesquisas acadêmicas e publicações científicas ainda é pouco provido desse debate. Contudo, é possível identificar um interesse crescente por desenvolver esse aspecto, como elaborado a seguir.

5.1 O lugar dos têxteis nos estudos de joalheria contemporânea

Em geral, o pouco que se encontra na literatura específica, aborda os têxteis diante da perspectiva de materiais alternativos na joalheria contemporânea (Adjaye; Agbodza; Asinyo; et al, 2021; Cattani; Leite; Held; et al; 2020; Guilgen; Kistmann, 2013; Menezes; Takamitsu, 2014). Como introduzido previamente, essa classe material, que abarca tudo aquilo considerado como não precioso, situa-se como uma perspectiva inovadora e muitas vezes sustentável, cada vez mais retomada no campo da joalheria.

Apresentando um imenso acervo de possibilidades, esses insumos que incluem desde sementes, vidro, madeira, até os têxteis (sejam naturais ou sintéticos), ressignificam substâncias ordinárias e de baixo valor econômico como base para a produção da joia. Assim, seu uso não apenas oferece uma alternativa “ecológica” (Guilgen; Kistmann, 2013), apelando ao consumo consciente, como também, em muitos casos, a combinação dessa categoria material com outros de maior valor monetário, pode situar uma possível estratégia de marketing (Menezes; Takamitsu, 2014).

Em vista desse potencial, e considerando a amplitude do que se entende como materiais não tradicionais, autores como Guilgen e Kistmann (2013) e Menezes e Takamitsu (2014) recorrem as bases conceituais estabelecidas por João Gomes Filho no âmbito do design de produto, de modo a conceituar essa categoria material. Para tanto, o autor organiza sete conjuntos abrangentes, dos quais cinco recebem relevância para esse recorte: materiais naturais, materiais naturais transformados, polímeros naturais, polímeros sintéticos, materiais compostos, como ilustrado pelo quadro abaixo (quadro 5):

Quadro 6. Categorização dos materiais.

Materiais Naturais	Materiais Naturais Transformados	Polímeros Naturais	Polímeros Sintéticos	Materiais Compostos
Consiste na matéria-prima, ou seja materiais brutos, de origem vegetal, mineral ou animal.	Materiais naturais alterados por algum processo de fabricação.	Materiais de incidência natural	Materiais artificiais sintetizados a partir de materiais orgânicos	Materiais fabricados por meio da combinação de dois ou mais materiais
Origem vegetal fibras naturais; madeiras ... Origem Animal ossos; couro; pele. Origem Mineral pedras; minério de ferro; ferros fundidos....		Âmbar; chifre; casco de tartaruga...	Termoplásticos apresentam consistência sólida na temperatura ambiente Termofixos apresentam-se em estado viscoso na temperatura ambiente	Composto de matriz polímera; Composto de matriz de metal; Composto de matriz cerâmica.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Gomes Filho (2020).

Sendo o uso desses recursos na joalheria cada vez mais frequente, aflora não apenas a consciência relativa a cada material e suas circunstâncias, como também a crescente inovação de procedimentos utilizados para intervir sobre esses insumos, e assim configurar as joias. Nesse sentido, tanto se observa a implementação de processos de manufatura cada vez mais modernos, sobretudo no âmbito da indústria, como também a apropriação, e consequente adaptação de procedimentos técnicos próprios de outros campos (Guilgen; Kistmann, 2013), muitos deles podendo ser artesanais.

Ademais, para além do viés técnico, o uso de materiais alternativos na joalheria contemporânea, não anula a propriedade de adorno da joia, e nem a gama de valores simbólicos identificados na joia tradicional. Com isso, segundo Guilgen e Kistmann (2013), torna-se justificável o alto valor econômico dessas peças, ao serem classificadas como artefatos de luxo, diante de sua inventividade e diferenciação (Guilgen; Kistmann, 2013), que satisfaz alguns dos desejos nutridos pelo sujeito contemporâneo.

Nesse sentido, no que se refere aos têxteis, as joias confeccionadas a partir desse material retomam em sua produção não apenas procedimentos tradicionais exercidos manualmente, como tricô, crochê, trançados e muitos outros, como inclusive, vem empregando tecnologias contemporâneas, como é o caso da impressão 3D ou mesmo dos *smart textiles*. Ademais, pode-se ainda encontrar peças produzidas da ação conjunta entre saberes geracionais e técnicas modernas, que atuam em prol da expressividade dessas joias (Maciel; Rocha; Santos, 2017).

A exemplo disso, os autores Cattani, Held e Leite (et al; 2020), por meio do estudo de três joalheiros brasileiros, salientam o emprego de fibras têxteis naturais na produção da joalheria nacional como forma de manifestar a cultura brasileira. No caso, essa identificação simbólica, surge da união entre técnicas tradicionais da ourivesaria e procedimentos têxteis, que usados na manipulação das fibras, retomam atributos regionais seja em procedimento ou em matéria.

Por outro lado, Adjaye; Agbodza; Asinyo (et al, 2021) recorrem à abordagem do uso de materiais não convencionais na joalheria como uma alternativa sustentável de produção. Para tanto, adotam como método, o planejamento e posterior confecção de joias têxteis produzidas a partir de resíduos têxteis e outros materiais reciclados, os quais sugerem como uma estratégia plausível de ser adotada pelo mercado de moda em Ghana, na África Ocidental. Com isso, sendo as joias projetadas segundo a perspectiva filosófica da “Afrocentricidade”¹⁶, aspectos como forma, cor, material e técnica mostram-se articulados em prol de uma construção simbólica.

Por fim, Campos e Fernandes (2013) trazem uma perspectiva um pouco diferente. Abarcando os têxteis na “arte joalheria”, as autoras não apenas indicam a presença dessa materialidade na história da joalheria contemporânea, salientando alguns nomes como responsáveis por esse cruzamento, como reconhecem também o potencial simbólico dessas joias em evocar o corpo, ao mesmo tempo que diluem as “fronteiras do vestir”. Diante disso, a continuidade do texto busca se aprofundar nesse cenário, investigando assim, o contexto histórico referente a tal narrativa.

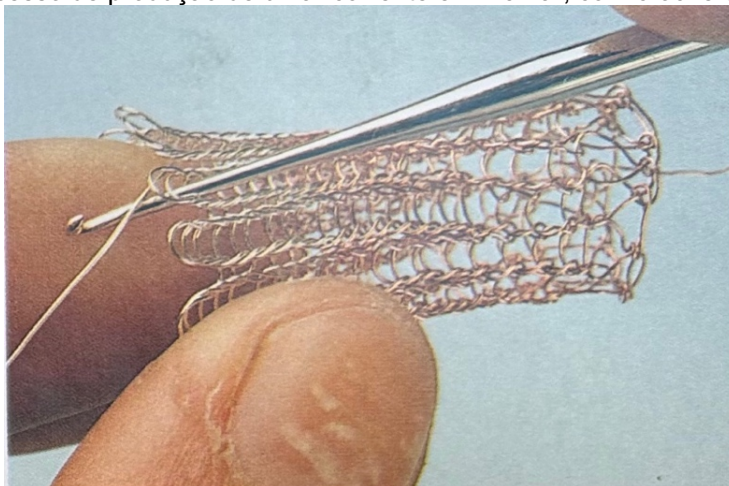
¹⁶ Traduzida de: “Afrocentricity”

5.2 Entrelaçamentos têxteis na história da joalheria contemporânea

O cruzamento entre a fenomenologia têxtil e a joia não é algo inédito. Na longa história da ornamentação, muitas culturas recorreram aos têxteis como forma de produzir adornos. Segundo Breyter (2010), indícios apontam não apenas para a utilização de práticas têxteis como forma de intervir sobre fio metálico (figura 18), construindo correntes e afins (Campos; Fernandes, 2013), como também para o uso de fibras naturais como matéria-prima nesses objetos:

A relação entre joalheria e arte têxtil não é um encontro contemporâneo. Tanto em culturas pré-hispânicas americanas, como na Europa pré-histórica, antiga e medieval ou mesmo no Oriente Médio há exemplos da utilização de fios de metal, ou fios de metal combinados com fibras vegetais ou animais em ornamentos. As contas e pedras preciosas ou semipreciosas foram usadas costuradas a roupas cerimoniais em diferentes culturas (Breyter, 2010, p.4).¹⁷

Figura 18. Processo de produção de uma “corrente em malha”, com crochê em fio metálico.



Fonte: Codina, 2000, p.155.

Ainda assim, a história desses artefatos demonstra uma lacuna que dificulta seu estudo. Afinal, a maioria dos vestígios que sobrevivem a ação do tempo acabam por ser artefatos manufaturados em materiais resilientes, como metais, pedras e cerâmicas, ao passo que objetos produzidos com materiais perecíveis, “envelhecem” e se desfazem com os anos (Cattani; Held; Leite; et al;

¹⁷ Tradução livre do texto: “La relación entre joyería y arte textil no es un encuentro contemporáneo. Tanto en culturas prehispanicas americanas, como en la Europa prehistórica, antigua y medieval o en Oriente Medio hay ejemplos de la utilización de hilos de metal, o hilos de metal combinados con fibras vegetales o animales en ornamentos. Las cuentas y piedras preciosas o semipreciosas se han usado cosidas a ropajes ceremoniales en diferentes culturas”

2020). A exemplo disso, não é incomum encontrar ainda hoje em museus, artefatos pertencentes a culturas pré-hispânicas que sinalizam a manipulação dessas técnicas como parte do processo de criação em ourivesaria.

5.2.1 A joia entre corpo, vestimenta e escultura

No contexto da joalheria contemporânea, porém, tais entrelaçamentos tornam-se parte de outra perspectiva, que fomentada pelo estilo pessoal de seu criador ou mesmo por influências externas, modifica as relações entre usuário e joia por meio dos têxteis. Em meados da década de 1960, quando se instaura o espírito da metamorfose, responsável por reavaliar os valores sociais, políticos e econômicos, temas como “direitos civis, ativismo pacifista, feminismo, consciência corporal, ambientalismo e estilos de vida da contracultura”¹⁸ (Skinner, 2013, p.122) confrontam também o campo da joalheria contemporânea, modificando o adorno em forma e conceito. Assim, como desenvolvido ao longo do terceiro capítulo, dentre as perspectivas que afloram, a abertura à experimentação redescobre novos potenciais em materialidades antes invisíveis à joalheria, transmutando também, os modos de pensar a joia (Wilcox, 1973).

Ao renunciar os paradigmas da joia tradicional, a joalheria se abre para uma amplitude de possibilidades, decorrente do uso de materiais não convencionais, e suas combinações. Com isso, não apenas se vê a apropriação de insumos ordinários e acessíveis, presentes na esfera cotidiana, como vidro, papel ou tecido, como também são reavaliadas as diretrizes que ditavam a manipulação de materiais já aderidos pelo campo. Ademais, esses profissionais se veem desafiados a indagarem novas formas de manuseio, redescobrimo técnicas e procedimentos pertencentes a outros campos, para compreender tais médiuns, e então, chamá-los de “seus”.

O formato da joia acompanha esse desfecho, e à medida que se desvincula da tradição, afloram também outros questionamentos. Tal momento situa a compreensão de que assim como a joia, o corpo também desvela sua

¹⁸ Tradução livre de: “civil rights and antiwar activism, feminism, body awareness, environmentalism and counterculture lifestyles.”

independência. Sendo historicamente posicionado como um suporte passivo, adornado e ornamentado segundo códigos sociais, a relação consolidada entre joia e corpo seguia os confins que ditavam a configuração desses objetos, restritos em tamanho, material e posicionamento.

Com isso, ao desviar dessas normas, o corpo, como a joia, passa a ser visto como território livre à experimentação, não mais sendo adornado unicamente na superfície dos dedos, pescoço, orelhas ou pulsos. Salientando espaços antes vistos com pudor, a timidez histórica desses objetos é repensada, na redescoberta de escalas cada vez maiores, e desenhos nutridos de ousadia. Dos seios à face, das costas aos pés, a adaptação ao corpo fomentou um entusiasmo que transbordou em esferas técnicas, no aprofundamento do “saber-fazer”¹⁹.

Assim, segundo Wilcox (1973), o que se inicia em um ritmo incerto, adquire a confiança decorrente de um longo processo de aprendizagem. Peças a princípio muito pesadas dão lugar a materiais mais leves, ao mesmo tempo que partes pontiagudas ou angulares recebem os ajustes necessários para acomodar a fisionomia do usuário. Logo mais, as fronteiras do vestir tornam-se confusas:

Nossas formas estão crescendo e se aproximando de proporções de vestuário. Muitos de nós estão tentando preencher a lacuna entre uma joia e uma peça de vestuário. As nossas formas estão a tornar-se semelhantes ao vestuário. Não só estamos buscando dominar nosso próprio meio, mas estamos cutucando nossos narizes novamente, no santuário do designer de moda. Servimos nosso aprendizado, o dominamos bem e amadurecemos em nosso meio. Já não nos sentimos confinados por definições limitadas na forma como nos expressamos (Wilcox, 1973, p.4).²⁰

Com isso, a década de 1970 assinalou a ampla redescoberta de saberes, abarcando desde procedimentos ligados à gravura, marcenaria ou tecelagem. Ao que interessa aqui, Meilach (2003) atribui o uso de técnicas têxteis nesse cenário como repercussão impulsionada pela artista norte-americana Arline

¹⁹ Know-how

²⁰ Tradução livre de: “Our forms are growing and approaching garment proportions. Many of us are trying to bridge the gap between a piece of jewelry and a garment. Our forms are becoming garmentlike. Not only are we seeking to master our own medium, but we are poking our noses out again, into the sanctuary of the fashion designer. We have served our apprenticeship, mastered it well, and matured in our medium. We no longer feel confined by limited definitions in how we express ourselves.”

Fisch (1931). Considerada uma das precursoras dessa perspectiva (Campos, Fernandes, 2013), seus trabalhos se sobressaem ao adaptar técnicas artesanais têxteis, como tricô, crochê e trançados na produção de joias em metal (figura 19).

Figura 19. Arline Fisch. "Bracelet and glove", 1999. Copper and fine silver. 13,3 x 41,9 x 15,2 cm.



Fonte: Smithsonian American Art Museum, 2024.

Em uma entrevista realizada em conjunto com a galeria “*American Craft Center*” (2017), Fisch compartilha um pouco da trajetória que delineou seus trabalhos. Dentre suas referências, cita a influência das joias egípcias, sendo determinante para a construção de uma imagem centralizada em colares e adereços de cabeça. Além disso, enfatiza seu oportuno encontro com a artista têxtil Sheila Hicks (1934), que a convida a visitar seu ateliê em Taxco, México, desencadeando assim, uma excursão a alguns territórios latino-americanos. Tal fenômeno, não apenas fomenta o interesse inicialmente contemplado pela ourivesaria de culturas pré-colombianas, mas carimba também sua inserção no universo das práticas têxteis.

O que inicia como curiosidade, consolida-se em um longo processo de experimentação com o ofício. Seu percurso de adaptação do metal às técnicas têxteis não apenas traduz uma perspectiva inovadora no campo da joalheria contemporânea, seja pela flexibilidade, tamanho ou disposição das peças no corpo, mas retoma também questões referentes a gestualidade do processo e o

bem fazer do ofício, ainda que de forma experimental (figura 20). Nesse sentido, a profundidade dessa investigação é cimentada com a publicação do livro “Técnicas têxteis em metal para joalheiros, escultores e artistas têxteis”²¹ em 1995 (figura 21).

Figura 20. Arline Fisch. “MKC43 Collar”, 1985. Copper, silver, carnelian. 50 x 31 x 24,5 cm.



Fonte: The Montreal Museum of Fine arts, 2024.

Figura 21. “Capa do livro “Textile Techniques in Metal for Jewelers, sculptors and Textile Artists”, 1975. Arline Fisch.



Fonte: Smithsonian American Art Museum, 2024.

Como outro nome salientado por Campos e Fernandes (2013), a artista e designer inglesa Caroline Broadhead ganha destaque por abarcar um discurso parecido em seus objetos híbridos. Sendo figura central do movimento britânico “*New Jewelry*”, suas pesquisas no período entre 1970 e 1980 centralizam a manipulação do nylon com técnicas têxteis na criação de formas flexíveis e transparentes. Entretanto, é no decorrer de sua trajetória, que suas produções evoluem para a apropriação e ressignificação do tecido de vestimentas, embaralhando cada vez mais as “fronteiras do vestir”.

Como uma de suas peças mais emblemáticas, “*Necklace/Veil*” (1983) brinca com esse aspecto, confrontando as dinâmicas de uso de forma híbrida. Para tanto, segundo Dormer e Turner (1994), diante de sua flexibilidade, a peça efetiva-se em dois graus contrastantes, ora como véu, ora como colar. A primeira, em sua plenitude performática, imobiliza o corpo/suporte, mantendo-o restrito ao espaço das galerias ou ao momento exato de uma construção fotográfica (figura 22). Ao mesmo tempo, ao assumir a função de colar, o corpo ganha liberdade de movimento, à medida que o objeto o envolve em uma silhueta mais confortável.

Figura 22. Caroline Broadhead. “*Necklace/Veil*”, 1983.



Fonte: Art Jewelry Forum, 2024. Foto de David Ward.

Inserida nesse mesmo cenário, Susanna Heron é outro nome destacado como figura-chave no movimento britânico “*New Jewelry*”. Apresentando uma abordagem semelhante à Broadhead, ambas são citadas no contexto do

movimento de *Wearable Art* pela forma que esses adornos cruzam os limites históricos entre joia e vestimenta. Ademais, Heron é ainda responsável por cunhar o termo *Wearable* no contexto da joalheria em 1981 (Skinner, 2013), o qual é utilizado em referência a uma série de trabalhos que problematizavam os limites entre joia, escultura e roupa. Dado que esses objetos não apenas podiam ser vestidos, atingindo o ápice de seu “uso”, como por vezes eram pendurados na parede e expostos ao espectador, sem a possibilidade de tocar (figura 23).

Figura 23. Susannah Heron. "The wearables", 1981-1982. Algodão em moldura metálica. 46 cm.



Fonte: Susannah Heron, *site oficial*, 2024.

Seguindo essa linha, Nora Fok (1953) é outro nome de importância nesse panorama. Seu contato com a joalheria se inicia no período em que estudou na Universidade de Brighton (1978 – 1981), no Reino Unido, enquanto aluna de Caroline Broadhead e Susanna Heron. Assim, apropriando-se de técnicas têxteis como tricô, trançado e tecelagem, a artista manipula o fio de nylon na criação de trabalhos que diluem os limites entre joia e vestível, referido pela mesma como “*wearable sculptural objects*” (Astfalck; Broadhead, Derrez, 2005)

De modo geral, suas peças encontram inspiração no mundo natural e orgânico, apresentando assim, formas fluidas que abarcam desde flores, insetos, estrelas, e no caso da figura 24, bolhas. Como um de seus trabalhos mais conhecidos, “*Bubble Bath Neckpiece*” (2001) agrega a série “*Bubble Bath*”, a qual

foi executada como parte da exposição e projeto educacional intitulado “*Thirteen Hands*”, inicialmente instaurado no *Inverness Museum and Art Gallery*, e então disseminado pelo território britânico. Assim, representando um aglomerado de pequenas “bolhas” translúcidas, esses envolvem seus respectivos usuários em um abraço um tanto nostálgico, que brinca com a dualidade entre matéria e conceito. Estruturados em fio de nylon, o qual foi tricotado por Fok no formato das bolinhas de gude de seu filho, essas peças imortalizam a fragilidade não só da bolha, como das memórias de infância.

Figura 24. Nora Fok. "Bubble Bath Neckpiece", 2001. Knitted clear nylon. 45 cm.



Fonte: UK Crafts Council, 2024. Foto: Frank Hills. Modelo: Nora Fok.

5.3 A fenomenologia da arte têxtil

A presença do têxtil e suas propriedades discursivas é uma pauta cada vez mais recorrente no cenário contemporâneo. Compondo um rico acervo de práticas, as quais permeiam os saberes culturais e tecnológicos de diferentes culturas, a manipulação de procedimentos tradicionais entendidos como têxteis transcende áreas, usos e simbologias. Esse universo, o qual concentra-se em diferentes esferas da vida humana, permeia também o território da arte contemporânea, sob a extensão da arte têxtil.

Para elaborar essa perspectiva, recorre-se como ponto de partida, a conceituação de arte têxtil. De acordo com a pesquisadora e historiadora de arte Rita Cáurio, a qual cunha o termo “artêxtil” no livro “Artêxtil no Brasil: viagem pelo

mundo da tapeçaria” (1985), essa manifestação pode ser compreendida da seguinte maneira:

A *ARTÊXTIL* é fecunda em materiais, técnicas e possibilidades. Ela opera com qualquer tipo de fio ou fibra, natural, vegetal ou sintética, em trançados, nós, bordados, tecelagens, ñandutis ou técnicas mistas, em composições ou decomposições. Flexível ou rija, espacial ou plana, com ou sem relevos e vazados, sua colocação é ilimitada, e seu formato e dimensões, infinitamente variados. Já foi adorno – e continuará eventualmente a sê-lo, na medida que é uma das artes que mais responde as necessidades humanas tais que beleza e poesia, (com)tato e comunicação. Mas só espíritos muito preconceituosos se negam a reconhecer que a *ARTÊXTIL* é muito mais que isso, atingindo as raias do mais elevado raciocínio, questionamento e (auto)crítica. Do detalhe, ela passou à essência, do supérfluo, ao foro íntimo e universal. Seu espírito dialético, sua abertura a novas formas, tornam encantadoramente misteriosas as suas futuras direções (Cáurio, 1985, p.9)

Ainda que circulando desde os primórdios do desenvolvimento humano, a compreensão da Arte têxtil como campo, se dá a partir de uma retrospectiva histórica que centraliza a abertura da tapeçaria como tradição, em um movimento de renovação dessa linguagem no século XX (Gripa, 2019). Para tanto, como uma produção que desde o séc. XVI esteve subordinada à pintura (Cáurio, 1985), segundo Ferreira Gullar (*In*: Cáurio, 1985), antes que qualquer autonomia assimilada ao têxtil fosse identificada, foi preciso o abalo da linguagem pictórica no âmbito das artes plásticas.

Isso, para o autor, se deu na decorrência dos desenvolvimentos vanguardistas do século XX, sobretudo do Cubismo, que rompe com a linguagem figurativa, ao reconhecer a potência expressiva presente na natureza dos materiais. Com isso, diante desse emprego material, a arte pictórica passa a ser confrontada por noções de espaço, dito que reconhece o aspecto estrutural da matéria como responsável pela constituição da obra, sendo essa uma importante condição para o reconhecimento artístico da arte têxtil (Cáurio, 1985).

Como consequência dessa ruptura, as produções que integraram a I Bienal de Lausanne em 1962, exibiram um anseio experimental que as distingue de gerações anteriores da tapeçaria. Sendo um evento de cunho internacional, fundado pelo artista francês Jean Lurçat (1892 – 1966), a bienal estabeleceu um espaço de interação entre artistas de diferentes nacionalidades, os quais compartilhavam o interesse pelo têxtil como linguagem poética. Diante desse

contato, vê-se aos poucos eclodir uma leitura mais radical do têxtil, caracterizada por sua aproximação ao tridimensional, com tamanhos agigantados e materiais que fugiam do emprego visto nas abordagens tradicionais (figura 25).

Figura 25. Magdalena Abakanowicz. “Abakan Red”, 1969. Sisal and Metal. 405 x 382 x 400 cm.



Fonte: Tate, 2024.

Assim, a crescente complexidade dessas criações, desencadeia em tentativas por nomear os desdobramentos têxteis que repercutiram desde então, não mais contemplados pelo nome “tapeçaria”. Expressões como “nova tapeçaria”, “formas tecidas”²², “*wall hangings*”, “esculturas têxteis”²³ e *fiber art* são alguns dos termos adotados para referir às produções têxteis que irrompem nas décadas de 1960 e 1970, sendo esse último considerado o mais emblemático (Twist, 2012).

Abarcando trabalhos bidimensionais ou tridimensionais, esse termo, comparável a “arte têxtil”, integra todo o tipo de produção em que o têxtil é utilizado como médium artístico. Assim, ainda que impossível citar o total acervo de possibilidades inseridas nessa expressão, seu uso remete a manipulação de fibras ou tecidos, por meio de técnicas como bordado, crochê, tricô, tecelagem, cestaria, macramê e muitas outras. Pode-se ainda identificar a apropriação de processos de tingimento, ou mesmo a configuração de vestíveis, inseridos na

²²

²³

categoria de “*Art Wear*” ou “*Wearable Art*” (Twist, 2012). Assim, como sinaliza Auther (2000), não é atoa que a arte têxtil vem cada vez mais conquistando um espaço na arte contemporânea, sobretudo reconhecendo a potência que exerce como linguagem poética:

Dada a imensa capacidade semiótica da fibra possui mundialmente na vida cotidiana - seja como uma moeda, um sinal de riqueza, um transmissor de autoridade política, um criador de laços entre pessoas e grupos familiares, um criador de passagens importantes da vida, como o nascimento, casamento, e morte, ou um construtor de identidades e valores através do vestuário, adornos domésticos e outras formas de embelezamento, entre outras funções - não é surpresa que a fibra se tornou um importante meio de arte contemporânea (Auther, 2010, p.171).²⁴

Entretanto, cabe reconhecer que a linguagem têxtil é permeada por uma carga de atribuições históricas, que por muito tempo acarretaram sua desvalorização. Aflorando do entremeio entre a arte e a artesanaria, a arte têxtil colide contra a distinção que foi herdada do século XVIII, e cimentada em meio ao séc. XIX. Além disso, consagrou-se também, o vínculo histórico entre o fazer têxtil e o feminino, como meio de deslegitimar esse tipo de produção (Twist, 2012), sob atribuições de decorativo, feminino e doméstico. Assim, compreender essa trajetória faz-se um passo necessário, para entender as engrenagens que atuam sobre a assimilação dessas práticas, e que de certo modo, consolidaram a arte têxtil como um território de profundo potencial crítico.

5.3.1 Entremeios²⁵: debatendo a dicotomia entre arte e artesanato

Como ponto de partida, entende-se novamente necessário recorrer a definição dos termos, e suas conseqüentes contradições, pois é já nessa etapa em que surge alguns dos paradigmas construídos historicamente. Identificando a recorrência da palavra estrangeira “*craft*” em referência ao fazer artesanal no

²⁴ Tradução livre de: Given the immense semiotic capacity of fiber around the world in everyday life – be it as a currency, a sign of wealth, a transmitter of political authority, a creator of ties between people and kinship groups, a maker of major life passages such as birth, marriage, and death, or a constructor of identities and values through dress, domestic adornment and other forms of embellishment, among additional functions – it is no surprise that fiber has become a major medium of contemporary art.”

²⁵ Termo utilizado no sentido de retomar um espaço situado entre dois extremos (Dicio, 2024).

contexto previamente delimitado, seu entendimento se mostra complexo, e por vezes contraditório.

Com base no dicionário Cambridge (2024), se refere como “*craft*” algo que é produzido habilidosamente, por meio de ampla experiência, podendo assim, aludir não só a um ofício ou profissão, mas também a arte ou ao artesanato (Infopédia, 2024). Nesse sentido, como reforçado por Koplos e Metcalf (2010), a caracterização do termo *craft* demanda esforço, e nem sempre é possível.

Sendo uma categoria abrangente de produção manual, por vezes as tentativas de definição colhem um sentido histórico, enquanto outras, mais contemporâneo. Há correntes que identificam esse fazer de acordo com a categoria material, em geral abarcando artefatos produzidos em cerâmica, têxtil, vidro, metal e madeira. Também pode-se encontrar resolução na autodefinição, de acordo com a identificação e posicionamento daquele que produz. Essa incerteza, porém, diz muito ao estado atual do *craft*, que não apenas se mistura com as esferas da arte, design, moda, como também é visto no âmbito industrial, e principalmente no meio popular.

No Brasil, por outro lado, o que se refere como *craft* em âmbito internacional não condiz com a percepção do artesanato repercutida no repertório nacional. Ainda que o Sebrae (Mascêne, 2010, p.12) defina o artesanato como “toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade”, de acordo com a pesquisadora brasileira Adélia Borges (2011), existe uma discrepância entre a percepção do artesanato no país em comparação à visão estrangeira.

Enquanto a palavra inglesa *craftmanship*, derivada de *craft*, traduz um alto padrão de qualidade no acabamento artesanal decorrente de um profundo domínio técnico do ofício (Cardoso, 2000), em solo brasileiro, as produções artesanais frequentemente carregam o julgamento negativo de mal-acabadas, rudimentares e sem valor (Borges, 2011). Tal preconceito, que se reitera como forma de deslegitimar expressões vinculadas as camadas subalternas, demonstra possuir raízes no posicionamento do fazer artesanal como antagônico à categoria da grande Arte (Borges, 2011). E mesmo esse comparativo, que utiliza da arte como uma “bússola” para abordar o artesanato, mostra suas contradições, e pode ser problematizado.

Assim, no intuito de desenvolver essa controvérsia, recorre-se a Shiner (2001) como primeiro autor abordado, o qual assume uma postura que investiga as transformações, e consequentes motivações que delimitaram a separação entre arte e artesanaria nos conformes ainda hoje ecoados. Segundo o autor, o termo inglês *art* que traduz para “arte”, deriva do latim “*ars*” e do grego “*techne*”, referindo-se a qualquer habilidade exercida por ação humana.

Nesse sentido, diferentemente do que se cristalizou no decorrer da hegemonia histórica, os primórdios da concepção de arte não tinham a artesanaria como antagônica, mas sim, seu oposto se encontrava no mundo natural e “intocado” pelo ser humano. Da mesma forma, esse modelo, visto ainda na Grécia Antiga, entendia a figura do artista em um papel similar ao exercido pelo atual artesão, o qual seja na produção de uma escultura ou de um objeto de carpintaria, recorria a níveis iguais de compreensão intelectual e aplicação técnica. Via-se ainda a isenção da imperatividade dos requisitos de originalidade, criatividade e autonomia, os quais são exigidos pela classificação do sistema de arte moderna (Shiner, 2001).

Na virada do séc. XVIII, porém, ocorre a ruptura desse conceito de arte, a partir da concepção da categoria de *fine art* ou belas artes, que integrando modalidades como escultura, arquitetura, poesia, pintura e música, situa-se em oposição a ofícios (*craft*) como a marcenaria e o bordado, ou mesmo a arte popular. Junto à essa, aparece também o discurso da genialidade e da inspiração que atribuem a aura do artista “criador”, assimilando o propósito dessas atividades ao prazer da contemplação, ao mesmo tempo que restringia o *craft* a utilidade e ao entretenimento.

Atualmente, o emprego do termo Arte, que muito se remete a essa ideia, traduz a complexidade adquirida no século XIX, quando o termo “belas artes” é substituído por uma categoria “universal” de Arte. Assim, essa “nova” categoria, confronta as demais atividades humanas, deslocando a compreensão do fazer sob atribuições de valor, aspecto vocalizado pelo autor na seguinte frase: "Hoje, quando perguntamos "É realmente arte?", não queremos mais dizer "É

fabricação humana em vez de um produto natural?", mas sim "Pertence à prestigiosa categoria das (belas) artes?"²⁶ (Shiner, 2001, p. 5).

Dito isso, cabe ainda, problematizar a própria existência e repercussão dessas categorias. Segundo a antropóloga e historiadora María Alba Bovísio (2002), é possível reavaliar o discurso que emprega a dicotomia entre arte e artesanaria como categorias antagônicas. Afinal, como questiona a autora (2002, p. 14-15): "Por que essas categorias ainda estão em vigor? Até que ponto elas seguem funcionando como par antagônico? Qual a relação entre as definições e a produção real?"²⁷.

Para tanto, Bovísio contesta o enfoque moderno que categoriza a oposição entre arte e artesanaria mediante o estabelecimento de propriedades distintas, por meio de uma perspectiva ancorada na realidade latino-americana. Nesse contexto, o emprego do termo "arte" assimila-se a conceituação europeia, importada durante a colonização e aclimatizada as políticas regionais, que ainda assim reproduzem uma hegemonia cultural. Na formação de academias, museus e mostras que fomentam as produções de cunho nacional, tende-se à legitimação dos paradigmas e cânones historicamente edificadas, os quais dão continuidade a dicotomia da "Arte vs. Artesanato" (Bovísio, 2002).

Dessa forma, em acordo com a lógica reproduzida nesse discurso, as atribuições de valor monetário ou estético de produções artesanais e produções de artes plásticas estariam perpassadas por dinâmicas distintas, cada qual confinada as linhas de sua categoria e posição hierárquica. Com isso, enquanto as artesanarias estariam sujeitas ao custo de sua produção, o valor monetário de uma "obra de arte" deveria considerar mais de um aspecto, compreendendo desde o prestígio do produtor, se esse ainda é vivo, assim como a recepção do mercado e da crítica. Atributos como esses estariam diretamente vinculados a construção da "aura" da obra, e, portanto, seu valor monetário. Enquanto isso, no quesito dos valores estéticos, ambas as produções manifestam esse artifício,

²⁶ Tradução livre de: "Today, when we ask "Is it really art?", we no longer mean "Is it human rather than a natural product?", but "Does it belong in the prestigious category of (fine) art?".

²⁷ Tradução livre de: Por qué siguen vigentes estas categorías? ¿En qué medida siguen funcionando como par antagónico? ¿Qué relación existe entre las definiciones y la producción real.

no entanto, a distinção é imposta frente a “pureza” da obra de arte em oposição ao objeto artesanal, o qual é atravessado de “funcionalidade”, e, portanto, considerado inferior pela teoria moderna (Bovísio, 2002).

Entretanto, em meio a realidade concreta, as tentativas de sobrepor esse entendimento sobre os acontecimentos reais, torna visível suas contradições. Para tanto, no intuito de questionar essas imposições, Bovísio (2002) utiliza das características elencadas pela visão marxista de Mirko Lauer (quadro 6) sobre o antagonismo entre o “sistema artístico” vs. o “sistema artesanal”:

Quadro 7. Relações de características atribuídas a dicotomia entre o Sistema Artístico Vs. Sistema Artesanal.

Sistema Artístico (Capitalista)	Sistema Artesanal (Pré-capitalista)
1- Tendência à total especialização do criador;	1- Tendência para a baixa especialização;
2- Tendência à identificação com o nacional;	2- Tendência à identificação com o regional;
3- Predominantemente laico;	3- Caráter predominantemente religioso-ritual;
4- Produtor de elite;	4- Produtor popular;
5- Evolução rápida e descontínua;	5- Evolução lenta;
6- Auto-justificação da obra;	6- Tendência à associação com funções utilitárias;
7-Alta estratificação meritocrática;	7- Baixa estratificação meritocrática.
8-Predominância de produção de peças individuais.	8 -Predominância de produção de peças em série.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Bovísio (2002), p. 27. Tradução livre do texto original em espanhol.

No que diz respeito a especialização, essa suposta diferenciação do “sistema artístico vs. sistema artesanal” não condiz com o estado real. Como aponta Bovísio (2002), enquanto o cenário artístico ocidental vem a décadas incentivando a experimentação de diferentes técnicas e materiais, a especialização é algo previsto dentre artesões, sobretudo considerando a forma como os ofícios tendem a ser categorizados em acordo com a matéria-prima (cerâmica, têxteis...) ou os procedimentos técnicos predominantes.

Sobre a identificação dessas produções com o “nacional” ou o “regional” vista no segundo tópico, muito dessa ideia advém da influência tida por produções artísticas no contexto histórico da construção identitária latino-americana, assimilada assim, ao âmbito “nacional”. Entretanto, o mesmo pode ser dito a respeito das artesanias, as quais historicamente são retomadas junto a certas iniciativas e movimentos, como os *Indigenismos* ou mesmo nacionalismos (Bovísio, 2002), em uma perspectiva que une o regional ao nacional.

Da mesma forma, é difícil categorizar produções artesanais ou produções artísticas exclusivamente como “laicas” ou “portadoras de caráter religioso ou ritualístico”, considerando a fluidez dos objetos na atualidade, os quais mostram-se carregados de uma natureza híbrida de usos, símbolos ou mesmo intenções. Para tanto, a utilização desse antagonismo retoma uma visão histórica, a qual por um lado posiciona a desvinculação religiosa adquirida por produções artísticas ao longo do séc. XVIII, enquanto refere-se as artesanias conforme suas origens, e, portanto, as vincula a artefatos com fins funerários, domésticos ou de oferenda. Contudo, como aponta Bovísio (2002), à medida que as artesanias são incorporadas pelo mercado, emergem também produções com intenções estritamente decorativas, desvinculadas de qualquer uso utilitário, ritualístico ou religioso.

Em seguida, ao que se refere a classificação entre “produtores de elite” e “produtores populares”, essa comparação busca traduzir a forma como os indivíduos responsáveis por produções artesanais majoritariamente mostram-se vinculados a uma lógica pré-capitalista, ao passo que o mercado, seja na dimensão da distribuição ou do consumo, segue uma lógica capitalista. Para melhor explicar essa ideia, a autora narra diversos casos de artesões com o qual teve contato, mostrando por meio desses, como na maioria das vezes o valor monetário atribuído pelo mercado não consiste ao tempo de trabalho e material dedicado (Bovísio, 2002).

Novamente, ainda que possam ser identificadas algumas diferenças entre os tipos de produção, a atribuição enrijecida de uma “evolução rápida e descontínua” em contraponto a uma “evolução lenta” não condiz com o caminho seguido por esses desenvolvimentos. Como apontado pela autora, entendendo como cada caso pode expressar suas particularidades, torna-se problemático

considerar diferentes dinâmicas sob classificações demasiadas simplificadoras. Há de se reconhecer que essas atribuições invocam sentidos históricos, ainda hoje conservados, que nem sempre condizem a realidade contemporânea. A exemplo, enquanto a primeira retoma ao contexto das vanguardas artísticas e movimentos de ruptura que marcaram tanto territórios europeus quanto latino-americanos, a ideia da “lentidão” atrelada ao artesanal e “popular”, tornou-se parte do discurso hierárquico repassado pelos meios de comunicação e massa, que reproduz a concepção de uma “artesanía” congelada no tempo (Bovísio, 2002).

Retomando o ideal da teoria modernista abordado anteriormente, o sexto tópico, menciona a “autojustificação do objeto artístico” em contraponto a “associação utilitária”. Nesse sentido, considerando questionamentos levantados frente as demais atribuições, do mesmo modo que a obra de arte aos poucos se desvinculou do ideal da “pureza conceitual”, a “artesanía” não necessariamente mostra-se vinculada a funções utilitárias, ritualísticas ou mesmo religiosas. Na contemporaneidade, essas características tornaram-se intrinsecamente misturadas no objeto, o que faz com que muitas dessas distinções mantenham-se apenas diante da localização de seus produtores no campo.

Compartilhando dessa mesma lógica, o ideal da “estratificação meritocrática” alude a um cenário no qual enquanto profissionais do campo artístico seriam “capazes” de alcançar reconhecimento, e, portanto, recursos, apenas com base no esforço individual e na “aura” do artista, os profissionais do sistema artesanal estariam mais frequentemente dependentes do apoio institucional e de políticas governamentais. Contudo, essa idealização desconsidera como a baixa de incentivos e de remuneração adequada no panorama real, acarreta na adoção de estratégias de reconhecimento para além do estado. A exemplo, a autora cita a forma como alguns artesões passam assinar suas peças, incorporando a autenticação como meio de legitimar essas produções no mercado.

Por fim, o último tópico resgata a escala de produção, situando como parte do “sistema artístico” a criação de peças únicas, à medida que atribui ao “sistema artesanal” a tendência de uma produção seriada. Entretanto, ambos exibem das duas modalidades, sejam produções artísticas seriadas, ou produções artesanais que buscam reconhecimento frente a exclusividade.

Compreendendo como a classificação de categorias antagônicas, e suas propriedades nem sempre condizem com o cenário real, sobressai o modo como a dicotomia entre a Arte e o Artesanato é uma construção que perdura ainda hoje. Fatores como a falta de incentivos institucionais, e a baixa remuneração dessas produções no mercado, auxiliam na manutenção desses paradigmas, o qual por sua vez, dá continuidade ao entendimento da arte como uma forma de “expressão maior” e “cultura” em oposição ao artesanal e “popular”.

Nesse sentido, Shiner (2001) levanta ainda outro ponto importante no que se refere ao sistema artístico. Contrária a crença moderna de que a criação e apreciação artística transcende hierarquias de classe e fins financeiros, a classificação do que se entende por arte com “A” maiúsculo²⁸, não é meramente uma categorização conceitual. Essa titulação, capaz de exaltar certos gêneros como artísticos e determinar a figura do artista “criador”, ao mesmo tempo que minimiza toda produção vinculada à utilidade, em muito alimenta-se do discurso discrepante das relações de poder vinculadas a gênero, etnia e classe social, aspecto presente na trajetória dos têxteis na arte, como elaborado na continuidade do texto.

5.3.2 O ateliê de tecelagem da Bauhaus

A trajetória de renovação da tapeçaria vista no séc XX, é um processo que ressoa das contestações iniciadas pelo Movimento *Arts and Crafts* no século anterior, e acarreta a compreensão da tapeçaria como linguagem autônoma e poética. Esse processo de expansão, que é referido por Cirillo e Mello (2019) como “Revolução Têxtil”, traz os desdobramentos do ateliê de tecelagem da Bauhaus como um alicerce primário.

Fundada em 1919 pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883 -1969), sob o nome de *Staalinches Bauhaus*²⁹, a escola unia a filosofia de uma academia artística ao modelo de uma escola de artes e ofícios, se consolidando assim,

²⁸ Ideia da Arte com “A” maiúsculo faz referência ao texto “A História da Arte” de E. H. Gombrich (2013).

²⁹ Traduzido livremente para o inglês como “Building House”, e “Casa da Construção” na língua portuguesa.

como “o mais importante centro criador da Europa” (Pevsner, 2002) do período. Com raízes tanto na filosofia do *Arts and Crafts*, como no Movimento Moderno, a Bauhaus estrutura-se na proposta de conciliar a valorização do fazer artesanal à standardização da indústria, reunindo assim tanto arquitetos, engenheiros, artistas e artesões sob uma mesma comunidade.

Seguindo as idealizações primárias divulgadas no manifesto “*Program of the State Bauhaus in Weimar*”, o qual foi escrito e publicado por Gropius nos primórdios da escola, inicialmente, a grade da Bauhaus contava com o ensino de diferentes ofícios artesanais, como a cerâmica e a vidraria. Entretanto, no advento das repercussões econômicas e políticas que atuaram na direção da escola, essa estrutura curricular aos poucos foi perdendo seu formato inicial, desligando boa parte dessas oficinas, e instaurando novas áreas de atuação, como fotografia e mobiliário (Smith, 2014). Nesse quadro, de forma significativa, o Ateliê de Tecelagem tornou-se o único ofício artesanal, que em sua longa data, presenciou o fechamento da escola no auge das forças nazistas.

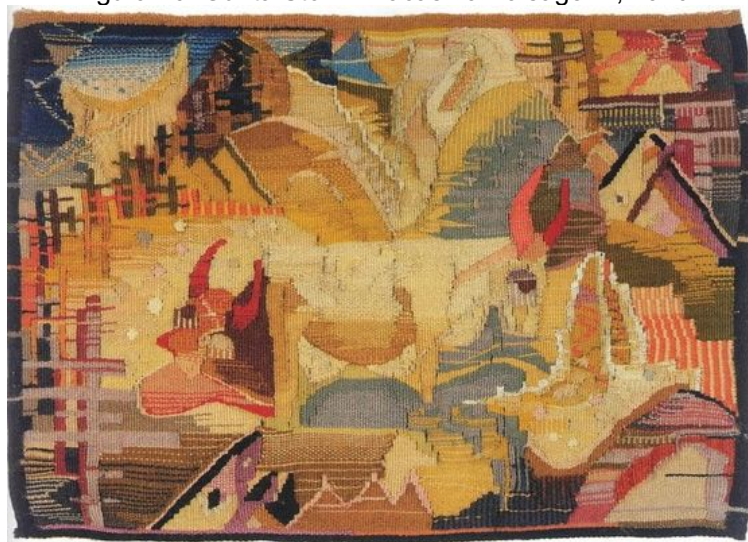
Dito isso, representando um estágio de equiparação entre belas artes e ofício, o Ateliê de tecelagem, consolidou uma conjuntura de extrema importância para a compreensão do têxtil como linguagem artística. Contudo, sendo o único espaço frequentado unicamente por mulheres, ainda que esse cenário destaque sua importância para a autonomia da tapeçaria, diferentemente do que se propunha nos fundamentos da escola, o reconhecimento dessa produção como arte era apenas parcial. Isso, segundo Auther (2010), advinha da hostilidade gerada pela presença feminina no contexto da escola.

Ao contrário do que se pode imaginar, nos primeiros anos da Bauhaus, não havia restrições de gênero atribuídas a nenhum dos ofícios, e os alunos podiam transitar entre os fazeres que lhes chamassem atenção. No entanto, isso muda em 1921, quando por pressão de Gropius, o ateliê torna-se vinculado à sala feminina, o que por consequência concebe o ingresso em ofícios de cunho “masculino” majoritariamente inacessível às alunas mulheres (Smith, 2014)

No que diz respeito ao desenvolvimento da linguagem, o ateliê é perpassado por dois momentos, que situam o grau de compreensão técnico da tapeçaria, seus limites e possibilidades. O primeiro desses, marca a ausência de uma disseminação técnica apropriada, o que desemboca na produção desenvolvida a partir da experimentação amadora com matérias e

procedimentos. Baseando-se em modelos pictóricos, essas produções iniciais demonstram a dificuldade de adaptar os preceitos de um médium “plano” a construção estrutural das tapeçarias em tear (Smith, 2014) (figura 26).

Figura 26. Gunta Stölzl. "Vacas na Paisagem", 1920.



Fonte: Pinterest, 2024.

Enquanto isso, em um momento posterior, que situa o período entre 1924 e 1926, a tapeçaria passa a ser compreendida como uma linguagem própria (Smith, 2014). Com isso, as produções se desvinculam da pintura como objetivo final, observando, assim, o tear como um território portador de regras próprias, que aos poucos são desveladas em meio ao processo de experimentação e teorização simultânea (figura 27).

Figura 27. Gunta Stölzl. "Tapeçaria com fenda vermelha/verde", 1927-1928.



Fonte: Bauhaus Kooperation, 2024.

Mesmo após encerrar suas atividades, devido o fechamento da Bauhaus diante da pressão nazista em 1933, as pesquisas iniciadas no Ateliê de Tecelagem recebem continuidade mundo a fora, influenciando no desenvolvimento da linguagem da tapeçaria e suas manifestações posteriores (Cirillo; Mello, 2019). Algumas de suas alunas mais emblemáticas como Gunta Stölzl (1897 - 1983) e Annie Albers (1899- 1994) mesmo deixando o país, seguem como parte da narrativa de processos têxteis, contribuindo junto a nomes como Jean Lurçat, para o desenvolvimento dessa “revolução” (Cirillo, 2019).

5.3.3 Novas abordagens têxteis na arte

O período das décadas de 1960 e 1970 marcou um momento de intensa expansão não apenas no cenário das expressões têxteis, mas também das demais categorias predominantes no sistema artístico como um todo. Archer (2001) atribui essa conjuntura segundo o posicionamento inquieto, que crescia em questionamento da filosofia modernista consolidada na história da arte. Com isso, observa-se a iniciativa de romper o com entendimento da pureza da obra de arte, reconhecendo assim, que a criação artística é passível de receber significado decorrente do contexto, seja ele social, político ou mesmo formal (Archer, 2001).

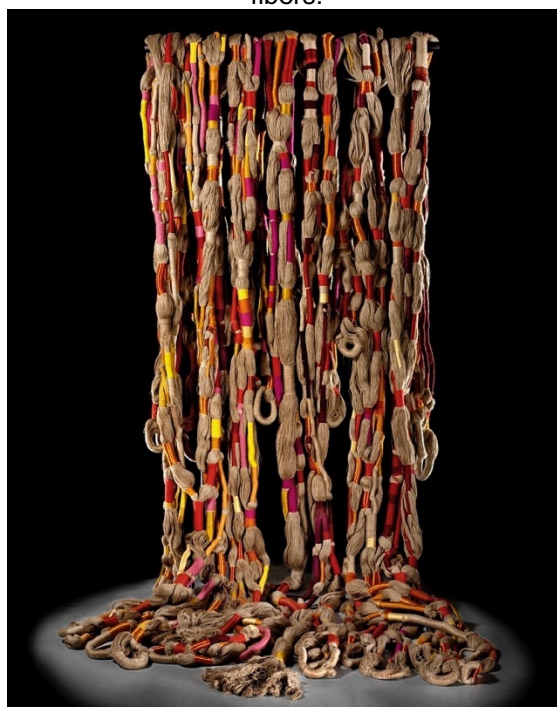
Nessa instância, a abertura da linguagem da tapeçaria e a consequente eclosão das novas perspectivas têxteis, culmina em uma onda de tentativas que procuram diluir a marginalização desse médium na arte, questionando assim, ainda que nem sempre de forma consciente, a própria definição de Arte (Auther, 2010).

Assim, Segundo Auther (2010), a reivindicação dos têxteis em obras artísticas, aparecem em três contextos centrais: *fiber art*, pós-minimalismo e arte feminista. Sendo contemporâneos entre si, essas categorias exemplificam como a adoção do têxtil como meio artístico esteve sujeito à diferentes atribuições de valor, os quais variavam de acordo com a terminologia empregada, intuito de uso ou conceito concebido na obra. Além disso, faz-se visível as diferentes dinâmicas de poder atuantes sobre essas categorias, sobretudo pela discrepância na forma em que cada produção era recebida pela crítica do período.

Como discorrido anteriormente, a *fiber art* é uma categoria abrangente, que abarca desde as expressões tradicionais da tapeçaria até os desdobramentos mais radicais. Esses últimos, que afloram como consequência do longo processo de revitalização da linguagem, sejam pelas contribuições do Ateliê de Tecelagem da Bauhaus ou pelas iniciativas de Lurçat em conferir autonomia ao campo, contemplam produções que abandonam os “confinos” do tear, rumo ao tridimensional. Com isso, essas expressões concedem uma abertura para ingressar os têxteis na categoria da “arte elevada”, sob o entendimento de que o potencial poético dessa materialidade seria equiparável aos campos da pintura e da escultura.

A exemplo disso, em 1969 realizou-se pela primeira vez uma exposição coletiva protagonizando as fibras como parte da categoria de “Arte”. Recebendo o título de *Wall Hangings*, a mostra teve a curadoria de Jack Lenor Larsen (1927-2020) e Mildred Constantine (1913-2008), e contou com grandes nomes tanto do cenário nacional norte-americano quanto internacional, como Sheila Hicks (1934) (figura 28), Francoise Grossen (1943), Ewa Jaroszynska (1936 - 2020) e Lenore Tawney (1907 - 2007).

Figura 28. Sheila Hicks. *The Principal Wife Goes On*, 1969. Linen, silk, wool and synthetic fibers.



Fonte: Smithsonian American Art Museum, 2024.

Entretanto, como única repercursão publicada em mídia nacional, a revista “*Craft Horizons*” comissionou um texto crítico da artista Louise Bourgeois (1911 - 2010), na espera de que seu repertório biográfico, o qual é marcado por uma conexão familiar com o cenário da tapeçaria e dos têxteis, garantisse a ausência de uma visão diminuidora, o que não aconteceu. Inserida nas ideias predominantes, Bourgeois reafirmou a noção de não-pertencimento dessas obras que permeava tanto o cenário “elevado” da arte, quanto do artesanato e suas práticas (Auther, 2010).

O retorno que essas manifestações artísticas receberam seguiu o tom de pensadores modernistas. Deles, sobressai a voz de Clement Greenberg (1909 – 1994), tido como um dos mais importantes críticos desse período (Simioni, 2008), o qual por sua vez, é frequentemente vinculado contra a inserção das linguagens têxteis no meio artístico, especialmente pela caracterização de “decorativo” como atributo de deslegitimação.

Por outro lado, no mesmo período, a apropriação do têxtil por artistas pós-minimalistas segue motivações diferentes, sobretudo, recorrendo à capacidade dessa materialidade em assimilar-se a condição de “anti-arte” (Auther, 2010). A exemplo disso, a categoria híbrida que recebeu o nome de *soft sculptures*, valia-

se de materiais maleáveis (como os têxteis), não apenas no intuito de incorporar a gravidade nas obras, mas também como modo de diluir as fronteiras entre arte e vida, devido ao vínculo existente entre essa matéria e a cotidianidade (Ward, 2009).

Diferentemente dos artistas têxteis, o emprego do têxtil nesse recorte é feita de maneira despreocupada, visto que não havia um repertório técnico sobre esses processos, e a matéria estaria subordinada ao conceito. Além disso, muito menos se tinha o intuito por contestar o estado marginalizado do “fazer” têxtil, o que resulta em uma recepção crítica diferente ao que foi ilustrado anteriormente.

Atualmente, na conceituação das *soft sculptures*, alguns textos sugerem Claes Oldenburg (1929 - 2022) como autor primário dessas obras (Ward, 2009), quando o artista produz em 1962 uma série de almofadas gigantes, costuradas e pintadas, que representavam alimentos característicos da *fast food* (figura 29). Observando a produção dessas obras, elaboradas da ação conjunta entre Oldenburg e a artista Patty Mucha (1935), é possível estabelecer um paralelo com a discrepância que predominava no período, na atribuição de valores referentes ao fazer artesanal e a idealização conceitual.

Figura 29. Claes Oldenburg. “Floor Burger”, 1962. Canvas filled with foam rubber and cardboard boxes and acrylic paint. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto.



Fonte: Moma.org, 2024

Em um “*memoir*” publicado na revista “*Art in America*” (2002), Mucha reconta um pouco do período o qual marcou o surgimento dessas primeiras obras. Na época, esposa de Oldenburg, o papel que teve nessas construções era primordial, visto que o domínio técnico da costura se concentrava

exclusivamente em suas mãos. Assim, em um processo de parceria que extrapola apoio conjugal, Oldenburg conceituava a ideia inicial desses objetos, os quais a artista materializava em plano concreto, para que então fossem pintados por seu esposo. Ademais, Mucha ainda aponta ao fato de que sua função não se detinha à puro trabalho braçal, considerando que seu conhecimento sobre os procedimentos técnicos guiava o projeto das obras (Mucha, 2002).

Entretanto, ainda hoje, o reconhecimento desses trabalhos é muitas vezes atribuído exclusivamente a Oldenburg, mantendo Mucha em uma posição de auxiliar, apesar de sua contribuição em não apenas produzir, mas também projetar esses objetos. Tal exemplo novamente esboça os cânones atuantes na época: primeiramente, não é só a pintura que demonstrava sua supremacia institucional, como também a esfera conceitual da obra de arte sobressaía ao próprio “fazer”, valor esse iniciado com os *ready-mades* de Marcel Duchamp no início do século XX. Além disso, vê-se aflorar mais uma vez o discurso modernista de Greenberg (Auther, 2010) e outros pensadores do período, que rejeitavam tudo aquilo que era “feminino”, “decorativo” e assimilado ao “*labor*”³⁰.

Nesse sentido, cabe ainda problematizar o modo que a crítica repercute essa noção ainda hoje, muitas vezes ignorando nomes como Yayoi Kusama (1929), Jann Haworth (1942) ou mesmo Dorothea Tanning (1910), como importantes figuras para a consolidação histórica das *soft sculptures*. A exemplo, pouco se cita sobre a artista norte-americana Hanworth (figura 30) no contexto dessas produções, apesar de sua reconhecida relevância como pioneira das *soft sculptures* em território britânico (Cross, 2018).

Similarmente, Kusama produziu sua primeira escultura macia sob o título de “*Accumulation No. 1*” (figura 31) em 1962, a qual foi exposta junto aos demais artistas pós-minimalistas do período, como Robert Morris ou mesmo Oldenburg. Ainda assim, seu trabalho, carregado de um teor de resistência e impacto, não obteve a mesma recepção crítica positiva que os demais. Além disso, apesar da influência tida por Kusama sob seus contemporâneos, aspecto sugerido pela

³⁰ Termo utilizado em concordância com as ideias de Immanuel Kant: Segundo Auther (2010), esse contrapõe as categorias de “belas artes” às “artes aplicadas”, assimilando a segunda a atividades ligadas a um senso de trabalho e obrigação, no qual o sentimento de satisfação surge por meio da remuneração.

própria artista, sua importância para a consolidação das *soft sculptures* nem sempre foi algo reconhecido na história da arte (Thuc, 2022).

Figura 30. Jann Haworth. “Donuts, Coffe Cups and Comics”, 1962. Cotton, thread and kapok. 65 x 59 x 54 cm.



Fonte: Art UK, 2024.

Figura 31. Yayoi Kusama. “Accumulation No. 1”, 1962. Sew stuffed fabric, paint and chair fringe. 94 x 99.1 x 109.2 cm.



Fonte: MoMA, 2024.

Por fim, o terceiro contexto refere-se às produções vinculadas à abordagem feminista na arte, que surge na década de 1970. Diferentemente das intenções prévias, a utilização dos têxteis como médium, afloram de uma iniciativa consciente por combater as hierarquias atuantes no sistema artístico. Para isso, nomes como Judy Chicago (1939), Harmony Hammond (1944) e Miriam Schapiro (1923 – 2015) (figura 32), inseridas nessa conjuntura, acatam as

atribuições de “feminino”, “decorativo e “doméstico”, de forma explícita e intencional, como afronta às convicções inscritas nesse uso.

Figura 32. Miriam Schapiro. “Anonymous was a Woman VII”, 1977. 46 x 60.3 cm. Softground etching in red on Arches paper.



Fonte: National Gallery of Art, 2024.

Concebendo um olhar crítico sobre a relação entre “feminilidade” e a marginalização dos têxteis, os estudos vinculados a esse segmento artístico, reconhecem as três grandes camadas responsáveis por construir essa noção. Primeiramente, aflora o discernimento de que o posicionamento antagônico entre arte e artesanato advém de uma edificação histórica, que prevalece em manutenção da esfera dominante. Ademais, identifica-se como essa hierarquia se encontra diretamente associada a questões de gênero e raça. Por fim, situa-se como decorrente dessas relações, o modo como as atribuições valor atuam sobre a obra de mulheres artistas, assimilando rótulos de “anonimato”, “utilidade”, “decorativo”, além do pressuposto de um trabalho unicamente laboral, e, portanto, alheio as noções da “Arte” (Auther, 2010).

5.4 O têxtil como linguagem na joalheria contemporânea

Nascendo do intercâmbio entre a joalheria e a arte têxtil, as joias têxteis, segundo Breyter (2010), emergem de um interesse por expandir as fronteiras tradicionais dos campos, sem perder de vista a tipologia inicial da joia como adorno, e seus respectivos simbolismos. Nesse sentido, esses objetos, concebidos segundo fundamentos próprios da joalheria contemporânea,

revitalizam a joia em sua função comunicativa (Scarppitti, 2021), e assim, levantam e posicionam-se frente a questões que tangenciam o campo de produção, sua história, ou suas relações com o uso e com o corpo.

Por outro lado, aliam-se aos valores que afloram da arte têxtil como território próprio, o qual sinaliza um teor crítico advindo não apenas da narrativa histórica transportada por essas expressões, mas também da manipulação da materialidade têxtil e suas propriedades discursivas. Para tanto, a relação entre têxtil e linguagem não é uma compreensão inédita, sendo amplamente revisitada ao longo da história, fator denunciado pela construção etimológica da palavra “texto”, que segundo Cunha (2019, p.634) deriva do latim “*textum*” como “entrelaçamento tecido”. Além disso, na língua portuguesa, a alusão da “trama” manifesta a possibilidade de referenciar tanto “texto” quanto “tecido” (Castilho, 2006).

Sobre isso, a pesquisadora Kátia Castilho (2006) aprofunda essa ideia ao conceituar o tecido como um “texto” capaz de ser “lido” em diferentes dimensões, as quais podem ser visuais, táteis e estéticas. Cada uma dessas, pouco a pouco são delimitadas no processo de ordenações que dão rumo a construção desse “têxtil”, abarcando desde a escolha das fibras, cores, texturas e técnicas, até sua consequente manipulação, e posterior posicionamento no mundo.

Em vista disso, as joias têxteis, recorrendo a materialidade têxtil como artifício na construção do discurso, traduzem um contraste explícito diante da tipologia metálica das joias tradicionais, tornando-se portadoras de uma duplicidade de sentido. Assim, ora pela quebra da expectativa, ora pela apropriação simultânea de opostos que se complementam, esses adornos esbarram em sentidos antagônicos de rigidez/maciez, frieza/quentura, volume/plano, persistência/maleabilidade (Breyter, 2010).

Ao mesmo tempo, diante das características físicas dessa matéria, a joia que antes era entendida sobre a premissa de um objeto “eterno” e alheio as ações do tempo, aproxima-se cada vez mais do efêmero e transitório. Com isso, diante da união entre têxtil e joia, esses objetos adquirem afinidade com a roupa, e em sua semelhança, exprimem uma mortalidade similar a da existência humana:

As roupas recebem a marca humana. As jóias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma

história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. Por outro lado, a comida que, como as jóias, é uma dádiva que nos liga uns aos outros, rapidamente torna-se nós e desaparece. Tal como a comida, a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as jóias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal (Stallybrass, 2016, p. 11).

Dessa forma, essas joias acolhem como parte de seu discurso, aspectos centrais ao têxtil, e de certo modo, à roupa: primeiramente o conceito da efemeridade, que é vista em finitude material ou em sua similaridade sensorial ao corpo, e em segundo plano, o da própria identidade são encontrados de forma entrelaçada. Em escritos relativos à cultura material das “coisas” que habitam o cotidiano, Attfield (2000) atribui aos têxteis a capacidade de presentificar tanto a identidade individual do sujeito quanto de seu coletivo, mediando assim, as relações entre a passagem do tempo, da vida e das diferentes gerações que compartilham desse fluxo.

Para isso, a autora se apoia nas teorias do psicanalista e pediatra inglês Donald Wood Winnicott (1896 – 1971) sobre objetos transacionais, de modo a posicionar os têxteis na posição fronteira entre a dimensão da subjetividade interna do sujeito, e a objetividade do universo externo a ele. Entendendo esse conceito assimilado a pesquisas que caracterizam as fases iniciais do desenvolvimento infantil, os objetos transacionais, muito comumente de natureza têxtil, atuam como forma de estancar a ausência materna, em um processo de mediação com o mundo, e de certo modo, com a passagem do tempo.

Nesse sentido, situados metaforicamente em um papel transicional, os objetos têxteis, sejam roupas, cobertas, ou no caso, joias, atuam como ponte que conecta o corpo com a dimensão externa e pública, ao mesmo tempo que registra em sua efemeridade material, o processo da construção do indivíduo frente a ação do tempo (Attfield, 2000), como elaborado pela autora:

Objetos têxteis na forma de roupas e mobiliários macios, como cortinas, cobertores de conforto e tapetes, são feitos de um tipo particular de material em dois sentidos da palavra - o físico e o cultural. Isto é uma generalização, um truismo mesmo, de todos os artefatos - coisas feitas por meio do pensamento e da mão humana. Mas são as propriedades materiais específicas dos têxteis como uma ferramenta interpretativa, representada no objeto de transição que a diferencia de outros tipos de coisas. Assim, os têxteis apresentam um tipo de objeto particularmente apropriado para ilustrar como as coisas são usadas

para mediar o mundo mental interior do indivíduo, o corpo e o mundo exterior objetivo além do self através do qual um senso de identidade é construído e transacionado dentro das relações sociais (Atitfield, 2000. p. 123)³¹.

Essa construção é reforçada frente o que Campos e Fernandes (2013) caracterizam como a capacidade que a “joia-têxtil” possui em diluir as “fronteiras do vestir”. Por mais que a joia tradicional, e, portanto, produzida com materiais rígidos e permanentes, exerça sua função comunicativa na expressão e posicionamento de um indivíduo frente ao mundo, tal relação se dá pela utilização do corpo como um suporte passivo. As joias têxteis, por sua vez, apresentam uma flexibilidade semelhante a roupa, capaz de revestir o indivíduo, e assim, “incorporar-se” a ele.

5.4.1 A artesanania e a materialidade têxtil como questionamento

Em uma publicação divulgada pela escola britânica *The Open College of Arts* (2020), a arte educadora e designer têxtil Faye Hall apresenta a intersecção entre o universo têxtil e a joalheria. Em meio a nomes e trabalhos citados, a autora destaca seu fascínio pela forma como a mescla entre esses campos abre uma gama de possibilidades não apenas estético-formais, mas ainda capazes de indagar e reavaliar o valor convencional das joias, diante do questionamento do que define a “preciosidade”: “A prata ou o tempo laboriosamente dedicado bordando um retalho de linho descartado?”³² (Hall, 2020).

É ainda possível aprofundar essa mesma indagação. Afinal, o que define, ou atribui “valor” a um objeto? Eis um questionamento recorrentemente levantado por peças intituladas de “joias contemporâneas”. Ao pensar o

³¹ Traduzido livremente de: “Textile objects in the form of clothes and soft furnishings such as curtains, comfort blankets and carpets, are made of a particular type of material in two senses of the word – the physical and the cultural. This is a generalisation, a truism even, of all artefacts – things made by means of human thought and hand. But it is the specific material properties of textiles as an interpretative tool, represented in the transitional object that differentiates it from other kinds of things. Thus textiles present a particularly apposite object type to illustrate how things are used to mediate the interior mental world of the individual, the body and the exterior objective world beyond the self through which a sense of identity is constructed and transacted within social relations.”

³² Tradução livre de: “The silver, or the time spent laboriously embroidering into discarded piece of lino?”

relacionamento histórico entre a joia e a preciosidade material, advinda do ouro, da prata e das pedras “preciosas”, a utilização de um material ordinário e de baixo valor monetário, abre espaço para o debate ancorado em outras perspectivas.

De um lado, a artesanaria constrói significado em dimensões que perpassam desde o tempo dedicado ao trabalho, ou ainda o tempo que acarreta na experiência adquirida. Ou seja, na consolidação de um conhecimento tácito necessário para a execução de uma produção artesanal. Nesse rumo, há ainda sentidos atrelados a um valor geracional, histórico, e sobretudo cultural, da técnica a qual é portadora de um repertório próprio. Esse, construído na longa data de um aprendizado repassado por inúmeras mãos, é também transformado por diferentes culturas, em um ciclo de experiências compartilhadas. Com isso, eis que surge a memória, manifestação decorrente desse fluxo, a qual é aos poucos transmutada e ressignificada na vivência individual do artesão, que por sua vez, a materializa em suas produções.

Ao mesmo tempo, a materialidade também é capaz de atribuir valor. Seja por aspectos físicos e sensoriais da matéria, que atravessam as esferas do simbólico e reflexivo, na construção de significados que dialogam com o repertório do indivíduo. Ou mesmo pela forma como a matéria também absorve memória, e, portanto, mostra-se portadora de um valor único, repleto de afeto e história. Sobre isso, Peter Stallybrass (2016) retrata essa compreensão, ao presentificar o tecido das roupas como “material que é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas” (Stallybrass, 2016, p.15).

Assim, na construção de adornos têxteis, esses sentidos são retomados em um diálogo direto com o corpo, tanto na dimensão criativa e produtiva da joia quanto de seu uso. Frente a escolha material, ou mesmo técnica, esses objetos manifestam uma atitude de estabelecer novos discursos, os quais por sua vez, são incorporados e “vestidos” por seu usuário.

A exemplo disso, cita-se o projeto realizado em 2013, o qual reuniu diferentes profissionais com o intuito de protagonizar e ressignificar a tradição da “*Randa*” sob uma perspectiva contemporânea, diante da importância dessa prática artesanal para a Província Tucumã. Nesse meio, como parte de uma investigação coletiva, a joalheira e designer Jessica Morillo atuou em conjunto

com a artesã e rendeira Elba Aybar na produção colaborativa de adornos, trabalho qual integrou a elaboração do um livro intitulado de “*Randa, Tradición y Diseño: Tucumanos en diálogo*” (2013) (Cambariere, 2014).

Inicialmente, os experimentos realizados buscavam o emprego da técnica sob uma outra perspectiva, advinda da utilização de materiais como o denim ou o fio encerado na criação de adornos. Contudo, a não adaptação acarretou no uso de materiais mais rústicos, de origem natural, como como a lã e a juta, criando o aspecto visto na figura 33. Todo esse processo, nas palavras de Morillo (Apêndice C), não apenas possibilitou o encontro entre a experiência compartilhada acerca da *Randa*, mas uniu também as experiências individuais de duas mulheres e artesãs, traduzidas em joias ricas de significados:

(...) No meu caso, foi uma forma de ressignificar essa artesanania tradicional, mudando os materiais e também a relação com o corpo. Porque não fiz peças de joalheria utilitárias, e sim artísticas, que se encontram e que falam justamente desse encontro da tradição com o contemporâneo... do cruzamento de duas mulheres, que são tecedoras, e cada uma está atravessada por experiências pessoais... e diante dessa diferença, poder gerar um encontro... um pouco disso é o meu projeto, a minha proposta. (Morillo, 2024).³³

Figura 33. Trabalho para o livro “*Randa, Tradición y Diseño, Tucumanos en diálogo*”.



Fonte: Joyeros Argentinos, 2024.

³³ Grifo da autora.

Ao que se refere sobre a materialidade, a joalheira Soyeon Kim em sua série “*Hunting*” se apropria e ressignifica a narrativa vinculada a objetos usados, os quais adquire em bazares e brechós. Destacando um interesse a bichinhos de pelúcia descartados (figura 34 e 35), reconfigura essas estruturas macias, em um processo de transmutação tanto da identidade estética, quanto de todo significado e memória imbuída nesses objetos.

Figura 34. Soyeon Kim. "Paw", 2013.



Fonte: Soyeon Kim, 2024.

Figura 35. Soyeon Kim. "Paw", 2013.



Fonte: Soyeon Kim, 2024.

Curiosamente, esses trabalhos brincam com o sentido recebido do título, o qual refere-se ao ato da “caça”, fazendo uma alusão tanto a reconfiguração da “pele” dos diversas animais e criaturas de tecido, quando da própria dinâmica de busca desses objetos, esquecidos em meio a muitos outros. Dessa forma, ao

utilizar dessa materialidade Kim questiona a atribuição de valor à joia, à medida que subverte a concepção de “raridade”, por meio da incorporação de materiais tão desapegados e esquecidos que se tornam “raros”.

6 Estudos de Caso

O presente capítulo abarca o desenvolvimento e a consequente discussão acerca dos Estudos de Caso, descritos ainda no Percurso Metodológico (vide Capítulo 2). Como detalhado anteriormente, essa etapa da pesquisa contou com a seleção e a investigação de seis joias têxteis contemporâneas, as quais foram estudadas com base no método de análise da cultura material proposto por Prown (1982).

Dito isso, em acordo com o planejamento preliminar, os trabalhos analisados foram predominantemente escolhidos em meio aos catálogos e publicações vinculadas as Bienais de Joalheria Contemporânea Latino-americana, evento o qual marcou sua quarta edição em outubro de 2024. Na multiplicidade de produções que integraram as diferentes temáticas propostas pelas bienais, curiosamente, muito se observou um crescente interesse na utilização de procedimentos e materiais têxteis desde sua criação em 2016.

Diante disso, para a seleção das peças, foram observados desde aspectos físicos, técnicos e discursivos das joias. Considerando o modo como características formais influenciam diretamente nos jeitos de uso e no espaço transitado (museu, casa e rua), buscou-se abarcar peças de tamanhos e formatos diversificados, e por tanto, suas diferentes alternativas de utilização. Além disso, a forma como o têxtil é apresentado na construção dessas joias foi outro ponto de importância, visto que existem inúmeras possibilidades técnicas e materiais inscritas no termo, as quais por sua vez, estabelecem diálogos distintos com o usuário ou mesmo com o conceito proposto pelo autor.

Como apontado ainda no capítulo introdutório, a utilização do têxtil em objetos da joalheria contemporânea é uma iniciativa que pode permear tanto aspectos ambientais quanto humanísticos, questionando as formas de resignificação e reutilização frente ao amplo panorama de descarte têxtil na atualidade, ao mesmo tempo que vocaliza um discurso pessoal, identitário e muitas vezes político. Nesse sentido, considerando o problema de pesquisa delimitado inicialmente, o qual guia o raciocínio lógico da investigação, questões como essas foram consideradas fundamentos básicos para a seleção das joias, a critério de entender como a materialidade e a artesanania podem estabelecer um diálogo com a pauta da sustentabilidade. Assim, a execução das análises,

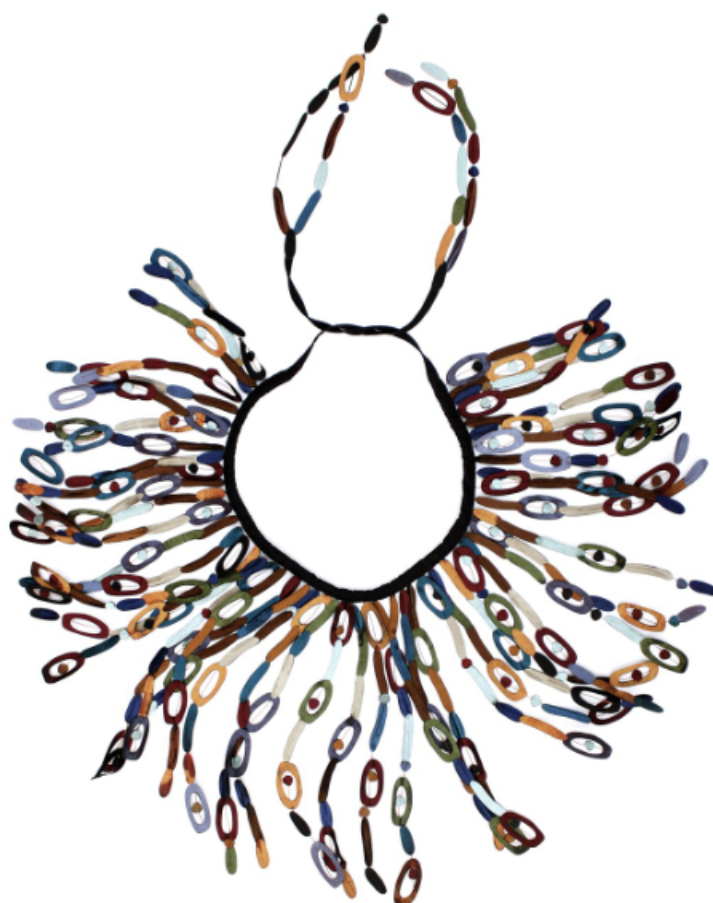
apresentadas mais adiante, foram construídas a partir da coleta dos seguintes dados:

- **Imagens:** Foram selecionadas fotografias que contemplassem não apenas os objetos situados no espaço, mas principalmente, em um contato direto com o corpo;
- **Ficha Técnica:** Buscou o levantamento de dados a cerca de cada joia e seu autor (a), descrevendo desde o título, ano, aspectos técnicos, aspectos materiais e dimensões das peças.
- **Etapas da Análise:** Compreendeu a análise em questão, seguindo as etapas sequenciais definidas por Prown (1982) de (1) Descrição, (2) Dedução e (3) Especulação, e suas respectivas instruções quanto aos dados percorridos em cada uma delas.

6.1 Análise de joias têxteis

6.1.1 Renata Meirelles

Figura 36. Renata Meirelles. "Ancestral", 2024. Colar.



Fonte: Instagram oficial, 2024.

Figura 37. Renata Meirelles. “Ancestral”, 2024. Colar. Joia em uso.



Fonte: Instagram oficial, 2024.

Ficha Técnica

Dados da Autor(a): Renata Meirelles – 1964, São Paulo, Brasil.

Nome da peça: “Ancestral”.

Ano: 2024.

Material / técnica: Colar têxtil. Pregado com calor, corte a laser. Montagem manual.

Dimensões: 75 x 70 x 5 cm.

Obra premiada “Prêmio Brasil”, na IV Bienal de Joalheria Contemporânea Latino-americana (2024).

Etapas da Análise

1.Descrição

Apresenta-se como um objeto têxtil, vestível, configurado em um formato predominantemente circular, a ser utilizado como um colar ou uma gola. Sua forma estrutura-se em uma faixa de tecido linear, da qual pendem diversas

ramificações, confeccionadas em fio metálico, cada qual sustentando inúmeros recortes ovalados de tecidos coloridos e por vezes vazados. Dessa forma, compõe um misto de tons terrosos, azulados e esverdeados em um mesmo adorno, o qual situado sobre o corpo de seu usuário, flui com leveza sobre a dimensão dos ombros e do peitoral, estampando-os de cor.

2. Dedução

Considerando a textura lisa e leve dos recortes têxteis que integram a joia, quando situada sobre o corpo, cada movimento executado é transformado em uma carícia que desliza sobre a pele. Ainda que seu uso sugerido seja de um colar, a maleabilidade e flexibilidade da construção possibilita diferentes alternativas de posicionamento. Assim, poderia também ser utilizada para adornar a cintura, criando uma cachoeira de tecidos sobre o quadril, ou então sobre as costas, invertendo o sentido das ramificações na semelhança de uma capa, ou mesmo sobre a cabeça, transformando o colar em véu. Diante da composição tonal das cores utilizadas, a joia esboça uma representação orgânica, que remete ao mundo natural da terra, matas, rios e mares, ao mesmo tempo que traz a fluidez do ar em cada movimento realizado. A pele é ainda outro simbolismo que acompanha esse adorno, seja pela organicidade das cores, ou pela utilização de recortes têxteis como matéria-prima, que criam uma similaridade física e sensorial similar a essa camada, seja em leveza, textura, maciez ou mesmo gramatura.

3. Especulação

Diante do título “Ancestral”, eis que surge um questionamento: nessa composição, carregada de símbolos, quais as ancestralidades abarcadas? Seria o mundo natural e intocado? A incidência do ser humano sobre ele? Ou ainda o estado de coexistência harmoniosa: equilíbrio, esse, que frequentemente desafia o mundo moderno?

Diversos aspectos esbarram alimentam o tem da “ancestralidade”, que é retomado em técnica, material ou mesmo na ideia do adorno e das formas de expressão através do corpo. Além disso, o formato cíclico da joia relembra o fluxo do tempo e das gerações, que conectadas entre si, trazem consigo simultaneamente passado e presente. Frente a utilização concomitante da

manualidade com uma tecnologia digital, como é o caso do corte a laser (mistura frequente na produção da artista), a peça estabelece uma ponte também com o futuro e suas possibilidades, à medida que reconhece a “ancestralidade” como um alicerce primário.

No manifesto que acompanha a joia “Ancestral” na IV Bienal de Joalheria Contemporânea Latino-americana (2024), Renata Meirelles convida ao sujeito espectador e usuário a refletir os vínculos geracionais como condição para um futuro mais sustentável. Nas palavras da artista, que retoma o pensamento de Ailton Krenak, é apenas diante do resgate e preservação de saberes, histórias, e práticas ancestrais de povos originários, que se torna possível “conceber e imaginar futuros mais colaborativos, orgânicos e circulares” (Meirelles, 2024, p.32).

Figura 40. Jessica Morillo. “Matriarcado/ Proyecto Corpiño” em uso. 2018.



Fonte: Joyeros Argentinos, 2024.

Ficha técnica

Dados da Autor(a): Jessica Morillo – 1987, Tucumán, Argentina.

Nome da peça: “Matriarcado / Proyecto Corpiño”.

Ano: 2018

Material / técnica: Maxi colar. Bordado coletivo. Sutiãs doados de diferentes províncias e países, dos quais Argentina, Brasil, México e Colômbia. Fios e lãs.

Dimensões: 150 x 50 x 2 cm.

Etapas da Análise

1.Descrição

Apresentando um tamanho agigantado, essa joia cobre o corpo de seu usuário em totalidade, confundindo-se com a estrutura de um vestido. Sua execução se deu a partir da junção de sutiãs recebidos de doações, bordados com frases e palavras como “*respetame*”, “*no*”, “*ni una a menos en el campo*”, “*basta de violencia*”; “*aborto legal*” e muitas outras, que então foram unidas em uma única peça. Para isso, o bordado é novamente utilizado, como meio de criar ranhuras em relevo, à medida que enquadra e destaca cada um desses fragmentos com tons avermelhados e vinhos vibrantes. Assim, tem-se uma construção longa, que se estende dos ombros aos dedos do pé, apresentando um mosaico de estampas e cores por vezes pertencentes ao tecido de cada sutiã, e por outras dos escritos bordados. Sobre sua textura, exibe uma estrutura macia, porém enrijecida, em decorrência da matéria-prima ressignificada para além de sua função primária, a qual habitualmente seria utilizada como meio de sustentação aos seios.

2. Dedução

Considerando seu tamanho, e construção material, ainda que seja um objeto têxtil, a joia é pesada. Dessa forma, ao ser posicionada sobre os ombros, envolve o corpo de uma carga enrijecida, a qual junto à gravidade, exerce a força de múltiplos objetos vestíveis em um único adorno. Ainda assim, diante da natureza almofadada do enchimento reutilizado, por mais que não seja maleável,

compreende-se como um objeto macio. Com isso, aparenta construir uma barreira acolchoada entre o corpo e o mundo, similar a uma armadura que protege e minimiza o impacto frente a esfera pública.

3. Especulação

Consiste em uma peça política, a qual retoma a violência enfrentada por milhares de mulheres em suas realidades cotidianas. Abordando temas relacionados à sexualidade e ao corpo feminino, assim como às violências sofridas por esse no âmbito social, sejam elas físicas ou não, a peça posiciona-se como um grito de imposição. Seja nas frases bordadas, na escala agigantada ou na forma vestível, “Matriarcado” é uma joia de denúncia, que reivindica direitos como o de dizer “não”, da segurança física e sexual, assim como de decidir sobre o próprio corpo e sexualidade. Para tanto, a ressignificação de sutiãs de mulheres de diferentes nacionalidades latino-americanas, transpassa a força desse coletivo, unindo a voz individual de múltiplas mulheres em uma única joia e corpo.

6.1.3 Patricia Iglesias

Figura 41. Patricia Iglesias. “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”, 2024.



Fonte: *Instagram* oficial, 2024.

Figura 42. Patricia Iglesias. Detalhe de “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”, 2024.



Fonte: *Instagram* oficial, 2024.

Figura 43. Patricia Iglesias. “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”, 2024. Joia em uso.



Fonte: *Instagram* oficial, 2024.

Ficha técnica

Dados da Autor(a): Patricia Iglesias Scepanovic – 1967, Punta Arenas, Chile.

Nome: “Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo”.

Ano: 2024.

Material / técnica: Nanai/Collar. Parte de uma série composta por 3 outras peças. Crochê em lã e fios, tecidos diversos.

Dimensões: Não informado.

Etapas da Análise

1.Descrição

Compreende um objeto têxtil, de porte mediano e formato ovalado vazado, tipicamente atribuído a um colar. Sendo sua estrutura principal construída em crochê com fios de lã, esses relevos intercalam e envolvem os

demais tecidos que integram a composição da peça. Assim, tem-se um misto de diferentes tonalidades de roxo e verde, por vezes transparentes ou cintilantes, que se mostram entramadas por ramificações crochetas em fio bege. Acima de toda a construção, fluem pequenas e delicadas ranhuras, as quais cobrem a estrutura de pequenas linhas roxas ou verdes. Sua aparência semelhante a um cachecol, aparenta uma textura macia decorrente do aspecto “afofado” de sua construção, a qual pode ser utilizada para envolver o pescoço de seu usuário.

2. Dedução

Ainda que caracterizada por um tamanho mediano, a joia apresenta uma estrutura fofa e volumosa, que cresce tridimensionalmente sobre os ombros do indivíduo que a veste, envolvendo seu pescoço de uma textura macia, e de certo modo, “acalorada”. Diante das ramificações que preenchem sua composição, seja em decorrência da construção crocheta ou das finas linhas bordadas, emergem diferentes assimilações, que por vezes remetem a raízes que germinam em um emaranhado de cores verdes e roxas. Já por outras, demonstram a semelhança de um órgão pulsante, posicionado como um símbolo de vida sobre a pele. Surge ainda a lembrança de uma barreira, que como ninho contorna e abraça o indivíduo em um momento de carícia e afago.

3. Especulação

Recebendo o título de “*Lo cortito del tiempo y lo tontito del miedo*”³⁴, a joia se concretiza diante de sua função, que é tanto colar quanto um “nainai”, palavra chilena de origem “quéchua”, a qual significa carinho, ternura ou mesmo uma forma de afeto (Diccionario, 2025). Nesse sentido, a peça emerge diante de uma narrativa afetiva e emocional, que transforma o adorno têxtil em um objeto de conforto. Características físicas da maciez, calor, volume, criam sobre o corpo um espaço de aconchego, que confronta os medos e protege o usuário na ação do tempo, independentemente se esse é “clima” ou “passagem”.

³⁴ Traduzido livremente como: “A brevidade do tempo e a tolice do medo”.

6.1.4 María Cecília Kesman

Figura 44. María Cecília Kesman. “Em mi branquio humedal”. Frente e Verso.



Fonte: Instagram oficial, 2024.

Figura 45. María Cecília Kesman. “Em mi branquio humedal”. Joia em uso.



Fonte: Instagram oficial, 2024.

Ficha técnica

Dados da Autor(a): María Cecília Kesman, Argentina.

Nome da joia: “En mi branquio humedal”.

Ano: 2021.

Material / técnica: Hombrera, objeto lúdico. Hilo de polopropileno, hilo deplata, 1000 (fragmentos de piezas tejidas em los últimos cinco años).

Dimensões: 20 x 145 x 8 cm.

Etapas da Análise

1.Descrição

Consiste em um objeto têxtil, o qual demonstra um formato alongado, em que o comprimento sobressai em relação a largura ou mesmo ao volume de seu todo. Sendo uma peça de tamanho grande, sua estrutura não uniforme aparenta centralizar uma configuração orgânica, tecida em um misto de relevos e cavidades na cor verde cintilante. Com esse mesmo fio, utilizado para construir o eixo central, ramificam-se dois longos tentáculos posicionados em lados opostos desse núcleo, caracterizando assim, a longa dimensão da peça.

Ademais, é possível visualizar um terceiro tentáculo, tecido em fio metálico de prata, que além de apresentar menor comprimento que os demais, possui também uma espessura irregular, caracterizada por pequenos relevos ao longo de sua estrutura. Sobre a textura da peça, aparenta ser um objeto macio, porém levemente áspero, dado a irregularidade da forma, a qual é composta por um constante de altos e baixos tecidos em tricô ou crochê.

A joia, referida como uma “ombreira”, recebe ainda o encargo de um objeto lúdico, visto que pode ser posicionado de diferentes formas no corpo de seu usuário. Nessa dinâmica, por vezes a estrutura central é vista disposta sobre o ombro, deixando livre as possibilidades de situar cada um dos tentáculos, os quais podem envolver, pender, ou mesmo configurar uma forma de entretenimento para as mãos. Ademais, o objeto pode ainda ser situado sobre o rosto, cabeça, peitoral, costas ou qualquer outra parte do corpo, mudando sua função de acordo com o desejo do sujeito que o veste.

2. Dedução

Dado seu tamanho e forma, a peça destoa de um adorno tradicionalmente utilizado em meio a vivências cotidianas. Com exceção de algumas ocasiões mais específicas, como a de um ato performático ou mesmo o uso instigado por uma atitude de expressão pessoal, consiste em um objeto dificilmente vestido fora do espaço das mostras e museus, eventos ou até desfiles de moda. Nesse sentido, não apenas possui uma estrutura que foge da simbologia típica dos adornos recorrentemente vista no âmbito social, como brincos, anéis ou colares, mas sua tonalidade verde vibrante torna essa joia um objeto que chama a atenção alheia. Além disso, sua construção irregular, preenchida por um misto de relevos e “buracos” verdejantes, em conjunto com as ramificações que se assemelham a tentáculos, foge da concepção socialmente estabelecida de um objeto “belo”, que se esperaria de uma “joia”. Ainda assim, não apenas em sua textura macia, mas no modo como transforma a ato do “vestir” em uma dinâmica lúdica, a joia cria a sensação de um objeto divertido e receptivo a interação de seu usuário.

3. Especulação

Desencadeando uma impressão quase teatral, a composição da peça foi pensada a auxiliar a intenção primária de um “objeto lúdico”. Há um convite a participação, que nega a condição passiva de uma joia “histórica”, ao prover o usuário de um pequeno mundo fantasioso, receptivo ao toque e carregado de novas possibilidades. Ao mesmo tempo, o título “*En mi branquio humedal*”³⁵ sugere uma narrativa própria inscrita ao adorno, a qual conta uma história híbrida de fantasia e realidade, encravada pelas mãos que construíram essa peça junto ao “fazer têxtil”:

Tejo para hablar com mis manos
Soy mujer em la cepa laburanta de mis ancestrais
Madre tuya, hija bela, vida de mi
Soy mujer latino-americana, la vida al hombro
Raiz de liana y cantando al sol
Pasin anfíbia, de tierra mojada,
Em mi branquio humedal”
(María Cecília Kesman, 2021)³⁶.

³⁵ Traduzido livremente como: “Na guelra do meu pântano”.

³⁶ Traduzido livremente como: “Eu teço para falar com minhas mãos; Sou mulher na tensão laboral dos meus ancestrais; Mãe sua, filha linda, vida minha; Sou mulher latino-americana, a vida em meu ombro; Raíz da videira e cantando ao sol; Paixão anfíbia, de terra molhada; Na guelra do meu pântano”.

6.1.5 Gabriela Nirino

Figura 46. Gabriela Nirino. “Cuspa Viajera”, 2019 - 2021.



Fonte: Site oficial, 2024.

Figura 47. Gabriela Nirino. “Cuspa Viajera”, 2019 - 2021. Frente e Verso.



Fonte: Site oficial, 2024.

Figura 48. Gabriela Nirino. “Cuspa Viajera”, 2019 - 2021. Joia em uso.



Fonte: Site oficial, 2024.

Ficha técnica

Dados da Autor(a): Gabriela Nirino – Argentina.

Nome da peça: “Cuspa Viajera/ Colgante”.

Ano: 2019 - 2021.

Material / técnica: Tecelagem. Trama: chala de maíz, hilo de papel y cañamo. Urdimbre: hilo de nylon y cuerda de ramio.

Dimensões: 11 x 15 x 8 cm.

Etapas da Análise

1. Descrição

Objeto tramado em fibras naturais. Apresenta uma textura orgânica, e ao mesmo tempo áspera, em decorrer da configuração técnica, a qual utiliza da tecelagem para tramar uma mistura de fios de casca de milho, fios de papel e cânhamo com fios de nylon e cordão vegetal. Sua estrutura central configura-se em um formato predominantemente retangular, porém, não bidimensional, diante da sobreposição de camadas tecidas separadamente, que juntas criam volume. Além disso, o modo como cada uma dessas camadas apresenta relevos, contribui com a percepção de movimento na peça. Do pingente central, fluem uma gama de fios, resquícios da urdidura da configuração tecida. Em seu oposto, saem duas pontas de um cordão, que se unem formando a estrutura necessária para seu uso, muito provavelmente a ser posicionada em volta do pescoço de seu usuário, como um colar.

2. Dedução

Frente a escolha do material utilizado, a qual compreende uma matéria orgânica submetida ao processo de secagem, ao ser tecido, produz uma textura áspera, levemente árdua e seca. Como uma estrutura edificada em camadas, seu volume narra sobre o tempo dedicado ao trabalho manual que é a tecelagem, capaz de aos poucos unir fios em uma nova organização. Além disso, sua composição que à primeira vista aparenta uma produção precária e

“rudimentar”, contudo, sob um segundo olhar, exhibe uma ordenação cheia de movimento e delicadeza.

3. Especulação

Em sua composição formal, técnica e material, a joia faz alusão aos “*petates*” (proveniente do “náhuatl”), esteiras produzidas em fibras orgânicas secas e então tecidas, tipicamente utilizadas para dormir, sobretudo nas regiões do México e da América Central. Ao mesmo tempo, sob o título de “Cuspa Viajera/ Colgante”³⁷, retoma um adorno que não só é ornamento, mas que narra também uma ideia de movimento, seja das mãos no ato do tecer, ou do corpo que transita entre espaços. Pensando no sentido utilitário dos “*petates*”, que podem ser empregados como esteiras, camas ou tapetes simples e leves, seu uso permite uma facilidade de locomoção, a qual é retomada aqui como meio para abordar temas como migrações, e a forma como esses indivíduos carregam consigo sua cultura.

³⁷ Traduzido livremente como: “Cuspa viajante/ Pingente”.

6.1.6 Adriana Gómez

Figura 49. Adriana Gómez. “Otriedad Fagocitada”, 2021.



Fonte: Instagram oficial, 2024.

Figura 50. Adriana Gómez. “Otriedad Fagocitada”, 2021. Joia em uso.



Fonte: Instagram oficial, 2024.

Ficha técnica

Dados da Autor(a): Adriana Gómez – 1976, Neuquén, Argentina.

Nome da peça: “Otredad Fagocitada”.

Ano: 2021.

Material / técnica: Collar. Arcilla, hilo de ráyon, plata 925.

Dimensões: 10 x 35 x 4 cm.

Etapas da Análise

1. Descrição

Compreende um objeto têxtil, estruturado de forma comprida e linear, por meio da técnica do crochê circular em fio cru, o qual cria o volume similar ao de uma corda. Em suas extremidades, encontram-se dois pingentes de argila envoltos pela malha crochettata, que apesar de semelhantes, apresentam características distintas: ainda que ambos esbocem uma forma afunilada, de um lado, vê-se apenas um orifício vazado, enquanto do outro, seu formato curvado desemboca em dois furos independentes. Dentre eles, uma corrente feita de seis argolas metálicas une a construção ao mesmo tempo que a restringe, imobilizando-a na configuração de um colar, o qual pode ser utilizado para adornar o pescoço de seu usuário.

2. Dedução

Ainda que aparente um aspecto levemente áspero em decorrência da técnica utilizada, não perde a impressão de uma peça orgânica, “quente” e maleável. A utilização conjunta de uma matéria-prima têxtil, com os materiais frios e rígidos que compõem as correntes ou os pingentes de argila, destaca uma ambiguidade de sensações possíveis, ao mesmo tempo em que sobressai o contato com a materialidade têxtil sobre a pele. Além disso, um antagonismo similar é visto diante do formato dos pingentes, os quais mostram-se semelhantes ainda que distintos. Apesar de seu aspecto abstrato, a peça possibilita visualizar uma identificação mais figurativa, em decorrência do

formato dos pingentes os quais remetem a duas mãos acorrentadas, que no momento do uso, são carregadas junto ao peito.

3. Especulação

Frente ao título recebido, a joia conversa com a ideia da “*outredad*”, ou do outro, que é frequentemente referenciado por trabalhos anteriores da autora. Segunda a mesma, “*Otredad*” fala do “outro”, do “estrangeiro”, do “alheio”, mas também do semelhante, e do eu. Assim, esse mesmo conceito é retomado em em “*Otredad Fagocitada*”, em uma joia que questiona a forma como a identidade é construída na mistura de diferenças e similaridades, à medida em que se consome e se alimenta do “outro”.

6.2 Discussão e resultados

No intuito de discutir e aprofundar as impressões levantadas frente a análise das joias, busca-se compor essa breve reflexão acerca da totalidade do campo, e as formas como essa influência e se relaciona com a individualidade de cada uma dessas produções. Diante de uma perspectiva panorâmica, mesmo que não seja possível afirmar nenhuma característica universal, ainda assim, afloram algumas semelhanças decorrentes da localização e posicionamento das peças e seus profissionais em meio a um contexto compartilhado.

Como percorrido ainda na concisa construção de um repertório histórico da joalheria contemporânea latino-americana (capítulo quatro do texto), apesar da diversidade cultural, linguística, geográfica, histórica ou mesmo identitária que integra a utilização dessa terminologia, ainda assim, existe um “ethos” comum entre essas peças:

Sendo uma combinação de diferentes estilos e influências, a joalheria contemporânea na América Latina tem uma natureza híbrida. Ela funde referências, conceitos e materiais aparentemente diversos, tanto locais como estrangeiros, refletindo a mistura histórica de pessoas e a nova dimensão que o continente adquiriu na era da mobilidade global. A joalheria transmite o regional e a identidade pessoal de seus criadores, que se esforçam para desenvolver uma linguagem individual que lhes permite expressar quem são e explicar a cultura de onde eles vêm. O trabalho mostra uma preocupação com o desenvolvimento histórico do continente e com as atuais realidades socioeconômicas e políticas, bem como com assuntos pessoais e emocionais. Temas como gênero, família, arte, religião, celebração, morte, violência e tradição têm prioridade e são negociados de forma altamente narrativa e expressiva

bem como através de soluções abstratas ou conceituais (Skinner, 2013, p. 142) ³⁸.

Nesse sentido, segundo a autora Valéria Siemelink (Siemelink, 2008), é possível identificar a recorrência de alguns elementos nas produções de joalheria contemporânea latino-americana, os quais contribuem para esse entendimento. Assim, atributos, temas ou mesmo atitudes como “tradição/modernidade”, “busca por uma identidade”, “liberdade de experimentação”, “senso de inventividade”, “América Latina como forma de inspiração” (Siemelink, 2008), mostram-se aliadas as tentativas de construir e reconstruir o campo e suas diretrizes sob uma perspectiva “decolonial” e híbrida.

Sobre **tradição/modernidade**, a autora sublinha os modos como o tensionamento histórico entre essas vertentes desafia a produção joalheira a buscar por iniciativas de “equilíbrio”, que por vezes surge na valorização e ressignificação de técnicas artesanais em conjunto com tecnologias contemporâneas.

Em continuidade, a “**busca por uma identidade**”, de forma quase autoexplicativa, se refere ao anseio por uma linguagem que permita a expressão individual, ao mesmo tempo que transpasse a cultura e história que compõe as origens. Cabe, contudo, salientar não ser possível definir “identidade” como algo estático. Como alerta a autora, consiste em uma noção fluida, constantemente sujeita a mudanças frente a conjunturas pessoais ou mesmo aos eventos políticos e econômicos de um contexto maior. Assim, nesse fluxo, a joalheria emerge como meio de ordenar e expressar as circunstâncias que conectam a realidade individual ao coletivo.

No que se refere a “**liberdade de experimentação**”, ganha destaque o interesse recorrente por explorar também materiais e procedimentos que

³⁸ Tradução livre do texto: “Being a combination of different styles and influences, contemporary jewelry in Latin America has a hybrid nature. It fuses seemingly diverse references, concepts and materials, both local and foreign, reflecting the historic mix of people and the new dimension the continent has acquired in the age of global mobility. The jewelry conveys the regional and personal identity of its makers, who strive to develop an individual language that allows them to express who they are and explain the culture they come from. The work shows a preoccupation with the continent’s historical development and its current socioeconomic and political realities, as well as with personal and emotional subjects. Themes such as gender, family, art, religion, celebration, death, violence and tradition take priority and are negotiated in a highly narrative and expressive manner as well as through abstract or conceptual solutions.”

destoam da “joalheria histórica” e das práticas de ourivesaria, vocalizando assim, uma abordagem mais contemporânea. Essa perspectiva encontra-se diretamente vinculada ao que Siemelink (2008) se refere como **“iniciativa de inventividade”** observada em decorrência da cena profissional da joalheria contemporânea no contexto latino-americano.

Segundo a autora, o baixo índice de incentivos governamentais e de programas acadêmicos que fomentem práticas de pesquisa, ensino, exposição ou mesmo de comercialização desses trabalhos, acarreta também na baixa disponibilização de recursos e tecnologias. Com isso, muitos criadores recorrem a inventividade como um artifício, seja em novas perspectivas materiais, na revalorização de técnicas ancestrais e no reuso de matérias-primas, assim como na integração a pequenas comunidades de produção artesanal, as quais tornam-se essenciais para a continuidade desses profissionais e para o campo.

Por fim, a expressão **“América Latina como forma de inspiração”** enuncia um interesse cultural, linguístico, histórico que não se restringe apenas aos indivíduos nativos aos países desse território, mas também exerce influência sobre joalheiros, artistas e produtores estrangeiros. Nas palavras da autora:

Na era da globalização, a reciprocidade cultural é fundamental. Aprender sobre os outros não só nos ajuda a entender, apreciar e enriquecer do que consideramos estrangeiro, mas também a aprender sobre nós mesmos. Joalheria é uma linguagem universal onde as culturas podem se encontrar, comunicar e criar associações diretamente ligadas a contextos e origens culturais e pessoais específicos (Siemelink, 2008, p. 30).³⁹

Para isso, como comentado por Renata Meirelles em entrevista realizada como procedimento de pesquisa (Apêndice B), a recorrência de eventos como as Bienais de Joalheria Contemporânea mostra-se fundamental não apenas para o compartilhamento entre os profissionais, mas sobretudo para a formação do campo. Como uma prática ainda em construção, que tem buscado delinear sua compreensão para além da joalheria tradicional, as bienais levantam

³⁹ Traduzido livremente de: “In an era of globalization, cultural reciprocity is fundamental. Learning about others does not only help us to understand, appreciate and enrich from what we considered as foreign, but also to learn about ourselves. Jewellery is a universal language where cultures can meet, communicate and create associations directly connected to specific cultural and personal settings and backgrounds.”

questionamentos, propondo temáticas e desafiando novas possíveis interpretações do que vem a ser a joia e o que esse objeto pode comunicar:

Eu acho que a joalheria é um campo muito elitizado. A minha vontade é que a joalheria contemporânea fosse mais abrangente. Precisamos repensar até onde ela pode ir, para poder ampliar seu alcance. Podemos ampliar os lugares onde pode se mostrar. Faltam lugares para comercializar e mostrar... As Bienais de Joalheria são fundamentais para formar esse campo. É um campo que está em formação, principalmente na América Latina. As novas escolas, os grupos dos quais eu faço parte... tudo isso prepara uma cama para a formação desse campo. Quanto mais encontros dos seus pares, quanto mais debate, quanto mais mostrar processos criativos de cada artista, mais o campo se expande e mais ele se reconhece. (Renata Meirelles, Apêndice B).⁴⁰

Em meio a esse processo, surgem também dilemas e controvérsias em decorrer da complexidade cada vez mais fomentada. Tal aspecto é representado ao início do texto, pelas diferentes terminologias e definições, ou mesmo pela adoção do termo “contemporâneo”, que apesar de aludir a uma atitude questionadora, é carregado de ambiguidades.

Sobre isso, Meirelles (Apêndice B) ainda indaga sobre a necessidade de um outro nome que auxilie a joalheria contemporânea a se consolidar como um campo para além da joalheria tradicional. Dito isso, ao intuito de colaborar com essa diferenciação, considera ser possível elencar, de forma sucinta, algumas das principais características entre essas duas modalidades. Em uma visão simplificada, a **joalheria tradicional** poderia ser resumida como uma produção executada majoritariamente com materiais de alto valor monetário (ouro, prata, pedras preciosas), demonstrando escalas contidas e formatos mais tradicionais (anéis, colares, brincos ...), e sobretudo, tendo o valor da joia diretamente vinculado a aura de preciosidade do material utilizado.

Por outro lado, a **joalheria contemporânea**, difere da primeira ao utilizar de materiais alternativos, seja de forma individual ou em conjunto com outros de maior valor monetário. Além disso, apresenta-se em escalas e formatos diversos, o que exprime uma maior liberdade de experimentação no campo, em relação ao outro. E especialmente, demonstra reconhecer o valor da joia vinculado ao seu discurso.

⁴⁰ Grifo da autora.

Sem dúvida, essa última característica aparenta ser uma das principais distinções entre a joalheria tradicional e a joalheria contemporânea. Recorrendo a fala de profissionais pertencentes a esse campo, tanto Renata Meirelles (Apêndice B), quanto Jessica Morillo (Apêndice C), salientam a forma como a joalheria contemporânea é portadora de um discurso próprio, que a distingue dos demais adornos, aproximando-a cada vez mais de uma forma de expressão criativa, e com isso, do campo da Arte.

(...) ela tem uma intenção. A joia contemporânea está mais ligada ao conceito de estar relacionada ao corpo e poder usar qualquer material. Então ela te deixa completamente livre... No seu discurso, você escolhe o material que você quer. Por isso que eu acho que ela está mais próxima da Arte, da manifestação de um *statement* pessoal, do que da questão da joia em si e por si só. ó (Renata Meirelles, Apêndice B)⁴¹.

Da forma semelhante, Morillo consolida a joalheria contemporânea como uma prática atravessada por inúmeras possibilidades significativas, sejam elas materiais ou conceituais, as quais constroem um discurso que expande a dimensão decorativa:

Creio que a joalheria contemporânea tem discurso próprio. Então sim, é notável a diferença. Do “meramente decorativo” à linguagem que se constrói na joalheria contemporânea, desde o conceitual, da busca material, da abordagem morfológica, a outros interesses que atravessam a joalheria contemporânea. Há outras camadas, outras profundidades que atravessam a joalheria contemporânea, também no diálogo com outras disciplinas, que permite um protagonismo que a diferencia de objetos unicamente decorativos (Jessica Morillo, Apêndice C).

Na intenção de aprofundar essa ideia, retomam-se alguns conceitos primários que embasam esse raciocínio, o qual vincula a “joia contemporânea” ao seu discurso. Como elaborado de início, a joia, segundo sua definição histórica, deve ser compreendida como um adorno corporal que reflete os valores embelezadores de sua época (Gola, 2008). Desse modo, a medida em que a joia nomeada de “contemporânea” deixa de valorizar aspectos vinculados a preciosidade material, e passa a salientar um discurso, pode-se considerar que essas produções refletem uma mudança nos valores da época atual. Assim, essa ideia é simplificada abaixo:

⁴¹ Grifo da autora.

Quadro 8. Relações de valor entre a joia tradicional e a joia contemporânea.

Adorno	Ornamentos, artefatos ou enfeites com o propósito de embelezar algo ou alguém (Benutti; Menezes; Rocha, 2015).
Joia	É um adorno corporal, que reflete os valores embelezadores de sua época (Gola, 2008).
Joia Tradicional	Valor da joia atrelado a uma perspectiva monetária, da preciosidade do material (Mercaldi; Moura, 2017).
Joia Contemporânea	Valor da joia vinculada ao seu discurso, que pode transpassar desde um conceito, atitude ou questionamento. Materiais, técnicas e mesmo aspectos estéticos e formais aparecem em prol de compor essa linguagem.

Fonte: Elaborado pela autora.

Cabe ressaltar, que isso não quer dizer que a joia tradicional, ou mesmo que a “preciosidade monetária” deixou de ser um setor de interesse existente. Afinal, como comentado por Renata Meirelles, a joalheria contemporânea ainda é um território elitizado e de pouco acesso (Apêndice B). Porém, ainda que apresentem majoritariamente joias de cunho conceitual ou artístico, esses objetos levantam questões pertinentes não só a joalheria como campo, mas à realidade contemporânea como um todo.

Inseridas esse meio, encontram-se as produções referidas aqui como “joias têxteis”, as quais compreendem o objeto de estudo da presente investigação. Como frutos de um panorama histórico e coletivo, ainda assim, essas peças acusam as particularidades do indivíduo (seja ele produtor, ou usuário), mediante a incidência da materialidade têxtil em joias contemporâneas. De certo modo, dentre as múltiplas possibilidades materiais/técnicas disponíveis para a produção de objetos de joalheria, pode-se dizer que a escolha pelo têxtil, assim como as demais materialidades, acusa uma identificação entre o indivíduo, as propriedades físicas, e consequentemente comunicativas. Tal

aspecto é descrito por Morillo (Apêndice C), quando comenta sobre seu processo de criação:

Tenho várias direções. Depende do que estou produzindo, se quero fazer joalheria artística, parto de uma ideia, um conceito. E se quero fazer joalheria usável, portátil penso um pouco mais no corpo e como me interessa essa joia, e como se vincula com o corpo, não? Bom, aí já aparece muito a condição de ser usável. Então também penso os materiais, que sejam afetivos no corpo. E a maneira de construir não seja pesada, para que justamente possa ser usável. Assim, sempre penso o meu modo de fazer joalheria de uma forma dinâmica, muito específico em função de onde me dirijo. Lento, também. Me interessa alcançar a coerência entre a ideia e o objeto. Assim, eu penso nesse lugar como um processo detalhado, atento, afetivo, crítico... (Jessica Morillo, Apêndice C).

Diante disso, no caso das peças analisadas, destaca-se a forma como esses objetos modificam a relação entre a joia e o corpo, o qual deixa de ser um suporte passivo. Assim, seja pela maleabilidade e/ou maciez da matéria, ou mesmo pela forma lúdica conferida a esses adornos, as joias têxteis possibilitam estabelecer outros tipos de interação com o usuário, os quais destoam do entendimento de uma “joia tradicional”.

Ao mesmo tempo, a identificação com técnicas e procedimentos, por vezes de um contexto regional, outras de um vínculo pessoal mostra-se como outro artifício empregado na criação de significados. Na predominância de procedimentos artesanais - como o crochê, a costura, ou o bordado - os quais por vezes dialogam com outros mais contemporâneos (como o corte a laser), essas produções recorrem à narrativa tanto coletiva quanto individual, que é ressignificada na construção de um discurso.

Do mesmo modo, a escolha do material utilizado não é algo accidental. Na etapa de seleção de fios ou tecidos, não são apenas as características físicas e sensoriais que ganham destaque pelo modo que conversam com os sentidos e com o corpo. Mas também pela forma que traduzem histórias, seja pela memória do uso, pela tradição ressignificada, ou mesmo pela familiaridade que recorre ao repertório simbólico do usuário. Assim, é na união dessas simbologias que as joias têxteis esbarram em temas de “identidade”, “tradição/modernidade”, “política”, “memória” e “afetividade”, construídos frente as qualidades discursivas do têxtil.

7 Conclusão

Com esse estudo, espera-se contribuir para a construção de material bibliográfico não apenas a cerca da joalheria contemporânea em seu todo, mas principalmente ao que se refere aos adornos têxteis. Como exemplificado pela baixa quantidade de trabalhos encontrados nas buscas realizadas de forma protocolada, em bases de dados científicas, são poucos os textos que abordam a produção de joias têxteis como tema central. Tal aspecto não é condizente com o crescente interesse visto no âmbito da joalheria contemporânea, principalmente no contexto latino-americano, seja no meio de mostras, palestras ou na produção individual de profissionais que se identificam com essa materialidade.

Pensando na carga histórica dos têxteis, as motivações que acarretam sua desvalorização não apenas no âmbito econômico, cultural e acadêmico, de certa forma, mostram-se também transferidas ao entendimento das produções de joalheria têxtil. Desse modo, a presente investigação buscou não apenas delinear um panorama histórico de possíveis cenários que desembocam na adoção de materiais alternativos - e, portanto, não preciosos - na joalheria, assim como as motivações que levam ao entrecruzamento entre os campos da arte têxtil e da joalheria contemporânea. Mas sobretudo, procurou-se demonstrar as formas como essa materialidade agrega valor ao campo, contribuindo para a construção do teor crítico comunicado pela joia.

Para isso, parte-se do entendimento da joia como um objeto-dialógico, e, portanto, fruto de design, que atua como mediador na interação entre indivíduo e mundo, à medida que manifesta o intuito de suprir uma necessidade comunicativa do ser humano.

Em seguida, a pesquisa intencionou a construção de um repertório acerca da joalheria contemporânea, e suas possíveis conceituações, das quais sobressaem o entendimento de uma prática híbrida que dialoga com diferentes áreas do conhecimento, aspecto expresso nas diversas terminologias encontradas ao longo desse trabalho. Ancorado em uma perspectiva histórica, o campo se consolida frente ao anseio por se desvincular da joalheria tradicional e seus paradigmas, acarretando assim, em uma produção que questiona

implicações referentes à sua história, assim como ao entendimento da joia e a qual o corpo ela se refere.

Sobretudo a “preciosidade”, fator antes condicionante na atribuição de valor à joia, mostra-se como algo frequentemente questionado, à medida em que se subverte o peso da joia atrelado ao seu discurso. Diante disso, a joalheria contemporânea apresenta-se como um campo aberto à experimentação, e a ressignificação de materiais como meio de construir linguagens, e refletir questões pertinentes não apenas à joalheria, mas ao cenário contemporâneo como um todo.

Nesse sentido, em adornos referidos como “joias têxteis”, o têxtil é retomado como meio de edificar esse discurso, ao explorar as características físicas da matéria e da técnica como recurso que possibilita construir significados, e indagar interpretações. No âmbito das produções analisadas, tais artifícios são empregados tanto na comunicação de narrativas individuais e emocionais de seus produtores, quanto coletivas e compartilhadas em um contexto maior, passível de materializar atitudes, conceitos ou mesmo se impor frente a problemáticas políticas e sociais.

Além disso, a ressignificação torna-se fator preponderante, visto no modo em que essas joias mediam memórias, seja pela revalorização de procedimentos técnicos, ou mesmo pelo reuso de insumos e suas simbologias. Sobretudo vê-se a predominância de práticas artesanais, retomadas e ressignificadas como um “ato” que discute tradições mesmo em abordagens mais contemporâneas.

Por outro lado, o emprego do têxtil nesses adornos impulsiona diferentes interações com o usuário ou com o espaço. Seja pelos formatos lúdicos, tamanhos agigantados ou a maleabilidade do material utilizado, muitas das joias analisadas demonstram estabelecer um convite à participação e ao toque. Há especialmente uma familiaridade sensorial que impregna esses objetos, atuando assim, como ponte direta entre joia e corpo.

Por fim, cabe ainda destacar, como a pesquisa possibilitou verificar a compreensão primária, sobre o crescente entusiasmo por técnicas e mídias têxteis como veículo comunicativo para a produção de adornos e joias contemporâneas. Sobre isso, muito sugere uma intensificação do artesanal mediante ao período da pandemia, ponto levantado durante entrevista, ou mesmo no âmbito da produção latino-americana de joalheria contemporânea, a

qual se delineou o estudo. Assim, considera-se que seria interessante a possibilidade de um aprofundamento sobre essas motivações em trabalhos futuros.

8 Referências

ADJAYE, Ann Abbam; AGBODZA, Mawuli Kwasi; ASINYO, Benjamin Kwablah, et al. **Environmental sustainability through textile jewellery for fashion in Ghana**. Fashion Practice 13:3, p. 391- 406, 2021.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos Editora, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea. Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARLINE Fisch artist talk at the Craft in America Center [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (55:01). Publicado pelo canal Craft in America Center. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ddmms-UkbM>. Acesso em 20 jul. 2024.

ASTFALCK, Jivan; BROADHEAD, Caroline; DERREZ, Paul. **New directions in jewellery**. London: Black Dog Publishing, 2005.

ATTFIELD, Judith. Change: the ephemeral materiality of identity. In: **Wild things**: the material culture of everyday life. Nova York: Berg, 2000.

AUTHER, Elissa. **String, felt and thread**: the hierarchy of art and craft in American art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

BENUTTI, Maria Antonia; MENEZES, Marizilda dos Santos; ROCHA, Silvia Carla Sarti; Adornos contemporâneos: seus significados no âmbito da joia, bijuteria e ornamento corporal. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, p. 140–157, 2015. DOI: 10.5965/1982615x09012015140. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/6721>. Acesso em: 28 jun. 2024.

BESTEN, Liesbeth den. Making: jewellery making. In: BESTEN, Liesbeth den; DECKERS, Peter; DYK, Sian van; LIGNEL, Benjamin; PANTON; Kim **Contemporary jewellery in context**: a Handshake blueprint. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2017.

BESTEN, Liesbeth den. Berend Peter Hogen Esch, 1945 – 2022: the last member of BOE participated in a crucial period of contemporary Dutch jewelry. 2022. In: **Art Jewelry Forum**. Disponível em: https://artjewelryforum.org/articles/obit_berend-peter-hogen-esch-1945-2022_artist-berend-peter-hogen-esch_artistnatl-netherlands_auth-liesbeth-den-besten_authnatl-netherlands_3-1-2022/ Acesso em: 2 mai. 2024

BORGES, A. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BOVISIO, Maria Alba. **Algo más sobre una vieja cuestión**: “Arte” vs. “Artesania”. Buenos Aires: FIAAR, 2002.

BREYTER, Lilia. **Cruzando fronteras: del textil a la joya**. Buenos Aires: Museu de arte Popular José Fernández, 2010.

CAMBARIERE, Luján. Hilos como joyas. **Página 12**. Buenos Aires, 03 de set. de 2011. M2. Disponível em: <
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-2136-2011-09-03.html>>
 Acesso em: 18 jun. 2024

CAMBARIERE, Luján. Manos tucumanas. **Página 12**. Buenos Aires, 01 de fev. de 2014. M2. Disponível em:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-2666-2014-02-01.html>
 Acesso em: 18 dez. 2024

CAMPOS, A P., FERNANDES, Mirla. **Tudo começa por um fio**: têxteis na arte-joalheria. Iara, Revista de Moda, Cultura e Arte. v.6, número 2, 2013. p. 43-64.

CAMPOS, Ana Paula de. Pensando a joalheria contemporânea com Deleuze e Guattari. **Revista Trama Interdisciplinar**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2012. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4429>. Acesso em: 1 dez. 2023.

CAMPOS, Ana Paula de. **Arte joalheria**: uma cartografia pessoal. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

CATTANI, I. M., HELD, M. S. B. de, LEITE, E., et al. Natural Textile fibers in contemporary Brazilian jewelry. SN Appl. Sci. 2, 55, 2020. Disponível em: <
<https://doi.org/10.1007/s42452-019-1860-y>> Acesso em: 28 jun. 2024

CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1985.

CASTILHO, Katia. Apresentação. In: CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecido, moda e linguagem. São Paulo: Estação Das Letras, 2006.

CIRILO, J.; MELLO, J. **Artes da fibra**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019.

COSTA, Engracia. **A joia**: arte, design e moda. In: DAYÉ, Claudia. Joalheria no Brasil: história, mercado e ofício. Barueri, SP: DISAL, 2017, p. 227 – 258.

CODINA, Carles. **A joalheria**: a técnica e a arte da joalheria explicadas com rigor e clareza. Espanha: Editorial Estampa, 2000.

[CRAFTa] In: CAMBRIDGE, Cambridge Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/craft> Acesso em: 2 jul. 2024

[CRAFTb] In: INFOPÉDIA, Dicionários Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/craft> Acesso em: 2 jul. 2024

CROSS, L. Elenora. **Jann Hanworth: smashing the patriarchy one soft sculpture at a time**. Senior Thesis (Bachelor of Art in Art History, Theory and Criticism) Denver: Metropolitan State University of Denver, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/36624299/Jann_Haworth_Smashing_the_Patriarchy_One_Soft_Sculpture_at_a_Time Acesso em: 20 de out de 2024.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 26 abr. 2024.

DORMER, P.; TURNER, R. **The New Jewelry: Trends & Traditions**. New York: Thames & Hudson, 1994.

[ENTREMEIOS] In: DICIO, Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/entremeio/t> Acesso em: 17 jan. 2025

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP, São Paulo, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002

GIL, Antonio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**, 7ª edição. São Paulo: Atlas, 2019.

GOLA, Eliana. **A jóia: história e design**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

GOMES, João Filho. **Design do objeto: bases conceituais**. 2ª ed. São Paulo: Escrituras, 2020.

GRIPA, Carolina Bouvie. Arte têxtil. In: **Arte Contexto**. 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/arte-textil-carolina-grippa/> Acesso em: 18 jun. 2024

GUILGEN, Carolina de Araujo; KISTMANN, Virginia Borges. **Materiais e processos não-tradicionais utilizados no design de joias contemporâneo**. In: 9º Colóquio de Moda, 2013. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

HALL, Faye. **Textiles and jewellery**. The Open College of Arts. 2020. Disponível em: <https://www.oqa.ac.uk/weareoca/textiles/textiles-and-jewellery/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2024.

KOPLOS, Janet; METCALF; Bruce. **Makers**: a history of American studio craft. Hendersonville: The Center for Craft, Creativity and Design, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÖBACH, B. Design Industrial. São Paulo: Edgard Blucher, 2001. v. 1

MAGTAZ, Mariana. **Joalheria brasileira**: do descobrimento ao século XX. s.l.: Do autor, 2008.

MEILACH, Dona Z. **Art Jewelry Today**. Pennsylvania: Schiffer Publishing Ltd., 2003.

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

LANDIM, Paula; MEDEIROS, Maria Carolina. Design de joias: resgate histórico da inserção da atividade no Brasil. *In*: MENEZES, Marizilda dos Santos; MOURA, Monica (org). **Design de moda**: reflexões no caminho da pesquisa. Bauru, SP: Canal 6, 2013.

MACIEL, Lila; ROCHA, Ana Maria; SANTOS, Maiara de Oliveira. Uma relação entre têxteis tridimensionais e design de joalheira. 13º Colóquio de Moda. Bauru: UNESP, 2017.

MASCÊNE, Durcelice Cândida. **Termo de referência**: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Brasília : SEBRAE, 2010.

MEIRELLES, Renata. *In*: JOYEROS ARGENTINOS; JOYA BRAVA (org). CoDevenir: Narrativas para futuros posibles. (Catálogo da IV Bienal de joalheria contemporânea latino-americana). 2024.

MENEZES, Marizilda dos Santos; TAKAMITSU, Helen Tatiana. The use of alternative materials in contemporary jewelry. CIMODE - 2º Congresso Internazionale di Moda e Design. Milano: School of Design Politecnico Di Milano, 2014.

MERCALDI, Marlon A. **Joia contemporânea: relações entre o adorno e o corpo**. Dissertação (Mestrado em Design) – FAAC, UNESP. 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/137837>. Acesso em: 6 jun. 2023.

MERCALDI, M. A.; MOURA, M. **Definições da joia contemporânea**. Modapalavra e- periódico, Florianópolis, v. 10, n. 19, p. 054-067, 2017. DOI: 10.5965/1982615x10192017054. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/8811>. Acesso em: 19 jun. 2023.

MOURA, Monica. **Joia contemporânea brasileira: objeto em diálogo com o corpo e com a moda**. In: VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design. Universidade Anhembi Morumbi, 2011.

MUCHA, Patty. **Sewing in the sixties: recounting how some classic examples of Claes Oldenburg's pop culture came into existence, with cameo appearances by Dick Bellamy, Dennis Hopper and Charlie the cat**. Art in America 90, n 11, 2002, p.79 – 87.

[NAINAI] In: DICCIONARIO, Dicionario Chileno. Disponível em: <https://diccionariochileno.cl/term/nanai> Acesso em: 2 jan. 2025

NEIRA, L. G. Têxteis como patrimônio cultural. **Cultura histórica e patrimônio**, v. 3, n. 1, p. 5-23, 2015.

PEREZ, I. U. **Manual Para Condução de Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)**. Laboratório de Design Contemporâneo, FAAC, UNESP, 2020.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROWN, Jules David. **An introduction to material culture theory and method**. Winterthur Portfolio, vol. 17, nº 1, 1982, p. 1-19.

ROCHA, Silvia C. S.; ROCHA Paulo R. **O Brasil da joia, design e arte**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014.

SCARPITTI, Chiara. **Contemporary Jewelry in Perspective**. Meanings and evolutions of a necessary practice. Jornal of Jewellery Research, vol.4, 2021.

SEBRAE. **Como montar uma revenda de semijoias**. 2021. Disponível em: https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/IDEIAS_DE_NEGOCIO/PDFS/409.pdf Acesso em: 3 jul. 2024

SHINER, L. **The invention of art: a cultural history**. London: The University of Chicago Press, 2001.

SIEMELINK, Valeria Vallarta. **Think Again: the new latin american jewellery**. Amsterdam: Otro Diseño, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Descosturando gêneros: da feminização das artes têxteis às subversões contemporâneas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Katia (org.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory: from feminine craft to mode of design**. University Of Minnesota Press, 2014.

SKINNER, Damian. **Contemporary jewelry in perspective**. Asheville: Lark Crafts, 2013.

SKINNER, Damian. The Gray Area Symposium: review. 2010. In: **Art Jewelry Forum**. Disponível em: <https://artjewelryforum.org/reviews/gray-area-symposium-review/> Acesso em: 2 mai. 2024

SOBREIRA, M. A. S. **O estudo de têxteis no Brasil: uma pesquisa bibliométrica na base de dados Scielo**. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 12, n. 25, p. 213–229, 2019. DOI: 10.26563/dobras.v11i25.862. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/862>. Acesso em: 06 jun. 2023.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 5ed. São Paulo: Autêntica, 2016.

THUC, Ha Caroline. **A deep dive into the soft sculptures of yayoi Kusama**. Sotheby's. 2022. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/a-deep-dive-into-the-soft-sculptures-of-yayoi-kusama> Acesso em: 15 nov. 2024

TWIST, Rebecca. **Fiber arts now**. Forest Grove: Pacific University Library, 2012

VIDELA, Ana Neuza Botelho. Seguindo a constituição da Joalheria contemporânea. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, n. 12, p. 180-194, 22 mar. 2017.

WAGNER, Renato. **Jóia contemporânea brasileira**. Brazilian contemporary jewelry. São Paulo: R. Wagner, 1980.

WARD, Lucina. **Soft sculpture**. 2009. Disponível em: nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf. Acesso em: 30. jun. 2021.

WILCOX, Donald J. **Body jewelry**. International perspectives. Chicago: H. Regnery, 1973.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**. Porto Alegre: Bookman, 2015. *E-book*. ISBN 9788582602324. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788582602324/>. Acesso em: 15 mai. 2024.

Apêndice A – Roteiro preliminar para entrevistas

Sobre a produção autoral

1. Como você descreveria seu processo de criação?
2. Você diria que predomina o planejamento prévio ou uma dinâmica mais experimental?
3. Quais os materiais e técnicas mais utilizados?
4. Como se deu o interesse pelo têxtil na produção de joias contemporâneas?
5. Há alguma característica (cor, textura; forma) que lhe chama atenção nessa materialidade? Se sim, por quê?
6. O que motiva a sua criação?
7. Como se dá a interação alheia com essas joias?
8. Em que espaço transitam?
9. Essas peças são comercializadas? Se sim, como ocorre esse processo?

Sobre o campo

1. Como você caracterizaria a joalheria contemporânea como campo?
2. Ao seu entendimento, é possível diferenciar a joia contemporânea dos demais adornos? Se sim, como você percebe essa distinção?
3. Como você percebe o relacionamento entre a joalheria contemporânea com as demais áreas, como o design, a arte ou mesmo a moda?
4. Sobre as joias têxteis, como você compreende essas peças? Seriam joias, esculturas, vestimentas?
5. Ao seu ver, o que fomenta a inter-relação entre a arte têxtil e a joalheria contemporânea?
6. Seria possível estabelecer algum interesse comum entre essas produções?
7. Como você vê o relacionamento atual entre joalheria contemporânea e artesanato?

Apêndice B - Transcrição da Entrevista: Renata Meirelles

Entrevistadora: Júlia Lasry.

Entrevistada: Renata Meirelles.

Data: 01 de novembro de 2024.

Via reunião do Google Meet.

Júlia: Como que você descreveria seu processo de criação? No momento que você vai produzir alguma coisa, como que se dá esse início?

Renata: Eu venho das artes plásticas. As minhas inspirações surgem de muitos lugares... uma viagem, contato com a natureza, um material novo, uma técnica nova, tudo isso me inspira. Antes de trabalhar com o têxtil propriamente dito, eu me dediquei ao design. Trabalhei com muitas oficinas e isso me deu uma vivência muito rica na parte de produção. Eu gosto de saber como é que se faz e de entender os processos. Eu trabalhei muito tempo com papel e artes gráficas, com gravura em metal e xilogravura. Todo o aprendizado com a impressão, aquarela, desenho e gravura, me ajudou muito. Na faculdade, eu frequentei ateliês de madeira, de cerâmica e de metal.

Por dez anos, eu trabalhei com a produção de peças em grande escala, com datas para entregar para lojas de design e eventos... Isso me deu muita experiência na produção. Hoje, cada vez mais, olho para o artístico, porém esse começo me ajudou muito. Eu participei de uma feira com dezoito anos de idade e vendi 2.000 peças, saí dela e fui ao cartório abrir uma empresa...

A minha formação foi nas artes plásticas, mas trabalhei mais com o design. No final, tudo se fundiu: o chão de fábrica com a arte.

Júlia: Aí, que legal. Você tem o melhor dos dois mundos (risos).

Renata: Eu tento me equilibrar nos dois mundos (risos). Porque eu acho nenhum dos dois é perfeito, eles são complementares. Porque um dá do mês a mês, sustento e o outro abre a possibilidade de você fazer algo mais autoral e artístico.

Júlia: Bom, acredito que você tenha adentrado essa próxima questão. Mas, pensando como a joalheira contemporânea, possuí esse caráter meio híbrido... Na hora de produzir, você diria que predomina algo mais experimental? É algo mais planejado? Ou o acaso surge, assim?

Renata:

Meu trabalho é pouco planejado. Esse planejamento vem depois da primeira peça piloto. Aí que eu falo, “agora isso aqui vai ser editável”. Então, faço uma ficha técnica para torná-la editável. A primeira vez que eu faço uma peça, ela nunca é um projeto já pronto, parto de uma ideia, mas durante o processo tudo vai se modificando... Sou incapaz de projetar e sair com a peça pronta idêntica ao projeto. Não existe isso para mim.

Júlia: Quais os materiais e técnicas que você sente um direcionamento recorrente?

Renata: Eu trabalho muito com uma dupla de criação. Ou costureira, ou crocheteira... eu sempre tenho uma pessoa que me ajuda nas minhas criações. (...)

Na verdade, eu sou uma joalheria que não trabalha com metal, e nem com pedras preciosas... Na joalheria, eu gosto de usar modelagem em cera ou fundição, o lado mais orgânico, e não chapa, solda e fio. No têxtil, eu não sou uma pessoa que só faz bordado ou tear, me encanto pelos tecidos e pelas possibilidades de juntar técnicas que vou aprendendo. Fiz muitos *workshops* e uma autogestão da minha formação. Apreendi com muitos mestres, e esses ensinamentos estão presentes nas minhas peças.

Lembro que, em um workshop com Luis Acosta, ele me falou: “você deveria produzir os seus fios”. Eu perguntei, “eu posso trazer isso para o meu trabalho?”, e ele falou “por favor”. Alguns anos depois, comecei a fazer meus próprios fios. O curso foi há doze anos e só veio à tona agora. Tudo vai se mesclando durante o trabalho e através do tempo.

Já fiz curso de porcelana, de cera perdida e borracha, para poder entender o molde e replicar uma peça. Fiz um projeto juntando o 3D, que é uma tecnologia

digital, como se fosse uma malha de tecido. Para unir os módulos, eu usei crochê ou mesmo o nó de caminhoneiro. Eu gosto de misturar tecnologia com manualidade, porque eu entendo que o que eu quero falar está justamente nesse caminho do meio, nem uma coisa altamente tecnológica, nem uma coisa vernacular, mas que remonta ao passado com novas técnicas.

Gosto de aprender... Me ensinaram o tear de prego..., mas eu não uso do jeito tradicional. Fui a um marceneiro e fiz o meu tear, de um jeito que permitia variar os tamanhos. Estou sempre tentando novos formatos: “E se eu fizesse assim? O que vai dar?”.

E o acaso, aliás, que você citou, é bom não controlar tudo. Deixar fluir os processos. Às vezes você lembra de um processo que você fez no passado, e incorpora num trabalho novo, anos depois.

Júlia: Realmente, a experiência que adquirimos não se perde.

Renata: Não se perde. Eu falo que são “puras misturas” (risos).

Júlia: Bom, como se deu o primeiro interesse... de produzir uma joia com o têxtil? Como que você chegou nesse ponto?

Renata: No começo, trabalhei com impressão em papel, com tecido e com couro. Mais tarde, eu comecei a fazer corte a laser no aço e, depois, no papel. Fiz uma luminária... uma caixa de madeira com recortes. A luz passando, a sombra desses recortes projetada na parede... Após produzir algumas peças, resolvi ficar mais perto da produção. Resolvi fazer só os recortes, mas desta vez em tecido... Os primeiros, recortei tudo à mão... ainda tenho essas peças piloto... Conheci uma pessoa que me ajudou a vetorizar as peças que eu tinha recortado e foi assim que eu fiz os primeiros recortes em tecido.

Apareceram encomendas para painéis recortados com até nove metros e também de peças para o corpo, mudando a escala.

Júlia: Que interessante, o têxtil acaba seguindo um direcionamento junto ao corpo.

Renata: Sim. O tecido, para o corpo. As pessoas não achavam que eu fazia têxtil. Não tinha trama, o urdume e a urdidura; era “só um recorte” tecnológico. No têxtil, quando eu me inscrevia em alguns eventos e exposições, não aceitavam o meu trabalho. E na joalheria, a mesma coisa. No começo, foi assim... Agora, conquistei reconhecimento. Os campos estão abrindo suas fronteiras... ainda bem que eu não desisti das minhas escolhas (risos).

Júlia: Com certeza (risos). Bom, seguindo esse gancho, em termos de processo... No sentido de característica, cor, textura, forma, o que te chama mais atenção? Tem alguma coisa que se destaca?

Renata: Se você entrar no meu ateliê, vai ver de tudo (risos). Durante muito tempo eu trabalhei no bidimensional. Era só o recorte, como se o tecido fosse uma folha de papel. O que mais me interessava era a questão da luz passando por ele, ou dele no corpo... ele mudava, completamente fluído... Depois, eu passei a introduzir um fio metálico, dentro do trabalho, fazendo peças costuradas, formando objetos têxteis tridimensionais. Saindo do bidimensional do recorte, comecei a trabalhar com o tear de prego e com a técnica da termo-adesivagem, que é a fixação do tecido através do calor, que uso até hoje. Você pode ter um tecido mais grosso, onde você pode fixar um desenho que você faça com uma linha. Explorei muito no meu trabalho, em várias coleções, técnica de soldar os tecidos e construir desenhos com os fios.

Júlia: Não tem regra, muito bom! A próxima pergunta seria sobre o que motiva a sua criação? E pelo que eu entendi, é bem diversificada (risos).

Renata: A minha criação parte de processos pessoais, somados a pedidos de clientes. Eu participo de muitas exposições e convocações. Elas sempre têm um tema. Por exemplo, acabei de fazer uma sobre joias e democracia. Eu fiz uma homenagem a Clarice Herzog. Na pandemia, vários questionamentos aconteceram, também fiz uma homenagem à natureza, e trouxe questões mais filosóficas. Participar destas convocações, me fez visitar materiais diferentes, ler autores diferentes. Fui ler sobre a sociedade do cansaço, de Byung-Chul Han, porque estava participando de uma Bienal na Coreia. Participar dessas mostras

me leva para lugares diferentes. Eu crio durante o processo... Trabalho com quatro, cinco peças que estão em andamento na mesa, ali todas juntas: elas se retroalimentam... Eu tenho um painel na minha sala, e quando fui fazer um trabalho novo, pensei: “Nossa, e se eu fizer um brinco com esses fios?”, “e se fosse como um mobile?”. As ideias partem do fazer, do momento “ateliê” e de desdobramentos de outros trabalhos.

Júlia: Considerando essa questão, de como as peças “caminham” em direção ao corpo... como você percebe a interação alheia com as joias? Elas são utilizadas? E se sim, que tipo de uso?

Renata: Sim, existe esse uso. Eu tenho peças que são mais conceituais. Mas, quando você faz uma coleção com conceito, tudo fica mais exagerado. Ela se expressa com tamanhos muito grandes, com propostas mais chamativas... que podem ser vistas em lojas mais conceituais, ou de museu. Uma das coisas que eu mais gosto no meu trabalho, é de as peças serem construídas para serem usadas no corpo, com várias possibilidades diferentes. As peças ganham maleabilidade, quando eu coloco um fio de metal dentro delas, são orgânicas, você pode colocar em qualquer parte do corpo... Não tem lugar certo. Cada um pode interagir, colocá-las de formas diferentes das que eu tinha imaginado. É um convite para eu ver outras possibilidades de uso. É uma obra aberta, que só se completa quando a pessoa que vai usar escolhe, a forma que ela vai interagir com a peça no seu corpo.

Júlia: Bom, nesse sentido, como que você vê os espaços que o seu trabalho transita? Quais são esses espaços?

Renata: Eu gosto de transitar em espaços híbridos, ter uma peça no acervo de um museu, comprada por um colecionador, em uma loja ou exposição. É bom poder ser acessível. Ter um trabalho acessível também é um valor para mim, mas preciso ter os dois formatos, que são complementares.

Júlia: Bom... pensando nessa mesma questão, como que essas peças são comercializadas? Ou melhor, elas são comercializadas?

Renata: Sim, elas são comercializadas. Eu gosto de estar no mercado com as peças, porque surgiram muitas oportunidades para o meu trabalho por eu estar nas lojas de museus. Por exemplo, através de um colar, fui convidada para um desfile... um fotógrafo me convidou para um ensaio, e uma artista, para uma parceria, onde tive a honra de colaborar com a Regina Silveira para fazer a série “Roller” com peças de tecido para o corpo. O fato de você estar nas lojas, e participando de exposições, você está se mostrando e ganhando visibilidade.

Júlia: Tem que segurar para não aumentar ainda? (risos)

Renata: É, tem que segurar para não aumentar. Mas é real, eu acho que existem momentos em que [às vezes] precisamos de uma imersão maior na criação. Eu tenho algumas peças que são clássicas, elas andam junto comigo pelo tempo, e que continuam. Vou criando peças novas, mas também ficam as antigas. Minha meta para o ano que vem é reduzir o número de peças.

Júlia: É sempre bom colocar metas, não é mesmo? (risos).

Renata: É sempre bom. Eu reduzi muito meus pontos de venda, porque na pandemia muitos fecharam, hoje eu comercializo no ateliê, nas lojas, no site e em vários eventos.

Júlia: Entendi, estão em vários espaços.

Renata: Sim, estão em vários espaços e em diferentes formatos. Eu trabalho em muitas exposições e participo de vários eventos, muitas vezes não consigo atualizar o conteúdo nas minhas mídias sociais.

Júlia: Os dilemas dos artistas contemporâneos, com certeza (risos).

Renata: É complicado: você precisa se mostrar, as mídias são a sua vitrine. É o jeito de você conseguir fazer esses cruzamentos. Como por exemplo, pessoas

que me indicam uma exposição, cliente ou matéria prima interessante para meu trabalho ... Se você não está no mercado, essas coisas não acontecem.

(...)

Júlia: Bom, nas próximas questões gostaria de te perguntar algumas percepções sobre o campo, de uma forma geral. Então, como você caracterizaria a joalheria contemporânea como campo?

Renata: A “joalheria contemporânea” ... Eu acho que falta um nome; por que “contemporânea” se tudo o que se faz agora é contemporâneo? No meu entendimento é uma arte portátil, a joalheria é uma manifestação artística que ao invés de estar exposta na parede, vai para o corpo, ultrapassa essa questão... É uma expressão, que tem o corpo como suporte e referência. Porque são peças para vestir. Eu as chamo de “esculturas de vestir”; gosto de poder ter esses dois usos, um objeto que depois vai para o corpo.

Júlia: Acredito que essa próxima questão integra esse ponto, que você já adentrou. Ao seu entendimento, seria possível diferenciar a joia contemporânea dos demais adornos?

Renata: Sim, porque ela tem uma intenção. A joia contemporânea está mais ligada ao conceito de estar relacionada ao corpo e poder usar qualquer material. Então ela te deixa completamente livre... No seu discurso, você escolhe o material que você quer. Por isso que eu acho que ela está mais próxima da Arte, da manifestação de um *statement* pessoal, do que da questão da joia em si e por si só.

(...)

Eu acho que a joalheria é um campo muito elitizado. A minha vontade é que a joalheria contemporânea fosse mais abrangente. Precisamos repensar até onde ela pode ir, para poder ampliar seu alcance. Podemos ampliar os lugares onde pode se mostrar. Faltam lugares para comercializar e mostrar... As Bienais de Joalheria são fundamentais para formar esse campo. É um campo que está em formação, principalmente na América Latina. As novas escolas, os grupos dos

quais eu faço parte... tudo isso prepara uma cama para a formação desse campo. Quanto mais encontros dos seus pares, quanto mais debate, quanto mais mostrar processos criativos de cada artista, mais o campo se expande e mais ele se reconhece.

Júlia: Sim, realmente. Tanto que à medida que se observa os encontros e debates entre profissionais do campo, o tema vai se tornando mais complexo... surgem novas colocações.

Renata: Sim, traz um questionamento. Porque tem linhas que são mais puristas. Eu percebo um movimento muito grande da América Latina. Tem um grupo que eu faço parte há doze anos, o Grupo Broca... e tenho um grupo que eu faço parte há dois anos, que é um grupo de joalheiros da América Latina, que são dez joalheiros, e se chama "Sudakas". Nossa proposta é de não seguir os cânones da joalheria europeia, porque nós não somos europeus. Temos uma questão identitária de latinos, de colonizados, não vamos ser colonizados. Vamos produzir o nosso... e que é também, produzir o nosso sem ser estereótipo. O que é "ser latino" e brasileiro? Somos permeados por tantas influências... Não dá para ser purista. Por isso que eu falo que somos "puras misturas" (risos).

Júlia: Bom, a próxima pergunta se refere a como você enxerga a forma que o campo interage com as demais áreas. Digo isso, por observar como em muitos textos, muitos profissionais, na verdade, adotam cada um uma identidade diferente... de como eles vem essa joia contemporânea em relação ao design, a arte, a moda... Como que você entende esse relacionamento?

Renata: Não gosto de colocar em caixinhas. Tudo pode estar no Design, nas Artes, na Moda e na Academia. Só que não temos a Academia de joalheria aqui. Temos muitas oficinas, mas no Brasil, nem o design nem a arte abraçam este campo da joalheria contemporânea. Bienais começaram a ser feitas aqui, todo esse circuito começou a criar um corpo. Sou favorável a um movimento orgânico. Você tem que ampliar, depois reduzir, porque aí você tem que dar qualidade... depois você amplia de novo, e assim por diante. Então acho que é isso, esse movimento. Cabe às pessoas que estão formando esse campo, nessa área de

estruturação, levar para uma qualidade melhor de trabalho, isso enriquece. Temos pouquíssimo material publicadas em português, e tudo que tem publicado em português é muito pouco para uma pesquisa de fato.

Júlia: É, realmente. É visível a dificuldade de encontrar material sobre o assunto.

Renata: Normalmente, tem muito mais em alemão, inglês... Portugal, agora, está na sua segunda Bienal... então começou a ter mais publicações em português. O Chile e a Argentina começaram esse processo, fazendo o primeiro simpósio “En construcción”, em 2012, que foi da Francisca Kweitel, que acho que vale a pena dar uma olhada... se quiser depois eu te passo... Ela começou o primeiro simpósio. E esse trabalho foi muito importante para a joalheria, porque ela trouxe alguns mestres de fora, e mesclou com pessoas de dentro também, ela abriu muitas portas para o campo, promovendo um grande intercâmbio.

Júlia: Eu agradeceria sim, se puder me passar essa referência depois... Bom... o meu tema de pesquisa, ele tem um enfoque no têxtil, e como ele emerge junto à joalheria contemporânea. Nessa busca, eu tenho me deparado recorrentemente com o termo “joias têxteis”, principalmente no contexto da joalheria contemporânea latino-americana. Como que você compreende essas peças... nessa mistura entre escultura, vestimenta, joia?

Renata: No começo, eu colocava a palavra têxtil no meu trabalho... “arte, joalheria têxtil”. Mas eu estou trabalhando com 3D, eu estou fazendo peças com madeira e com porcelana. Eu não vou restringir o material com que eu trabalho. Depende do que eu quero passar na peça, depende da escolha do material. O têxtil é minha grande paixão. Eu percebo na América Latina muitos artistas têxteis em joalheria, que só fazem têxtil. Principalmente na Argentina, no Chile... Agora, por exemplo, nessa última Bienal no Chile, teve uma exposição somente de joalheria têxtil. Tem um museu que faz exposição e premiação sobre joalheria têxtil na Argentina, o CAAT. Já tive peça minha recusada no CAAT há muito tempo atrás, mas já ganhei menção honrosa também. Os conceitos estão mudando, e o têxtil “entrou na moda”. Muita gente falando sobre têxtil (risos). Com a pandemia, muita gente foi recorrer aos trabalhos manuais. A joalheria

têxtil restringe. Eu gosto de trabalhar de forma mais abrangente... Por isso que eu gosto de falar de joalheria artística, ou joalheria de arte... Não quero trabalhar visando uma única matéria-prima para me expressar, ela é ocasionalmente têxtil, mas pode não ser. Sendo um país latino-americano, com tantas fibras e memórias afetivas do fazer têxtil que vêm junto com a gente... de uma avó que fez um crochê, de uma costureira que fazia nossa própria roupa, ou de povos originais e de nossos ancestrais. Isso está dentro do nosso corpo e nosso imaginário. Temos uma questão cultural, dentro do uso do têxtil no Brasil e na América Latina. Antes, eu era uma têxtil no meio de um monte de gente usando metal, mas nessa última Bienal chilena, me falaram que era impressionante a quantidade de joias têxteis que foram apresentadas. Fico feliz!

Júlia: Realmente, tinha bastante coisa.

Renata: Se você for dar uma olhada nos vídeos e nas postagens, você vai ver que é uma grande quantidade de joias têxteis. Será que isso é uma tendência que a gente está vendo? Não sei, talvez a gente precise de mais distanciamento histórico para poder analisar, mas eu percebo que existe um movimento grande nesse sentido.

Júlia: Aproveitando essa questão, desse interesse crescente, acho interessante te perguntar...Você acha que além da pandemia, além de uma questão afetiva, é possível dizer que essas peças comunicam algo em comum... tem algum interesse em comunicar algo em comum?

Renata: Eu acredito que o fio e a trama são uma forma de escrita ancestral, uma forma de se conectar com o “eu profundo”. Crio os meus próprios sistemas construtivos dentro do têxtil e faço uma pesquisa, mas muitas vezes eles não são reconhecidos como uma técnica têxtil, são formatos híbridos de me expressar.

Júlia: É muito uma questão de expressão mesmo, né?

Renata: Sim, eu gosto de não seguir (risos). Quando eu vejo que eu estou fazendo muito uma técnica, eu já quero desconstruir para poder ir para outro lugar, para justamente não ficar presa. Sabe aquele cantor que a gravadora pede sempre aquele mesmo estilo? (risos). É muito bom você também surpreender. (...)

Júlia: Me deparei com essa tendência que você comentou, principalmente nos catálogos das bienais... E realmente, é possível ver um crescente interesse, principalmente depois do período de pandemia. Mas, apesar disso, também encontrei alguns textos europeus que apontam uma tendência pelo desvio da artesanaria no campo da joalheria contemporânea. E eu queria entender, como que você percebe essa relação entre a joalheria contemporânea e a artesanaria, na atualidade?

Renata: A artesanaria tem uma parte que é a repetição. Existe uma questão da maestria. Acabei de voltar do Japão... se você falar que o “*aizome*”, a tintura do índigo é uma artesanaria... ela é. Mas ela é levada a um rigor técnico, e uma expressão poética junto com esse rigor, que descola o artístico do artesanal e da técnica pura. A joia para mim é aquela que se descola só da excelência do fazer.. Vejo nas joalherias europeias e asiáticas, uma extrema preocupação com rigor técnico e o acabamento das peças... e menos com o conceito. Existe uma joalheria, onde essa preocupação da técnica também quer fugir do artesanal... Existe uma joalheria que está preocupada muito mais com a mensagem que ela está dando, então a técnica é um elemento que pode ser secundário. O artesanal faz parte de um repertório que eu utilizo para construir minha poética. O meu trabalho fala de mesclar usos e técnicas, mas não necessariamente que seja um *statement* da joalheria contemporânea.

Apêndice C - Transcrição da Entrevista: Jessica Morillo

Entrevistada: Jessica Morillo

Data: 28 de novembro de 2024.

Via áudio de *watts app*.

Áudio original em Espanhol.

Como você descreveria seu processo de criação?

Jessica: Tenho várias direções. Depende do que estou produzindo, se quero fazer joalheria artística, parto de uma ideia, um conceito. E se quero fazer joalheria usável, portátil penso um pouco mais no corpo e como me interessa essa joia, e como se vincula com o corpo, não? Bom, aí já aparece muito a condição de ser usável. Então também penso os materiais, que sejam afetivos no corpo. E a maneira de construir não seja pesada, para que justamente possa ser usável. Assim, sempre penso o meu modo de fazer joalheria de uma forma dinâmica, muito específico em função de onde me dirijo. Lento, também. Me interessa alcançar a coerência entre a ideia e o objeto. Assim, eu penso nesse lugar como um processo detalhado, atento, afetivo, crítico...

Você diria que predomina o planejamento prévio ou uma dinâmica mais experimental?

Jessica: Depende muito. Muitas vezes tenho planejamento, outras não. É muito dinâmico. Não gosto de me condicionar. Penso o lugar... o que me interessa no momento em que me proponho um novo projeto. Então, novamente, é como... Essa resposta parece um pouco ao que já te disse anteriormente. Que... não é nem um, nem outro. São ambos. E vou usando em função do que me interessa.

Quais os materiais e técnicas mais utilizados?

Jessica: Os materiais mais utilizados são os têxteis. A reutilização de materiais têxteis. Em geral são roupas, peças doadas, que é a partir dessa materialidade

que trabalho. Fios, lãs, fibras naturais também. Porém me interessa muito os materiais precários, ou seja, me interessa como construir os próprios materiais ao invés de comprá-los. Mas também, igualmente, os combino. Não apenas reutilizo materiais, mas também vou combinando de acordo com o projeto. E os procedimentos técnicos mais utilizados: o bordado, a costura, o crochê, e um pouco menos, a cestaria.

Há alguma característica (cor, textura; forma) que lhe chama atenção nessa materialidade? Se sim, por quê?

Jessica: Em geral, trabalho com formas mais orgânicas, assimétricas e volumétricas. E por que me interessa essas formas? Por que rompem com a simetria, rompem com ... O orgânico é mutante. Então, isso me interessa muito. E o volume. Por que venho de uma formação em escultura, ou seja, está muito vinculado. Penso sempre nessa tridimensionalidade dos objetos. Por isso, tenho um direcionamento ao volume. Também já trabalhei com peças planas e mais delicadas, porém me caracterizo pelo uso de materiais de morfologias orgânicas, assimétricas e volumétricas.

O que motiva a sua criação?

Jessica: Novamente, muitos motivos. Creio que nunca posso ter uma única resposta, por que me interessa essa multiplicidade. O transdisciplinar. Sair do esperado, sair do objeto facilmente identificado. Me interessa isso, romper com a lógica. Então o que me motiva são muitas coisas. Temáticas sociais me mobilizam muitíssimo para produzir. De denúncia, relacionando o direito das mulheres e da comunidade LGBT. São algumas das minhas motivações para produzir, muitas das vezes. Em outros momentos, recorro ao particular, com a transformação do material, quando reutilizo, por exemplo, borrachas. Assim, me interessa revalorizar... essa transformação que se pode fazer, quando se reutiliza e ressignifica materiais, e os transforma em joias. E outra motivação é o lúdico... o lúdico por si mesmo. Seja pelo uso de materiais de contraste, e procedimentos diversos, fazendo um híbrido entre materiais e procedimentos técnicos. Então

isso por exemplo seria como algo mais pelo lúdico, não? Que não tenha um objeto em si a ser seguido, mas sim um encontro.

Como se dá a interação alheia com essas joias?

Jessica: Há como um atravessamento do corpo, o qual sempre está muito presente. Inclusive em peças artísticas, que se encontram majoritariamente no espaço dos museus. Inclusive aí... Igualmente aí, há interação física. E as outras portáteis, as de uso, as que vendo realmente, sempre me retornam comentários do tipo... “Quero me sentir muito linda, então uso sua joia”. “Quero me sentir forte, então coloco uma Ansiosa Hormona”. “Quero me sentir empoderada, então uso sua joia”. “Quando tenho algo importante, uso sua joia”. Então tenho essa revolução, que para mim é muito importante, por que justamente o que me interessa com minha joalheria é que as mulheres e as dissidências... Por que basicamente meu público é esse... sintam essa força, não? Essa mesma força que... essa mesma força, emoção com que trabalho, que pode ser transmitida no uso da peça. Que não seja um objeto unicamente lindo, mas que retorna um sentido mais “mágico” ao uso, não?

Em que espaço transitam?

Jessica: Novamente, em muitos lugares. Sejam em espaços físicos ou virtuais.... uso muito o Instagram. Meu Instagram “Ansiosa Hormona” que está bem orientado para minha produção de joalheria contemporânea... mas também transito por espaços de design físicos. Por outros espaços mais artísticos. E desde minha autogestão, trato também de não ficar por um único “lugar”, ou de me encaixar um em só lugar. Mas sim, tento me mover, transitar diversos lugares. Inclusive, lugares que não estão tão habituados a pensar a joalheria contemporânea, não? Centros culturais, ou mesmo a rua. E ter uma produção fotográfica como por exemplo com a.... (áudio inteligível), na rua, não? Isso também me interessa muito, como não me fixar em um único lugar ou no suposto lugar que está pensada a joalheria.

Essas peças são comercializadas? Se sim, como ocorre esse processo?

Jessica: E as peças são comercializadas? Sim, tem algumas que são pensadas para a venda e o uso concreto. Por um lado, vendo sozinha, de um modo pessoal e individual. Por outro lado, tenho um projeto que se chama “*Joyeria la Carta*”, em que os usuários me escrevem com algo específico que desejam, e eu projeto em particular para essa pessoa. E por outro lado, há alguns espaços de Design que tem interesse em ter joalheria contemporânea... Bom, certos acordos... segundo as condições que tem o lugar, para poder vender minhas peças.

Como você caracterizaria a joalheria contemporânea como campo?

Jessica: Vou te passar uma nota, porque sobre isso eu escrevi bastante... se você especificar o que digo quando escrevo sobre a joalheria política, ou o caráter político da joia, creio que aí disse muito do que penso sobre a joalheria.

Ao seu entendimento, é possível diferenciar a joia contemporânea dos demais adornos? Se sim, como você percebe essa distinção?

Jessica: Creio que a joalheria contemporânea tem discurso próprio. Então sim, é notável a diferença. Do “meramente decorativo” à linguagem que se constrói na joalheria contemporânea, desde o conceitual, da busca material, da abordagem morfológica, a outros interesses que atravessam a joalheria contemporânea. Há outras camadas, outras profundidades que atravessam a joalheria contemporânea, também no diálogo com outras disciplinas, que permite um protagonismo que a diferencia de objetos unicamente decorativos.

Como você percebe o relacionamento entre a joalheria contemporânea com as demais áreas, como o design, a arte ou mesmo a moda?

Jessica: Veja, está profundamente atravessada por todas essas áreas. A joalheria contemporânea tem isso de híbrido, de romper com certos enquadramentos, para poder vincular-se. Então, claramente creio que se nutre, se potencializa dessa multiplicidade de disciplinas ou de áreas, com a qual dialoga. Muitas vezes se aproxima mais de uma, de acordo com a autoria, ou

com a proposta, de acordo com as particularidades que atuam sobre ela. Pode estar mais em diálogo com as Artes Visuais. Outras vezes mais com o Design. E outras mais com a Artesania. E outras vezes, com todas ao mesmo tempo, dado que creio que está profundamente atravessada por outras áreas.

Sobre as joias têxteis, como você compreende essas peças? Seriam joias, esculturas, vestimentas?

Jessica: Me parece que as joias têxteis vêm de alguma maneira desafiar, revolucionar essa materialidade tão conhecida ou tão tradicional que deriva dos metais, não? Então o têxtil, se impõe, e impõe outros diálogos com o corpo. E muitas vezes esse diálogo se estende tanto que pode se delimitar ou se fundir com a indumentária. E outras vezes, também como se plantou essa proposta, o vínculo é com o espaço, então o objeto se torna escultórico. Eu creio que a presença do corpo é o que dá contexto às joias têxteis, e que é possível entender qual é o diálogo que se provoca. Qual a relação que se provoca quando se contextualiza a peça no corpo. E por vez também entender como essa peça pode funcionar de forma independente ao corpo, no espaço. Naturalmente, é preciso ver o espaço... o espaço fechado do museu não é o mesmo que o espaço doméstico ou o espaço da rua.

Ao seu ver, o que fomenta a inter-relação entre a arte têxtil e a joalheria contemporânea?

Jessica: Bom, nesse caso, parece meio óbvia a resposta. Mas novamente posso dizer que no meu caso, o vínculo tem a ver com a materialidade. A potência dessa materialidade, e como o conceito e a proposta conceitual que me interessa desenvolver pode enquadrar ou reforçar no corpo, e se pode enquadrar ou reforçar no espaço físico. Então, creio que essa potência... esse diálogo... esse choque, também muitas vezes... constantemente retroalimenta minha obra de ações no espaço público. Minha joalheria se alimenta de minha produção artística no espaço público, para construir-se e contextualizar-se de corporalidades.

Seria possível estabelecer algum interesse comum entre essas produções?

Jessica: Obviamente, na materialidade. Mas também os procedimentos têxteis, e no caso, isso eu digo de uma perspectiva pessoal. Não digo que sempre se aplique da mesma forma. Pela minha experiência, muitos métodos... por exemplo, a costura, o bordado, a tecelagem... são métodos que se transferem à joalheria. E da joalheria, eu transfiro à minha obra artística, e ação política. E muitas vezes, tanto o método quanto conceito de ação política, transfiro à joalheria contemporânea. Mudam, ao emprestar certos materiais e métodos para como se contextualizam no corpo. Sobretudo quando a joalheria é usável, portátil... para colocar e ter sobre o corpo, por um tempo prolongado. Sempre pensando que isso que eu construo, por mais de denúncia que seja, seja também sensível com o corpo que o carregará... que vai usá-lo, tenha a comodidade de carregar essa peça, sem que agrida ao corpo. Sem todo o contrário que acompanha o movimento, e pode potencializar a joia também.

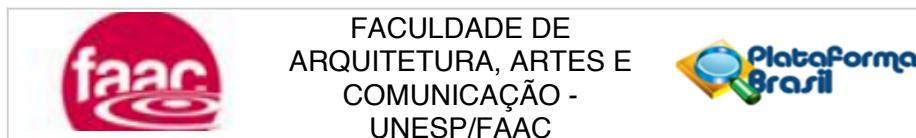
Como você vê o relacionamento atual entre joalheria contemporânea e artesanaria?

Jessica: Me parece que é muito íntima, em muitos aspectos. Creio que a joalheria contemporânea se vale muito dos procedimentos artesanais, ou da historicidade artesanal para poder construir e ressignificar discursos, e trazê-los a atualidade. Penso que ainda há uma relação muito íntima, de retroalimentação também, dessas estruturas, que tem a artesanaria como forma de encarnar a tradição... a história se replica. A joalheria contemporânea muitas vezes... ao tomar a historicidade, ao tomar certa materialidade, ou certo procedimento, ou mesmo tudo isso em conjunto, para alcançar outra perspectiva... uma perspectiva mais contemporânea, em que se questiona, se ressignifica e se reutiliza essas camadas trazidas pela artesanaria tradicional... seja qual seja, não importa se estamos falando da artesanaria tradicional na Argentina, Brasil ou Chile. Por exemplo a “*Randa*”, uma artesanaria característica de Tucumán, que é a província onde vivo. E, em meu caso, cito essa artesanaria como modo de

ressignificar desde a materialidade, e construir joalheria, por exemplo. Isso foi um trabalho de um livro.

(...) Estou buscando, porém não encontrei o link. Mas achei o livro, e vou mandar uma foto do trabalho que fiz, que foi justamente com uma artesã. No meu caso, foi uma forma de ressignificar essa artesanaria tradicional, mudando os materiais e também a relação com o corpo. Porque não fiz peças de joalheria utilitárias, e sim artísticas, que se encontram e que falam justamente desse encontro da tradição com o contemporâneo... do cruzamento de duas mulheres, que são tecedoras, e cada uma está atravessada por experiências pessoais... e diante dessa diferença, poder gerar um encontro... um pouco disso é o meu projeto, a minha proposta.

Anexo A – Parecer Consubstanciado do CEP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Joias Têxteis: o têxtil como artifício simbólico na joalheria contemporânea

Pesquisador: Júlia Lanza

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 80227224.0.0000.5663

Instituição Proponente: Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - Câmpus de

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.899.358

Apresentação do Projeto:

Trata-se de projeto de pesquisa de mestrado denominado "JOIAS TÊXTEIS: O TÊXTIL COMO ARTIFÍCIO SIMBÓLICO NA JOALHERIA CONTEMPORÂNEA", que está sendo desenvolvido no PPGDesign da FAAC/UNESP/Bauru.

Objetivo da Pesquisa:

O resumo do projeto indica que "A pesquisa se propõe a investigar as manifestações da arte têxtil no contexto da joalheria contemporânea, sobretudo com a intenção de estudar as implicações simbólicas e poéticas dessa materialidade."

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos para a realização da pesquisa são mínimos. A interessada irá realizar entrevistas com profissionais da área (joalheiros, artistas e designers), maiores e capazes. Os benefícios da pesquisa foram demonstrados pela interessada, indicando a "necessidade de reconhecer o papel das práticas têxteis como agente de um discurso crítico na joalheria". Logo, entendo que os benefícios superam os riscos da pesquisa.

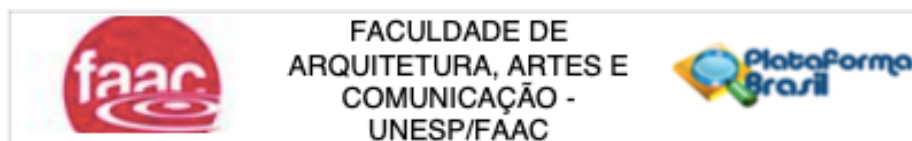
Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Em termos de implicações éticas, considero, como já mencionado, que os riscos são mínimos.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O termo apresentado está de acordo com as normas vigentes.

Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01, Prédio da Seção Técnica de PósGraduação da
Bairro: VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360
UF: SP **Município:** BAURU
Telefone: (14)3103-4880 **Fax:** (14)3103-6050 **E-mail:** cep.faac@unesp.br



Continuação do Parecer: 6.899.358

Recomendações:

Não há

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Diante do que foi relatado, sou de parecer favorável à aprovação do projeto.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Comitê acata o parecer e aprova o Projeto.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2328367.pdf	29/05/2024 14:33:14		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle_5101_divulgacao_dados.pdf	29/05/2024 14:31:19	Júlia Lanza	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Declaracao_de_comprometimento.pdf	28/05/2024 20:56:24	Júlia Lanza	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_de_Pesquisa.pdf	28/05/2024 20:44:24	Júlia Lanza	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rostoassinada.pdf	28/05/2024 20:41:01	Júlia Lanza	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BAURU, 20 de Junho de 2024

Assinado por:
Luiz Antonio Vasques Hellmeister
(Coordenador(a))

Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01, Prédio da Seção Técnica de PósGraduação da
Bairro: VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360
UF: SP **Município:** BAURU
Telefone: (14)3103-4880 **Fax:** (14)3103-6050 **E-mail:** oap.faac@unesp.br