

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ARTE–JOALHERIA: UMA CARTOGRAFIA PESSOAL

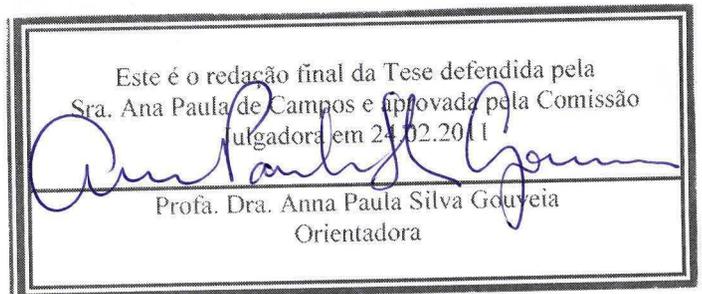
ANA PAULA DE CAMPOS

**Tese apresentada ao Instituto de Artes
da UNICAMP, para obtenção do Título
de Doutora em Artes.**

Área de concentração: Artes Visuais

ORIENTADORA:

Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia



Campinas

2011

III

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C157a	<p>Campos, Ana Paula de. Arte-Joalheria:uma cartografia pessoal. / Ana Paula de Campos. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Anna Paula Silva Gouveia. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Deleuze, Gilles. 2. Arte. 3. Joias. 4. Design. 5. Cartografia. 6. Rizoma. I. Gouveia, Anna Paula Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Título em inglês: “Art-Jewelry:a personal cartography”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Deleuze, Gilles ; Art ; Jewelry ; Design ; Cartography ; Rhizome.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Anna Paula Silva Gouveia.

Prof^ª. Dr^ª. Maria De Fátima Morethy Couto.

Prof^ª. Dr^ª. Luise Weiss.

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Kutschat Hanns

Prof. Dr. Silvio Meicer Dworecki.

Prof^ª. Dr^ª. Marlivan Moraes de Alencar.

Prof. Dr. Edson do Prado. Pfitzenreuter.

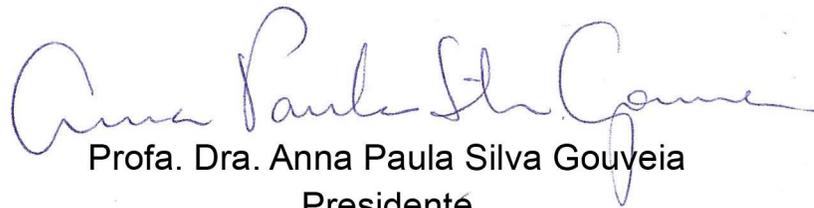
Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Nogueira de Camargo Harris.

Data da Defesa: 24-02-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Ana Paulo de Campos - RA 68770 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Presidente


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Titular


Profa. Dra. Luise Weiss
Titular


Profa. Dra. Daniela Kutschath Hanns
Titular


Prof. Dr. Silvio Melcer Dworecki
Titular

Para João, Tito e Dante
minhas joias mais preciosas

agradecimentos

pela confiança e atenção dedicada

à Anna Paula Silva Gouveia

pela presença amorosa desde os primeiros mapas

à Carlos Antônio de Campos e Angelina Rosa de Campos

pela cumplicidade e apoio incondicional na cartografia da vida

à Mozart

pela colaboração, incentivo e companheirismo nesse e em outros mapas

à Denise Dantas, Mirla Fernandes e Ana Cristina Rodrigues

pela amizade e torcida sempre

à Ana Helena de Campos, Ana Carla de Campos e toda minha família

por inquietar o pensamento

à Ruudt Peters, Estela Saez, Peter Pál Pelbart, Ela Bauer, Karin Seufert e Tore Svensson

pela companhia solidária nos workshops

à Hena Lee, Antonieta Tognato, Magali Anidjar, Luz Arias

pela interlocução no desenho desses mapas

à Marlivan Alencar, Alécio Rossi e Daniela Kutschat Hanns

pelos registros fotográficos da produção

à Fernanda Romero e Sílvia Helena Cardoso

pelo cuidado na finalização dessa cartografia

à Lilian Pivato, Paulo Altieri e em especial à amiga Sonia Maria Gouvêa Lemos

pelo apoio financeiro parcial

à CAPES, FUNCAMP, MINC

resumo

Ao tomar a joia como assunto, inscrevendo-a no território da arte, essa tese apresenta o campo da arte-joalheria como possibilidade de produzir e pensar esse objeto de modo poético, desobrigando-o de seu vínculo com materiais preciosos e de sua função decorativa.

Nesse sentido aborda o fazer artístico em joalheria a partir de alguns pressupostos extraídos da teoria das multiplicidades de Deleuze e Guattari, desenvolvendo-os nesse território. Para isso empresta desses filósofos referências conceituais e procedimentos de pesquisa que permitem realizar um percurso que articula os conteúdos teóricos e práticos apresentados, construindo transversalidades.

Sob a ótica da arte-joalheria, a pesquisa aborda questões relativas ao desejo, corpo e materialidade, entendidas como elementos intrínsecos a joia e, tomando o modelo rizomático do pensamento proposto por Deleuze e Guattari, discute-as a partir das dimensões presentes: pensar, fazer, sentir e propor, considerando-as como em constante estado de fluxo.

Como recurso para essa investigação utiliza-se uma cartografia também ancorada no pensamento desses autores, que consideram a realidade contemporânea uma paisagem dinâmica, na qual se articulam contextos individuais e sociais. O caráter do procedimento de pesquisa proposto distingue-se daquele no qual os mapas são registros de uma paisagem fixa. Trata-se de uma cartografia configurada como *performance*, a qual pressupõe seguir as transformações à partir da experiência do real, acompanhar os acontecimentos sendo parte deles. Portanto workshops realizados com artistas e produção de peças dentro desse território são tomados como fundamentais recursos de investigação e articulados a conteúdos extraídos de entrevistas e palestras, além do material bibliográfico.

A partir das experiências vivenciadas foram identificadas conexões que possibilitaram a construção e organização dos capítulos. Neles agenciam-se conceitos oriundos do pensamento de Deleuze e Guattari e o território da arte-joalheria, tanto em sua dimensão teórica quanto prática. Desse modo as ideias apresentadas são articulações derivadas de uma leitura da experiência como possibilidade de refletir conceitos.

PALAVRAS – CHAVE: Arte-Joalheria, arte, joia, design, cartografia, rizoma

abstract

By taking the jewel as a theme and considering it within the realm of art, this thesis presents the field of art jewelry as a possibility of producing and contemplating an object in a poetic manner, devoid of its link to precious materials and to any decorative function.

In this sense, the artistic jewelry production is approached from some assumptions selected from Deleuze and Guattari's theory of multiplicities and is developed accordingly. Conceptual frameworks and research procedures, borrowed from these philosophers, link theory and practical content through cartography, in order to build transverses.

Through the art-jewelry perspective, the research addresses issues relating to desire, body and materiality, defined as intrinsic elements of the jewel. The research takes the Rhizome concept proposed by Deleuze and Guattari, and discusses these issues according to the apparent dimensions: think, do, perceive and propose, considering them in a constant state of flux.

As a research procedure the study uses a cartography also anchored in these authors thinking, who consider the contemporary reality as a dynamic landscape in which individual and social contexts occur. The cartography procedure adopted here differs from that whose maps are records of a fixed landscape. Instead, this one is a "performance cartography", which requires following the transformations by empirical experience, assumed that one would accompany events, taking part in them. Therefore, workshops with artists and jewelry production within this environment are considered as fundamental resources for investigation, and were related to the information which was taken from interviews, lectures and library materials.

From these experiences, connections were identified which enabled the construction and organization of presented contents. This content was a result of the connections between the art jewelry territory and concepts arising from the thought of Deleuze which exist in both practical and theoretical dimensions. Thus, the ideas presented are derived from a reading of experience as a chance to reflect concepts.

KEY-WORDS: Art-Jewelry, art, jewelry, design, cartography, rhizome

SUMÁRIO

apresentação

01 UMA CARTOGRAFIA POSSÍVEL

introdução

11 JOIA, TERRITÓRIO DE INQUIETAÇÕES

15 o território hoje

19 joia, território da arte

25 breve descrição dos workshops realizados

25 WMP – Workshop Mitos Pessoais

27 WMI – Workshop Materiais e Identidade

30 WLMR – Workshop Losing my Religion

34 WNM – Workshop Now Move

capítulo

41 PENSAR

45 diálogos do desejo

50 O Sujeito como único: a ideia de distinção

54 Bling Bling: sobre ouro e pedras preciosas

56 Uma expressão de amor

58 Sobre sedução e beleza

59 Tempo e Memória

60 A dimensão espiritual

62 corpo–mídia

66 Interação corpo–joia

70 O corpo como material

72 Corpo, joia, lugar

74 Corpo tema

78 o significado dos materiais

83 A joalheria de Calder

85 Alquimia

90 Ready-made

capítulo

95 FAZER

- 98 desejo de fazer
104 corpo ação
125 materiais em movimento
125 Sobre as Escolhas
140 Sobre as Ações
-

capítulo

151 SENTIR

- 155 desejo e temo o novo
158 corpo sensível
164 devir–matéria
-

capítulo

171 PROPOR

- 176 um projeto: concepção e organização
183 impressões pessoais (EAJ)
183 Palestra e Mesa–redonda
186 WCP – Workshop Corpo como Plataforma
-

considerações finais

213 CONEXÕES DE SAÍDA

220 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

228 REFERÊNCIAS DE IMAGEM

232 BIBLIOGRAFIA

238 MATERIAL DE APOIO (MÍDIA DIGITAL)

- 1 – Relato WMP – Workshop Mitos Pessoais
- 2 – Relato WMI – Workshop Materiais e Identidade
- 3 – Relato WLMR – Workshop Losing My Religion
- 4 – Relato WNM – Workshop Now Move

4a – Vídeo – “Exercício Aranha”

4b – Vídeo – “Veículo”

- 5 – Relato SC – Série Cartography
 - 6 – Relato SGA – Simpósio Gray Area
 - 7 – Vídeo – O que é uma joia?
-

240 ANEXOS (MÍDIA DIGITAL)

- 1 – EAJ – Encontro de Arte-Joalheria – Material de Divulgação
- 2 – Palestra “O que é (afinal) uma jóia?” (por Cristina Filipe)
- 3 – Vídeo Mesa-Redonda “Arte-Joalheria nos cursos de Artes Visuais”
- 4 – WCP – Workshop Corpo como Plataforma

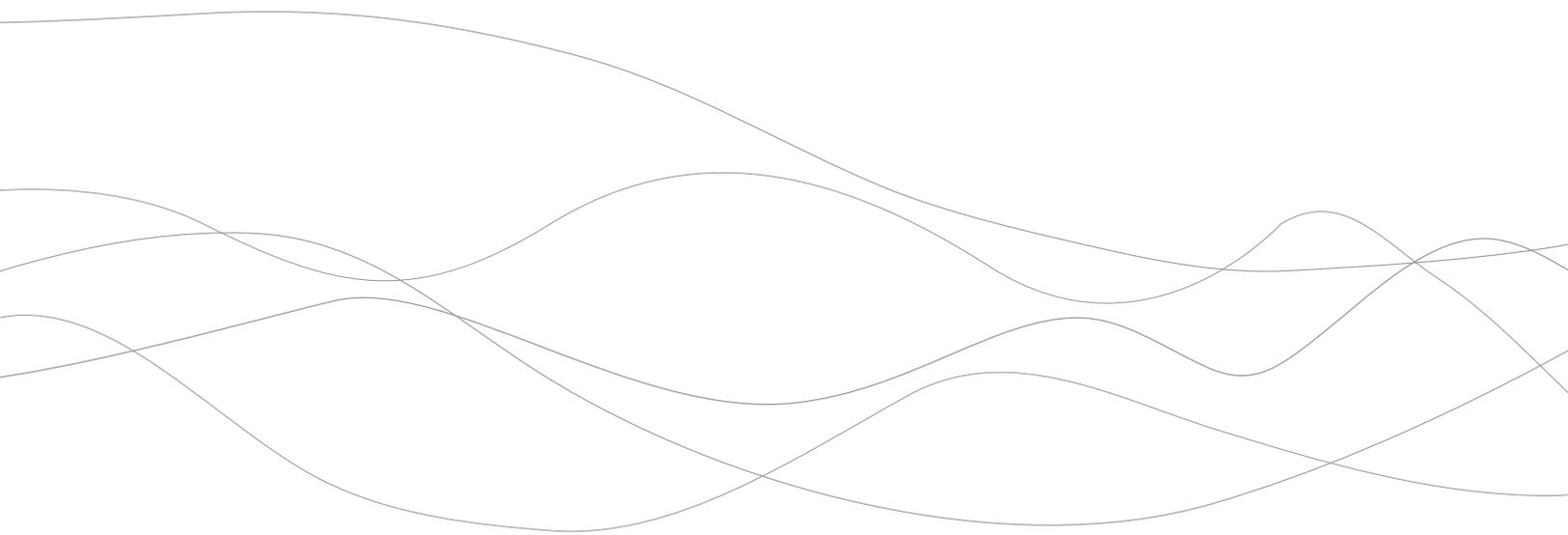
4a – Power-Point

4b – Vídeo Vanessa

4c – Vídeo Ieda

4d – Vídeo Final Mirla

4e – Fotos



The image features a minimalist design on a white background. A thin, dark vertical line descends from the top left towards the bottom. Several thin, light gray wavy lines flow horizontally across the lower half of the page, overlapping each other. The text is positioned in the upper left quadrant, partially overlapping the vertical line and the wavy lines.

apresentação

UMA CARTOGRAFIA POSSÍVEL

(...) sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 1989: 15–16)

A joalheria como território¹, a influência das ideias de Deleuze e Guattari, o ingresso no campo da arte: essa é a combinação que deu origem à tese que se apresenta. Descrita como uma cartografia possível, seu recorte será dado sob a ótica daquele que a faz. Seu propósito, ao emprestar desses filósofos referências conceituais e procedimentos de pesquisa, é articular conteúdos, experimentar novas práticas, costurar ideias. Interessada em construir transversalidades, essa investigação busca configurar mapas a partir de vetores atravessados pelo pensamento e pela ação, de modo que se possam vislumbrar as maquinações do desejo² traduzidas na produção contemporânea da joia enquanto produto artístico.

—
1– Território aqui não pressupõe delimitação geográfica, mas sim valor existencial, circunscrevendo um campo de vinculação.

2– O conceito de desejo maquínico será abordado no capítulo I.

3– “Fluxo é qualquer coisa, em uma sociedade, que corre de um pólo a outro, e que passa por uma pessoa, unicamente na medida onde as pessoas são interceptadores.” (Deleuze, in Aragon). Em Deleuze e Guattari a ideia de fluxo é uma oposição à noção de dualidade. Trata-se de algo em permanente trânsito social e que é interceptado por uma pessoa, a qual é sempre ponto de partida e de chegada para uma produção de múltiplos fluxos de qualquer ordem.

4– Em oposição a um modelo hierárquico arborescente, do tipo raiz.

5– Um agenciamento é operação que põem em conexão e gera multiplicidades, configurada quando há “acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (Zourabichvili, 2004:9).

A proposta de uma teoria das multiplicidades, descrita e desenvolvida por Deleuze e Guattari em Mil Platôs I (1995a), Mil Platôs II (1995b), Mil Platôs III (1996), Mil Platôs IV (1997a) e Mil Platôs V (1997b), considera que estas constituem a própria realidade, ultrapassando qualquer relação de dualidade, unidade ou totalidade. Desse modo, os processos individuais ou coletivos, conscientes ou inconscientes, naturais ou históricos, físicos ou psíquicos, se produzem e aparecem na multiplicidade. Nesse sentido o mundo é constituído por múltiplos fluxos³ que nos atravessam e, na matriz dessa abordagem está o princípio do contínuo encadeamento de relações bem como suas modificações e substituições.

Tendo como modelo de realização uma estrutura do tipo rizoma⁴, seus elementos configuram territórios e compõem platôs onde relações são agenciadas⁵, configurando novas formas de significação. Esse rizoma caracteriza-se por seus princípios de conexão e heterogeneidade, ou seja, todos os seus pontos são necessariamente interconectáveis, não apresentando pontos fixos ou hierarquizados – como num sistema de raiz fasciculado, ou numa estrutura lógica binária – de modo que só se realize no campo das multiplicidades. Sua principal característica está expressa na inclusão e no encadeamento, tudo ao mesmo tempo, “tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’” (DELEUZE E GUATTARI, 1995a: 37).

A inspiração nesse conceito busca contemplar a diversidade de fatores colocados em debate por meio das joias, considerando-se o fluxo promovido pelas dinâmicas individuais e sociais. Configurado pelos campos da moda, do design e da arte e atravessado por vetores como desejo, materialidade e corpo, o território

da joalheria testemunha a multiplicidade que se apresenta na contemporaneidade. O alargamento das possibilidades de ornamentação pessoal atualmente inscrita nesse território está sujeita ainda à mediação do mercado e à legitimação social.

Nesse contexto múltiplo e mutante, as classificações só são possíveis por meio de agenciamentos sempre sujeitos aos fluxos de significação presentes no sistema, constantemente transformando e sendo transformados pelos vetores que atravessam o território.

Durante o séc. XX, a joia abandonou o privilégio do artesanal e do uso exclusivo de materiais nobres e luxuosos e se aproximou de 'ligações perigosas' com consequências muito interessantes. Porque fez entrar 'materiais vulgares' na esfera simbólica do luxo, o que confundiu e contaminou os limites entre o valorizado e o desvalorizado, inserindo uma mudança deliberada na consolidação das hierarquias do bom gosto e da preciosidade. (ANNICCHIARICO, 2004:7)

Ao se considerar as dinâmicas econômicas pós-globalização e as transformações operadas pela revolução digital como fluxos que cruzam e delineiam o funcionamento social na contemporaneidade, é possível ver que uma delimitação de grupo ou de espaço é mais uma estratégia de pensamento que uma abordagem fiel do real.

De todo modo, é certo que aqui se fala da joalheria a partir do Ocidente e, como referência, será tomada a produção concebida no campo da arte, instaurada a partir de 1960–1970, que daqui em diante será denominada arte-joalheria.

Ao questionar o imaginário secular construído em torno desse objeto (ou ainda abandoná-lo), a arte-joalheria toma o sensível como bússola para uma produção menos orientada para o mercado, distanciando a joia de seu entendimento exclusivo como um produto submetido aos fluxos do luxo, da moda e do design, inclusive podendo questioná-la nesse sentido.

Ao tratar a joia como assunto e meio de expressão artística, a arte-joalheria evidencia de modo potente as questões pertinentes a toda joia desde sempre, articulando-as à luz das dinâmicas do contemporâneo.

Num rizoma só existem linhas que podem ser rompidas, explodindo em linhas de fuga que necessariamente se reconstroem ao se remeterem umas às outras. É possível identificar as conexões entre as partes, mas sempre há de se ter

—
6— *A ideia de devir aqui está relacionada àquela expressa no termo francês *devenir*, cujo significado é passar de um estado a outro, começar a ser. O conceito, em Deleuze e Guattari, será desenvolvido no capítulo III.*

7— *“O que chamamos de um ‘mapa’, ou mesmo de um ‘diagrama’, é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (...). Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria.” (DELEUZE, 1992: 47).*

8— *Esse conceito de cartografia se opõe àquela tradicional, no qual os mapas se configuram como registros de uma paisagem fixa. Em *Princípio de cartografia e de decalcomania* Deleuze e Guattari (1995a:22) exploram a prática cartográfica, descrevendo-a conceitualmente em sua articulação com o conceito de rizoma. Trata-se da configuração de mapas abertos, conectáveis em múltiplas direções, reversíveis, desmontáveis, suscetíveis a modificações constantes.*

9— *Suely Rolnik é psicanalista e professora Titular da PUC-SP. Fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade na Pós-Graduação de Psicologia Clínica é uma das tradutoras de Deleuze e Guattari no Brasil. Estudou e viveu na França por nove anos, período em que conheceu os autores e com os quais estabeleceu estreitos vínculos intelectuais.*

uma ou várias brechas por onde escapar. Entretanto, essas brechas, além de deixar ir, podem trazer de volta. A dinâmica do rizoma se dá na configuração de vetores de realização que atravessam as multiplicidades, produzindo territórios–significados e também graus de desterritorialização. Por isso um rizoma é feito de “dimensões e direções movediças, é circulação de estados (...) procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (DELEUZE E GUATTARI, 1995a: 32). O que está em questão no rizoma são as relações, os ‘devires’⁶. Desse modo o interesse recai não pelas coisas, mas sim pelos acontecimentos que permitem traçar um mapa⁷ de circunstâncias que não se ocupa de reproduzir, mas de seguir seus fluxos num processo não hierárquico, não direcional, não sequencial, que se auto referencia continuamente.

Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das ‘singularidades’ de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b: 40)

Trata-se de uma cartografia⁸ configurada como *performance*, fiel às dinâmicas presentes na experiência do real, que acompanha os acontecimentos sendo parte deles. Não se está à margem, mas sim no fluxo apontando traçados, sinalizando direções. Por isso se faz necessário o emprego do discurso em 1ª pessoa em vários momentos desse texto, nos quais a essência e a particularidade dos conteúdos estão enriquecidas ou são produto de experiências pessoais. Percorrer as dinâmicas desse processo pressupõe orientar-se por conexões–agenciamentos no presente que produzem sentido–afecção. Vetores que atravessam, carregam, arrastam, possibilitam sair de si mesmo para a produção de um pensamento em movimento que vai se compondo num fluxo de velocidades e lentidões.

Rolnik⁹ (1989:289) afirma que essa “sintonia cartográfica é teórico–pragmático–poética” sendo que os pressupostos dessa prática se refletem na atitude do cartógrafo.

“Este, absorve matérias de qualquer procedência”, não tem “racismo de frequência, linguagem ou estilo”, absorve “tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido”. Trata-se de um “verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado”. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. (ROLNIK, 1989: 66–67)

Para sua realização, Rolnik não descreve uma série de tarefas a se executar, mas recomenda como atitudes desejáveis a ampliação da sensibilidade do olhar e um recolhimento de dados orientado por um caráter intuitivo e sensível do pesquisador. Quanto aos procedimentos, “ele sabe que deve ‘inventá-los’ em função daquilo que pede o contexto em que se encontra.” (ROLNIK, 1989: 68).

Orientada por essa diretriz, buscou-se realizar neste trabalho uma trajetória de caráter nômade¹⁰ e atenta aos encontros estabelecidos num espaço localizado (porém não delimitado) onde conteúdos foram absorvidos de diversas fontes, o caminho foi percorrido na companhia de diversos autores e o pensamento foi habitado por diversas vozes. Destacam-se aqui dois cursos realizados com o filósofo Peter Pál Pelbart¹¹: Percursos em Nietzsche (2º semestre/2009) e Conversações com Deleuze (2º semestre/2010), ambos promovidos pelo núcleo de Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake.

Como estratégia para aproximar e pôr em diálogo o fazer, o pensar, o sentir e o propor, aos afectos¹² teóricos somaram-se os afectos práticos, listados abaixo:

A) Workshops com renomados artistas-joalheiros: foram quatro imersões que se configuraram como uma forma de pensar a joia por meio do pensar o fazer joia. [Workshop Mitos Pessoais/Ela Bauer/out 2009/Brasil \(WMP\)](#), [Workshop Materiais e Identidade/Karin Seufert e Tore Svensson/nov 2009/Brasil \(WMI\)](#), [Workshop Losing my religion/Ruudt Peters e Estela Saez/abr 2010/México \(WLMR\)](#), [Workshop Now Move/Ruudt Peters e Estela Saez/ago 2010/Holanda \(WNM\)](#)

B) [Cartography \(SC\)](#): série de joias produzidas entre workshops, que explicitam as conexões entre teoria e prática da cartógrafa. Decorrem de mapas das transformações de uma paisagem pessoal e são reflexos do pensamento desenvolvido, bem como meios para seu aprofundamento. Dentre as peças, Cartography III e Cartography VII foram selecionadas pela curadora mexicana Valeria Vallarta para integrar uma exposição itinerante de arte-joalheria Latino-Americana, cuja primeira edição foi a mostra *Think Again: New Latin American Jewelry*, exibida de 12/out/2010 a 08/jan/2011, no MAD-NY (*Museum of Arts and Design New York*).

C) [Gray Area Symposium – 1st International Encounter Of Contemporary Jewellery Latin America-Europa /abr 2010 / México \(SGA\)](#): evento que reuniu na Cidade do México importantes nomes da arte-joalheria internacional numa série de palestras, mesas-redondas, exposições e workshops. Pôs em diálogo o pensamento de artistas, críticos e galeristas permitindo vislumbrar assuntos

—
10- O conceito de nomadismo é tomado como metáfora por Deleuze e Gattari para descrever contextos onde inexistem canais ou caminhos pré-determinados. Trata-se do modo como se avança progressivamente sobre um espaço que é ocupado e explorado sem medição ou demarcação prévias.

11- Estudioso da obra de Gilles Deleuze, traduziu para o português *Conversações, Crítica e Clínica* e parte de *Mil Platôs*. Escreveu sobre a concepção de tempo em Deleuze (*O tempo não – reconciliado, Perspectiva*, 1998), sobre a relação entre filosofia e loucura (*Da clausura do fora ao fora da clausura: Loucura e Desrazão, Brasiliense*, 1989 e *A Nau do tempo-rei, Imago*, 1993) e sobre a relação entre política e subjetividade (*A vertigem por um fio: Políticas da subjetividade contemporânea, Iluminuras*, 2000, e *Vida Capital, Iluminuras*, 2003). É professor no Departamento de Filosofia e no Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP. (extraído de <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Peter%20pelbart.htm>)

12- O conceito de afeto em Deleuze refere-se ao efeito das coisas sobre nós. Para distingui-lo da noção de sentimento de afeição será utilizado o termo *afecto*. No caso das citações o termo será grafado na forma original.

—

Disponível em *Mídia Digital Material de Apoio* que integra esse volume, contém:

[13– Relato WMP \(Workshop Mitos Pessoais\)](#)

[Relato WMI \(Workshop Materiais e Identidade\)](#)

[Relato WLMR \(Workshop Losing My Religion\)](#)

[Relato WNM \(Workshop Now Move\)](#)

[Relato SC \(Série Cartography\)](#)

[Relato SGA \(Simpósio Gray Area\)](#)

[Vídeo: O que é uma Joia?](#)

14– A forma dos relatos apresentados é pessoal e contém as descrições das atividades e o desenvolvimento das propostas, mesclando informações fornecidas por professores, palestrantes e organizadores, além de anotações pessoais. Todo o percurso foi feito na companhia de um “diário de bordo” (caderno que acompanhou a trajetória a partir do início dos workshops) onde foram feitos registros de instruções, comentários e pensamentos advindos de conversas, do processo de produção das peças e dos fluxos do pensar, fazer e sentir. É importante destacar que, ao realizar as anotações supunha estar guardando todas as coisas que aconteceram, que tudo estava anotado. Entretanto, ao escrever os relatos percebi que, apesar de ter escrito bastante, não havia registrado muito das coisas que fiz e pensei. Desse modo foi preciso apelar para a memória das experiências, um terreno nebuloso, que mistura e reconstrói sempre. Durante a escrita, e a cada relida, novas conexões são feitas, camadas de lembrança e esquecimento são elaboradas. Memória e invenção, pura cartografia que, ao ser registrada configura um decalque, pois o mapa está sempre sendo reinventado.

15– A palavra *rachadura*, embora pouco elegante, é utilizada aqui por ser o termo eleito por Deleuze para tratar um acontecimento em sua máxima potência.

e obras que provocam o pensar e o fazer joias hoje. Nesse evento, pude participar da mesa–redonda intitulada “*O papel das escolas de arte, design e artesanato no fomento da experimentação formal e conceitual da joalheria*”, juntamente com Ramón Puig Cuyas/Espanha (Escola Massana), Manon van Kouswijk/Holanda (Rietveld Academy), Marlen Piloto/Cuba (Escuela de Bellas Artes de la Habana), Andres Fonseca/ México (UNAM) e Iker Otriz/México (Centro Diseño, Cine y Televisión). Com a palestra **Panorama da formação em joalheria no Brasil** a UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas foi representada através desta pesquisa de doutorado e do projeto do Encontro de Arte–joalheria (item E).

D) **O que é uma joia?**: vídeo com depoimentos e trabalhos de 28 artistas–joalheiros participantes do SGA, levantando assuntos importantes para elaboração de questões sobre a joia como objeto de arte.

E) **Encontro de Arte–joalheria (EAJ)**: concepção, proposição e coordenação do evento **Arte–joalheria: uma nova vertente no ensino das artes: palestra + mesa–redonda + workshop “O corpo como Plataforma” (WCP)**, que ocorreu em setembro de 2010 no Instituto de Artes da Unicamp. O evento contou com a participação de artistas–joalheiros brasileiros (Mirla Fernandes e Renata Porto), professores do Instituto de Artes (profs. Drs. Anna Paula Silva Gouveia, Maria de Fátima Morethy Couto e Edson Pfitzenreuter) e da artista e professora portuguesa Cristina Filipe.

As práticas aqui elencadas nos itens A, B, C e D estão apresentadas no item *Material de Apoio*¹³, na forma de relatos¹⁴ e vídeo, identificados por uma sigla e cor correspondentes, conforme apresentado acima. Ao longo do texto, os conteúdos extraídos dessas atividades serão citados e grafados dessa forma para agilizar a identificação e a leitura. O evento apresentado no item E é conteúdo do capítulo IV no qual estão descritos sua proposta, o objetivo, o desenvolvimento e a análise, sendo que nos anexos estão os registros imagéticos de todas as atividades e a palestra da profa. Cristina Filipe na íntegra.

A experiência dos workshops se configurou como uma ‘rachadura’¹⁵ pessoal, um movimento com potência de desterritorializar, uma abertura à afecção (não necessariamente entendimento) desencadeada pelo deslocamento proposto nesse tipo de ação. Uma desterritorialização que não deve ser entendida de modo simplista, como mudança de campo (do design para o da arte, por exemplo), mas sim desterritorialização como aventura de sair do lugar das certezas e ficar à deriva, ser atravessada por movimentos nômades e apostar na força do devir. Destaca–se assim sua importância como espinha dorsal de todo

o percurso, tendo sido ponto de partida para a organização dos conteúdos que compõem este trabalho. Em cada capítulo será possível identificar fragmentos extraídos desses relatos que, mais que complementos, configuram-se como importante recurso que possibilitará ao leitor visualizar a participação *in loco* e conhecer a atmosfera de cada vivência. Ainda que um breve resumo dos workshops seja apresentado na introdução, possibilitando a compreensão do trabalho, a leitura desse material ilustra melhor os conteúdos elencados. Neles é possível uma aproximação com a autora percorrendo os trajetos da cartografia, enquanto que a tese apresenta essa mesma autora revendo sua presença nessas práticas.

Como procedimento, faz-se cartografia durante o andamento da pesquisa, mas ao congelá-la, registrá-la e demonstrá-la constrói-se um decalque, pois esse já traduziu o mapa em imagem. Nessa trajetória, sua elaboração teve início em anotações num 'diário de bordo' durante todo o percurso, buscando acompanhar o pensamento que sempre corre mais veloz. Registrar o processo e participar das atividades práticas constituiu uma tarefa nunca fácil, às vezes impossível. Posteriormente, um relato detalhado de cada experiência foi produzido, descrevendo propostas, exercícios, dinâmicas, demandas, procedimentos, acontecimentos, resultados, palestras, etc. Exigiu-se da memória uma história, fazendo aflorar uma consciência dos movimentos sutis que fizeram o pensamento deslocar. Conteúdos imbricados e processados nos fluxos da lembrança foram amparados pela produção e registros de imagem (desenhos, fotos e vídeos). Seguiram-se os rastros da cartografia para produzir decalques.

Por fim, através dos mapas decalcados, identificam-se momentos reveladores de mudanças de estado, nos quais se estabelecem pontos de conexão, localizam-se devires e processos de desterritorialização que conectam traçados e configuram as correlações apresentadas aqui, uma leitura da experiência como possibilidade de refletir conceitos. Cada capítulo desta tese será um platô (plano de composição) no qual serão discutidas questões relativas ao desejo, ao corpo e à materialidade a partir das dimensões presentes: o pensar, o fazer, o sentir e o propor. As conexões possíveis entre eles configurarão novos mapas.

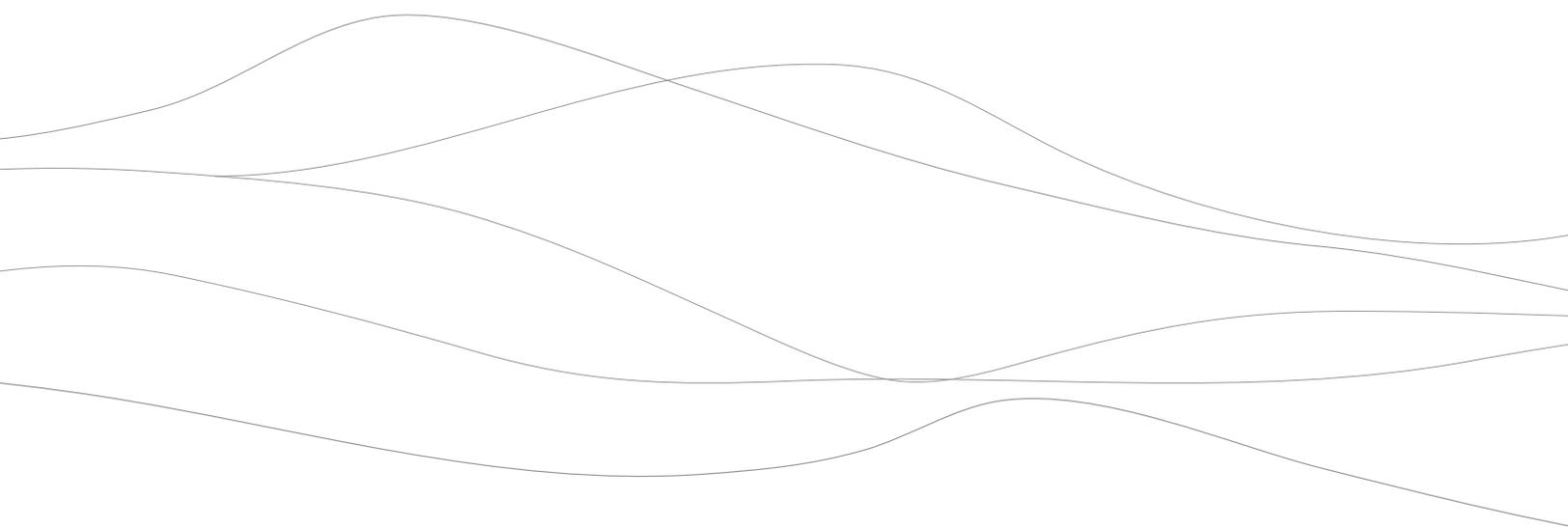
Em "**Joia, território de inquietações**" dá-se a problematização do objeto, a contextualização da arte-joalheria e sua inscrição no conceito deleuziano de máquina de guerra, seguido de uma breve descrição das atividades práticas. O **Capítulo I: Pensar** apresenta o entendimento da joia a partir do binômio

motivo–suporte elaborado por Deleuze e Guattari. Parte–se da compreensão de desejo segundo esses autores, articulando–se com a temática do corpo e, por fim, a materialidade, sempre explorando como a produção em arte–joalheria discute essas questões. **No Capítulo II: Fazer** traçam–se conexões entre as experiências práticas, relacionando–as de modo a perceber e aprofundar seus aspectos processuais. No **Capítulo III: Sentir** discutem–se os aspectos sensoriais e sensíveis presentes durante os percursos traçados no agenciamento pensar–fazer. Por fim, apresenta–se no **Capítulo IV: Propor** o evento [EAJ](#), concebido em decorrência desta tese e realizado em setembro de 2010. Em sua composição, palestras, mesa–redonda e [WCP](#), configurou–se como a primeira iniciativa de inserção da arte–joalheria numa instituição de ensino superior em artes no Brasil. Com ênfase numa atividade prática distinta daquela inscrita no modelo acadêmico tradicional, buscou–se demonstrar como os conteúdos da própria prática e da prática do outro relacionam–se, estão imbricados, revelando sua natureza em fluxo.

Ainda que uma exista uma cronologia¹⁶ das atividades desenvolvidas e uma sequência estabelecida pelo texto, esses platôs que não devem ser compreendidos de modo hierárquico, o que seria um paradoxo em relação à própria natureza do pensamento rizomático aqui elaborado. Entendida como uma outra forma de ação cuja potência recai sobre a possibilidade de se pôr em diálogo com o outro para erigir novas maneiras de pensar, fazer e sentir, a natureza distinta do propor incorpora–se na contínua processualidade dos platôs anteriores.

Articulada sob uma ‘atmosfera deleuziana’, essa pesquisa traçou seu percurso pautada por conceitos e práticas que possibilitaram compreender sobreposições de conteúdos presentes em transformações de caráter pessoal e social, construindo novas sensibilidades. Enquanto produto, ela foi maquinada, cartografada e decalcada. Pensar, fazer, sentir e propor foram alterados por agenciamentos que levaram ao encontro do precioso em diferentes fontes: pessoas, obras, palestras, autores, livros, etc. Conexões convocaram um sair de si. Resta agora a consciência de que uma maquinação nunca é algo totalmente acabado, faz parte produzir rebarba, imperfeição, desperdício que será brecha para novas aberturas e desdobramentos. Para Deleuze e Guattari todo mapa é um ‘mapa de intensidades’ que se transforma em função dos afectos que o compõem. Por isso um mapa é sempre devir.

—
16– [WMP](#) (out 2009), [WMI](#) (nov 2009), [projeto EAJ](#) (mar 2010), [WLMR](#) (abr 2010), [SGA](#) (abr 2010), [SC](#) (mai/jun/jul 2010), [WNM](#) (ago 2010), [EAJ](#) (set 2010).



The image features a minimalist design on a white background. A thin, dark vertical line starts from the bottom left and extends upwards, crossing several thin, light gray wavy lines that flow horizontally across the page. The text is positioned in the upper right quadrant, partially overlapping the wavy lines.

introdução

JOIA, TERRITÓRIO DE INQUIETAÇÕES

Falar de joia é antes de tudo falar de um objeto sobre o qual paira um julgamento moral. Povoam a mente imagens glamorosas envolvendo o brilho dos materiais e belas mulheres em situações elegantes. Evocam-se as ideias de poder, de luxo e de beleza presentes no imaginário construído em torno de um objeto secular. Diante da cena, ainda que os olhares estejam seduzidos, vereditos surgem imediatamente e reforçam estereótipos sobre a futilidade e a superficialidade daqueles que demonstram interesse por algo tão sem utilidade, da ordem do supérfluo. Há consenso de que pensamento e esforço devem ser orientados para coisas mais importantes e não para o que é tido como preocupação menor. Mas tanta certeza merece atenção. Afinal, o que é uma joia? E qual é seu papel na sociedade, considerando-se os esforços dispendidos desde a pré-história para a confecção de algo tão 'desnecessário' à sobrevivência?

De modo geral, joia é um objeto de adorno pessoal feito de materiais preciosos. Pensa-se sempre na joia como algo belo e valioso. Dessa forma, destacam-se duas características consideradas definidoras de uma joia: valor e beleza.

A associação imediata ouro–diamante–joia, perceptível através de sua onipresença na produção joalheira dos últimos séculos, transforma valores econômicos e preciosidade em sinônimos. De fato, a noção de valor de um material pode ser construída por sua importância no mercado, mas em sua origem pré-histórica a ideia de preciosidade vinculada ao material referia-se àquilo que era difícil de obter: das penas das aves mais raras aos dentes dos animais mais ferozes. Além do raro e do incomum, também constitui valor os atributos estéticos inerentes aos materiais. É fato que todas as civilizações escolheram para seus ornamentos materiais de beleza peculiar e não se pode negar que o brilho, a cor, a transparência e o reflexo dos metais e das pedras preciosas sejam atributos plásticos com características excepcionais, que têm encantado o homem há séculos. Porém, observando-se a joalheria produzida pelos povos que não conheciam as técnicas de metalurgia e lapidação, também é possível constatar o valor estético dos materiais utilizados, como exemplo, as contas dos povos primitivos da Europa e da Ásia e a arte plumária dos indígenas brasileiros.

Valor e beleza advêm também das qualidades do objeto decorrentes de seus arranjos formais. Assim sendo, ao lado da escolha do material há de se considerar a configuração da joia como elemento edificador do seu valor estético. Arranjo e composição são fatores essenciais que, ao longo de toda história, refletem as características artísticas dos povos que as produziram.

É interessante destacar que essa relação material—arranjo nem sempre se dá de modo equilibrado. Muitas vezes a beleza do material faz com que o desenho da joia apenas o coloque em evidência, como é o caso da produção cuja construção se resume em moldura para grandes pedras. Porém, o contrário também ocorre quando o refinamento do trabalho com o material é capaz de atribuir um valor que não lhe é intrínseco, como por exemplo, o vidro em trabalhos de esmaltação. Nesse caso, a habilidade técnica se configura como uma forma de preciosidade.

Elaborada em si para ser um objeto belo, a joia, em sua função de ornamento, pressupõe tornar belo seu usuário. Associada a uma noção de embelezamento e vaidade, relativos principalmente à esfera do feminino, espera-se da joia uma espécie de transferência de atributos estéticos: do objeto para o sujeito e do sujeito para o objeto. Sobre o corpo, as joias sinalizam focos de atenção, potencializando-o. Localizadas na altura do olhar — mãos, colo, cabeça e pescoço — são veículos de expressão do gesto e do afeto, armas de sedução, signos de poder e testemunhas de amor. No imaginário feminino, são legítimas portadoras de emoção e sua preciosidade está atribuída aos sentimentos que elas expressam.

Em sua dimensão simbólica, o valor, a beleza e a preciosidade são atributos construídos e partilhados socialmente, haja vista o valor conferido a alguns materiais, como o valor do ouro para os egípcios, do jade para os aborígenes australianos, da prata para as civilizações pré-colombianas, dos diamantes para os hindus. Quanto às formas, alianças, colares, anéis, coroas e cetros são exemplos de joias que evidenciam um valor singular de preciosidade em seu papel de objeto de distinção social. Que relação de valor se estabelece entre o rei e a coroa? E entre o papa e seu anel? Significados simbólicos socialmente atribuídos aos materiais e aos arranjos necessariamente relacionam-se com seu portador. Desse modo, a razão para o uso da joia é dar visibilidade a características e a valores relativos ao usuário e à sociedade.

Produzidas pelo homem desde remotos tempos e nas mais diversas civilizações, as joias estão repletas de significados referentes à construção e transformação do pensamento individual e coletivo, configurando uma espécie de reservatório da história e da cultura, de onde se podem extrair informações sobre as estruturas individuais e sociais. Por isso, quando se coloca em perspectiva os aspectos socioculturais que constituem o cenário da confecção e do uso das joias, podemos alcançar uma reflexão mais aprofundada a seu respeito. Diferentes aspectos se sobrepõem e se

multiplicam na atribuição dos seus significados e valores, todos eles relativos a dimensões do humano. Relacionadas com um princípio de distinção e construídas através da interação entre o sujeito e a sociedade, as joias fazem do corpo seu suporte e elemento indissociável. A joia junto ao corpo é meio para o sujeito pensar a si, pensar o outro, pensar a relação entre si e o outro. É expressão de um desejo, manifestação de um pensamento, produção de afecto.

Nesse sentido é que podemos vislumbrar a extensão e a importância da joia como veículo de expressão de um sujeito e de seu tempo, plataforma agenciadora dos desejos individuais e coletivos. Desejo de status, de poder, de nobreza, de estilo, de permanência, de memória, de pertencimento, de expressão estética, econômica, de sedução, de afeto, entre outros. Imbricados, delimitam motivações e tornam-se elementos importantíssimos e indissociáveis das relações estabelecidas nesse território, com esse território e através desse território.

o território hoje

Entendidas como veículo de visibilidade e de expressão de subjetividades¹⁷, as joias revelam as dinâmicas engendradas no agenciamento sociedade–indivíduo e, portanto, servem como uma forma de espelho das mudanças sociais.

O imaginário construído atualmente em torno da joalheria está muito menos ancorado na história das cortes, mas nas transformações iniciadas com o surgimento da burguesia – as quais operaram na passagem do luxo régio para o luxo pessoal – e na configuração da moda como sistema gerador de novidades. Essa associação luxo–moda articulou-se ao longo da história, desenvolvendo-se sobremaneira no contexto capitalista. O século XX elevou à máxima condição o papel dos objetos como meio para a construção de uma imagem pessoal, operando no imaginário por meio das relações estabelecidas entre consumo e marcas, moda, design, arte e luxo. Nesse cenário, destaca-se a importância dos objetos relacionados ao corpo, pois esses se tornam reflexo das múltiplas faces do desejo de expressão do sujeito maquinadas no campo social. Além disso, a revolução digital acelerou as dinâmicas de atualização da máquina–moda¹⁸ e multiplicou suas possibilidades através do mantra ‘seja você mesmo’. Estilos a granel são acompanhados de enorme diversidade de possibilidades de joias, reflexos da fluidez da sociedade contemporânea.

17– O conceito de subjetividade está para além da identidade e da individualidade – Trata-se do modo particular dos indivíduos assumirem sua existência a partir das relações engendradas entre eles e as dinâmicas do ambiente sociocultural. Produzida no campo social, a subjetividade abarca modos de se relacionar com o mundo, organizar as experiências do cotidiano, construir formas singulares de ação, pensamento e sentimento. Está ao mesmo tempo no sujeito e no mundo e é constituída dessa dinâmica. (Anotações de aula com Peter Pál Pelbart)

*18– Esse conceito foi desenvolvido por Cristiane Mesquita (2000) em sua dissertação de mestrado *Incomoda moda: uma escrita sobre roupas e corpos instáveis*.*

Alimentando esse imaginário, reis e rainhas do passado têm sido evanescidos pela profusão de mitos criados pelo cinema e pela publicidade. A ideia de que *“Um diamante é para sempre”*, slogan oficial da mineradora De Beers desde 1948, eternizou a imagem de que o amor deve ser consagrado por uma joia de diamante. Reforçando essa ideia em *“Gentlemen Prefer Blondes”* (Os homens preferem as loiras, 1953) Marilyn Monroe interpreta uma jovem à procura de um solteiro para casar e, ao cantar *“Diamonds are a Girl’s Best Friend”*, deixa claro a ‘qualidade’ exigida dos candidatos. Posteriormente, Em *“Breakfast at Tiffany’s”* (Bonequinha de Luxo, 1961), Audrey Hepburn observa a vitrine da joalheria elegantemente vestida – óculos escuros e luvas pretas – dando a impressão de que é extremamente rica e assídua cliente da loja. A cena inicial do filme consagrou a Tiffany para sempre. Hoje, situações elegantes e glamorosas envolvendo celebridades resultam numa profusão de imagens midiáticas, com as quais se confundem ideias de divulgação e de notícia, demonstrando que a máquina–moda não para de operar na construção das novidades de hoje que sempre serão substituídas pelas de amanhã.

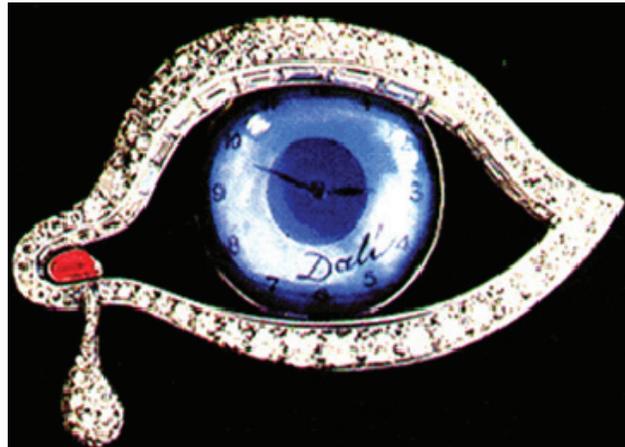
O percurso traçado historicamente pela joalheria no século XX tem na figura de Rene Lalique uma espécie de precursor. Mestre nas artes do vidro, introduziu esse material na produção de joias com excelência através de uma técnica chamada *plique-à-jour*¹⁹. Entretanto sua produção estava vinculada à temática e ao estilo *Art Nouveau*, como também estavam as grandes maisons como Cartier e Boucheron. Mas foi após o fim da 1ª Guerra que transformações mais significativas do ponto de vista estético e conceitual começaram a ser engendradas. A partir dos anos 20, duas estilistas, Chanel e Schiaparelli, promoveram o surgimento da *costume jewelry*²⁰, uma espécie de bijuteria com desenho próprio adaptado às coleções e ao uso cotidiano, contribuindo para a transformação estética do segmento (CAMPOS, 1997). Para Chanel era necessário trazer um “desenho novo que era sinônimo de atitude e de estilo da mulher moderna” (PULÉE, 1990:48). Segundo ela, “uma joia é primeiro um design. Elas representam antes de tudo, uma ideia” (KLEIN, 2004:87) e, por isso, não estava necessariamente vinculada ao material. 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. Ironicamente, a própria Chanel, presenteada pelo grão–duque Dimitri Da Rússia, possuía joias caríssimas que usava com desenvoltura, mas associadas às *bijou fantasie*. Fiel ao seu pensamento, ela justapunha cordões de strass e colares com pedras verdadeiras enormes, numa ousadia para a qual elegância e sofisticação reportavam–se mais à atitude que ao valor. “Nada parece mais uma joia falsa que uma bela joia” (MULVAGH, 1989:52).

—

19– *Plique-à-jour* – técnica de decoração na qual esmaltes transparentes são aplicados em compartimentos de metal sem fundo, deixando passar a luz e criando um efeito do tipo vitral. (Maiores informações em NEWMAN).

20– MULVAGH (1989) distingue *bijou d’imitation* (que vale pela fidelidade de sua cópia) de *bijou de fantasie* (se impõe pela criatividade e por saber resistir ao desejo de parecer ‘verdadeira’), apontando esta última como produto exclusivo do século XX.

Sua rival, a estilista italiana Elsa Schiaparelli, influenciada pelo cubismo e surrealismo em suas criações, promoveu uma aproximação com a arte quando trabalhou em parceria com artistas como Jean Cocteau e Salvador Dalí (1), tendo sido considerada 'surrealista' no campo da moda por sua excentricidade tanto nas roupas quanto nos acessórios. A seu pedido, Dalí desenhou brincos-telefone e um broche-relógio em formato de olho (MULVAGH, 1989). Schiaparelli também comprou da artista alemã Meret Oppenheim a ideia do bracelete de prata revestido de pele (2) que serviu de inspiração para sua emblemática obra surrealista *"Breakfast in Fur"*²¹ (GARDNER apud LEVY, 2003).



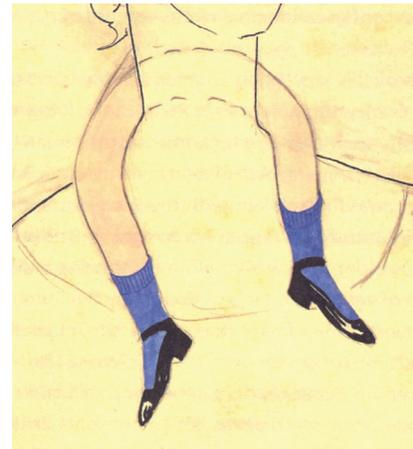
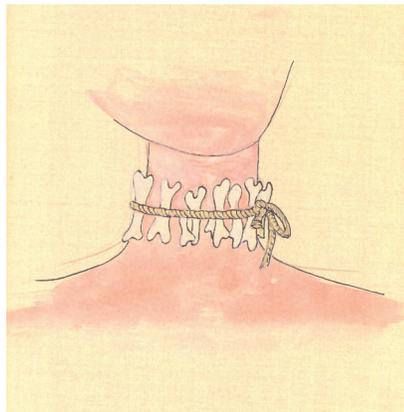
(1) broche "The eye of time"(1949) – Salvador Dalí – platina, rubi, diamante



(2) bracelete (1935) – Meret Oppenheim – prata, pele

—
21– Apresentada na exposição *Surrealista de Objetos* da galeria Charles Ratton (Paris–1936), a obra foi "descoberta" por Alfred H. Barr, então diretor do Moma–NY, que a adquiriu para o acervo do museu. O estranhamento causado pela combinação da porcelana branca com a pele aportava elementos do repertório surrealista, associando objetos do cotidiano com imaginário e inconsciente, envolvidos por um forte apelo erótico. (Maiores informações disponíveis em LEVY)

Exemplo emblemático das relações estabelecidas entre os campos da arte, moda e design, o trabalho de Meret Oppenheim, iniciado nos anos 1930 e desenvolvido até meados de 1970, permite refletir sobre as possibilidades de fluxo entre eles, fenômeno potencializado na contemporaneidade. Ainda que a intenção da artista não fosse transitar de um campo a outro, seu trabalho já sinalizava um potencial nessa direção, o que pode ser observado nos esboços que ela desenvolvia.



(3) (4) esboços das joias surrealistas de Meret Oppenheim

Colocados em diálogo com sua obra, constata-se que estes esboços (3) (4) se remetem ao processo criativo da artista, sendo possível notar como ideias de ornamentação pessoal e de moda eram parte integrante do universo poético que ela utilizava para abordar o imaginário construído sobre o feminino. As peças que desenhou já revelavam as possibilidades da joalheria como prática do campo da arte, bem como de trânsito com o campo do design e da moda. Em seu comentário, Meret Oppenheim evidencia o porquê da escolha do adorno, do acessório ou do objeto como meio de expressão.

*Toda ideia nasce com a sua própria forma. Eu realizo as ideias tal como elas entram em minha mente. Ninguém sabe de onde as ideias irrompem; elas trazem consigo a sua forma; como Atena, que nasceu da cabeça de Zeus com capacete e armadura, as ideias vêm em suas vestes*²². (MEYER-THOSS, 1996 apud GARDNER, 2003:8)

—
22— “Every idea is born with its own shape. I realize the ideas, as they enter in my mind. No one knows where the ideas burst in; they bring their shape with them; like Athena who sprang from Zeus’s head in helmet and armor, the ideas come in their garments” (Texto original)

Caracterizado como pós-industrial, o período que se seguiu à 2ª Guerra foi marcado pela intensificação das mudanças na sociedade, promovidas pelo desenvolvimento tecnológico e pelo crescimento dos setores de serviços, comunicação e informação, o que promoveu um grande interesse pelas

inovações e gerou um aumento do consumo (SEVCENKO, 2001). No campo da joalheria, observa-se o surgimento de uma nova corrente dentro da produção de joias a partir de iniciativas individuais dispersas em alguns países da Europa (Holanda, Alemanha, Inglaterra e Itália) e nos EUA, cuja proposta é uma transformação não apenas nos aspectos formais, estéticos e materiais, bem como nas relações de produção e de conceituação desse objeto. A exposição “*Modern Handmade Jewelry*” – MOMA (1946) – foi um marco nesse contexto, exibindo joias de pintores e escultores – tais como Alexander Calder e Jacques Lipchitz – junto a artistas como Margareth de Patta e Sam Kramer, pioneiros da *american studio jewelry*. Um dos objetivos da mostra era reunir o ‘artista como joalheiro’ e o ‘joalheiro como artista’, aproximação que se fortaleceu e configurou o que foi posteriormente denominada como arte-joalheria. (CAMPOS, 1997)

joia, território da arte

Colocando-se como uma forte reação à forma tradicional e comercial da produção de joias, a joalheria artística contemporânea ganhou força internacionalmente a partir de 1960–1970 especialmente na Europa (Holanda, Alemanha e Inglaterra) e EUA. Esse movimento propunha uma reflexão sobre o papel sociocultural da joalheria num diálogo permanente com as restantes formas artísticas. A joia passava a ocupar então o quadro das artes enquanto veículo de expressão plástica, com um papel que ultrapassava e transcendia os clichês da joia de ostentação, estatuto e poder a que estava associada no passado.

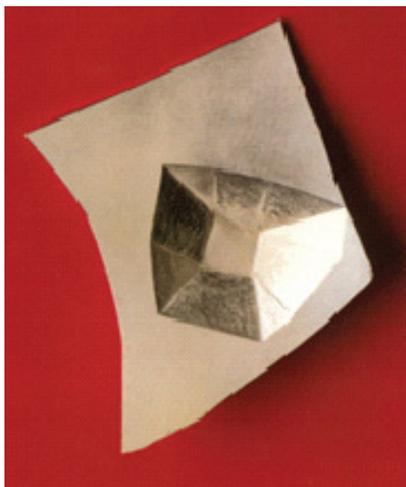
Não há qualquer segredo no facto de uma joia não parecer uma joia ou de uma pintura não parecer uma pintura. Porque já não existe o campo prático da joalheria ou da pintura como demarcações reais e exatas, existem os campos práticos onde se “trabalham” as questões da joia e as questões da pintura. (...) E o que for trabalhado a partir do campo A ou B mantém relação com esse campo, isto é, o urinol de Duchamp é uma não-pintura (antes de ser uma escultura) porque um pintor (Duchamp) renegou a pintura nessa obra, para afirmar que ser artista era mais importante do que ser pintor²³. (Cristina Filipe)

Inicialmente, a motivação para o desenvolvimento de um novo tipo de trabalho nesse campo era de reação à joalheria conservadora e ostensivamente cara produzida na época. As peças produzidas pelos artistas pioneiros tinham em comum a intenção de evitar os formatos clichês da joalheria; um interesse na produção de peças impactantes, estimulantes e, se possível, baratas; uma orientação para a criação de uma joalheria unissex; o propósito de expressar

—
23– Trecho original em português de Portugal, extraído da palestra de Cristina Filipe no EAJ, realizado em setembro de 2010 na Unicamp. Texto na íntegra no Anexo 2.

desaprovação pela joia meramente concebida como tentativa de buscar status; sempre assegurar uma relação dinâmica e interdependente entre o ornamento e o corpo (DORMER e TURNER, 1985).

Dentre os precursores dessa prática, destacam-se na Europa os artistas holandeses Emmy van Leersum e Gijs Bakker os quais, em meados dos anos 60, trabalhavam utilizando alumínio e tecido. Ainda na Holanda, surge em 1970 o grupo *BOE – Bond van Obloerege Edeelsmeden* (algo como 'joalheiros revoltados'), formado por Marion Herbst, Onno Boekhoudt (5) (6) e Françoise van den Bosh. O grupo em si não durou muito, mas os artistas estabeleceram um forte diálogo com artistas ingleses, como Caroline Broadhead (7), David Watkins (8) e Susan Heron.



(5) broche (1993) - Onno Boekhoudt - prata



(6) anéis (1990) - Onno Boekhoudt - prata



(7) colar (1978) - Caroline Broadhead - prata,
madeira, monofilamento de nylon tingido

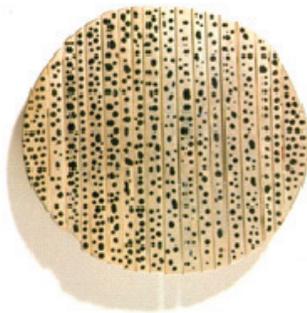


(8) colar (1981) - David Watkins - madeira,
neoprene sobre aço

É preciso ressaltar ainda a importância da presença e da atuação de artistas nos departamentos de joalheria de diversas escolas da Europa, especialmente Alemanha, Itália e Suíça. Herman Jünger (9) (10) em Munique, Friedrich Becker em Dusseldorf, Reinhold Reilling em Pforzheim, Mario Pinton em Pádua e Max Fröhlich em Zurique são descritos como os 'clássicos' por Karl Schollmayer na primeira publicação (1974) do segmento na qual o autor relata o nascimento da joalheria contemporânea. A essa segue-se, segundo o mesmo autor, a geração dos 'mestres' formada por Otto Künzli, Johanna Dahm, Onno Boekhoudt e Graziano Visintin. (GASPAR, 2008)

—
24— *"Hermann Jünger and Onno Boekhoudt are two of the most important modern jewelers in Europe, although they are not among the newest faces. The work of both men is expressive. Each manages to touch the emotions, as well as the mind, because his work has a spontaneity and naturalness about it which is akin to the best 'organic' abstract sculpture from the twentieth century, such as that by Brancusi or Moore – which is not to say Jünger or Boekhoudt are making sculptures."*(Texto original)

Hermann Jünger e Onno Boekhoudt são dois dos mais importantes joalheiros modernos na Europa, embora não estejam entre os mais novos rostos. O trabalho de ambos é expressivo. Cada um consegue tocar as emoções, bem como a mente, porque seus trabalhos têm no campo da joalheria uma espontaneidade e uma naturalidade que se assemelha à melhor escultura 'orgânica' abstrata do século XX, como aquela de Brancusi e Moore – o que não quer dizer que Jünger ou Boekhoudt estejam fazendo esculturas²⁴. (DORMER e TURNER, 1985:23)



(9) (10) broches (1992) - Herman Jünger – prata, ouro, esmalte

Nos EUA, o desenvolvimento da arte-joalheria decorre do incentivo às práticas artesanais iniciadas no período entre guerras, consequência da vinda de muitos artistas e artesãos refugiados da Europa, tais como Josef e Anni Albers e László Mohaly-Nagy. A implantação e oferta de cursos em metalurgia e joalheria em várias escolas, como Cranbrook Academy of Art em Michigan, na Universidade do Kansas e a Universidade Indiana, também deu enorme impulso à expansão da prática joalheira. Destaca-se no período

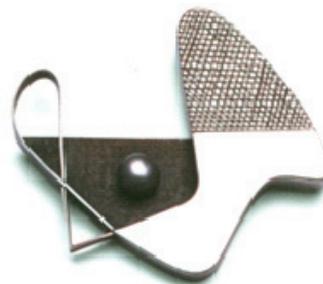
entre 1940–1960 a produção de um grupo de joalheiros – Sam Kramer, Paul Nobel, Art Smith (11), Ed Wiener e Earl Pardon (Nova York) e Margaret de Patta (12) (13) e Bob Winston (Califórnia) – interessados em aplicar à joalheria conceitos como biomorfismo, primitivismo e construtivismo. (LEWIN, 1994)



(11) colar (1955) - Art Smith – bronze



(12) anel (1948) - Margaret de Patta – prata, ouro, quartzo

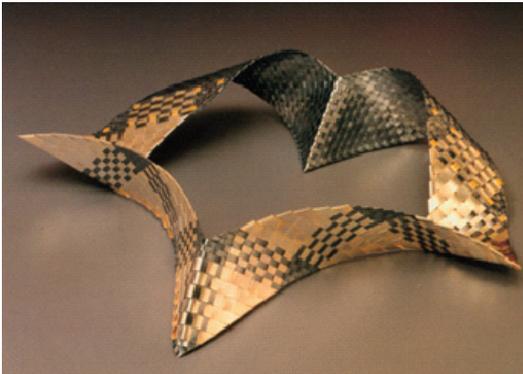


(13) broche (1945) - Margaret de Patta – prata, pérola negra

Posteriormente, a joalheria artística americana foi influenciada pelo movimento pop para, em meados dos anos 1970, aproximar-se da Europa e ser influenciada pela produção alemã. Dentre os nomes mais importantes da arte-joalheria, destacam-se Willian Harper, Arline Fisch (14), fundadora do programa de joalheria e ourivesaria da San Diego State University em 1961 e Robert Ebendorf (15), fundador da SNAG (Society of North American Goldsmiths) em 1969 e professor do Depto. de Metais da State University of New York.

A arte-joalheria, que em seus primórdios estava localizada em polos como Amsterdã, Munique, Londres, Pforzheim, Nova York e Califórnia, expandiu seus horizontes e atualmente é possível encontrar departamentos dedicados a essa formação em diversas escolas de arte, tais como: EUA (Rhode Island School, Universidade do Oregon), Espanha (Escola Massana em Barcelona), Portugal (Ar.Co em Lisboa), França (ESAD em Estrasburgo),

Bélgica (Saint-Lucas na Antuérpia), Estônia (Academia de Artes da Estônia), Itália (Alchemia e Le Arti Orafe em Florença) e Austrália (National Institute of the Arts School of Art , Camberra).



(14) colar "Trama preto e branco #1"(1992) - Arline Fisch – prata, prata oxidada, ouro



(15) colar (1988) - Robert Ebendorf – conchas, osso, vidro, seixo, selos, papéis japoneses, fotos, nióbio

Ao se inscrever sob o domínio da arte, a joia ganha nova condição e propósito: deixa um território repertoriado predominantemente pela beleza, pelo valor econômico e pelos afetos domesticados e convoca a uma reflexão sobre seu sentido tanto no que concerne à noção de preciosidade quanto no das relações engendradas a partir do contexto social. Ao invés da sedução imediata do material e do desejo instantâneo de consumo, uma pergunta, um provável desconforto. Ao definir a arte como "ato de resistência à sociedade de controle", no texto *O ato de criação*, Deleuze (1987) destaca que sua importância e potência reside, a partir da mobilização do sensível, na capacidade de ser

—
 25— Segundo Deleuze e Guattari (1996) há três espécies de linhas que compõem os múltiplos fluxos que nos atravessam e sobre as quais se faz cartografia. As linhas de cada espécie são múltiplas e não param de se misturar e de se influenciar em dinâmicas de simultaneidade e complexidade. Portanto não deve haver juízo de valor sobre elas, não são boas ou más a priori. Suas características, bem como seus perigos, referem-se às necessárias dinâmicas que estabelecem entre si. As 'Linhas de Segmentaridade Dura ou Molar' são territórios bem determinados e planejados, tudo contável e previsto, com início e fim dos segmentos. São potencializadas por explicações, esclarecimentos. Sua figura é o corte. "Tem-se um porvir, não um devir" (DELEUZE e GUATTARI, 1996:67). As 'Linhas de Segmentação Maleável ou Molecular' são linhas relativamente flexíveis, que se estendem por fluxos e partículas que escapam de classificação, produzindo relacionamentos menos localizáveis. Podem ser representadas pela imagem da fissura e operam por alusões, oferecem-se à interpretação. Tem-se um devir, um desdobramento, um desenvolvimento, uma descoberta. As 'Linhas de Fuga' são do tipo quanta e provocam uma tensão máxima entre as anteriores, resultando numa transformação. Operam por ruptura, uma explosão de intensidades com poder de desterritorialização, o que gera a necessidade de traçar novos territórios, de produzir novos mapas.

26— Uma analogia possível aqui seria associar o guerreiro ao artista joalheiro e designer ao soldado. Ainda que ambos estejam sujeitos de algum modo às forças do mercado, o primeiro busca construir alguma forma de resistência às suas dinâmicas de captura. (Nota da autora)

contra—informação no fluxo das dinâmicas sociais. Desse modo, a arte—joalheria permite trazer à tona e pôr em debate os motivos que configuram o papel da joalheria no contemporâneo e aqueles que cruzam nosso interesse pela joia, configurando—se como potente linha de fuga²⁵ dentro desse universo. Quando passa a ser produzida no campo da arte, a joia ganha em alcance no seu intuito de provocar desterritorialização, atuando como máquina de guerra.

O conceito de máquina de guerra em Deleuze e Guattari (1997b) refere—se a uma potência de caráter nômade, exterior e em oposição à soberania do aparelho de Estado (organização social calcada na figura de um rei—mago/sacerdote—jurista cuja tarefa consiste na manutenção das estruturas de poder). Distinta da imagem do exército, onde há disciplina e hierarquia (valores que atuam em prol da preocupação do Estado na conservação dos modelos), a máquina de guerra é imagem emprestada dos guerreiros nômades, das maltas e dos bandos, considerados potentes em sua forma rizomática, dispersiva, associada às linhas de fuga. Para ilustrar, os autores opõem a figura do guerreiro (agente primeiro da máquina de guerra) à figura do soldado (elemento da instituição militar: máquina de guerra 'capturada' pelo aparelho de Estado). A partir dessas imagens emblemáticas, eles discorrem sobre as dinâmicas de apropriação e submissão de potências nômades pelo aparelho de Estado, transmutado em Mercado no capitalismo tardio²⁶. O estado/mercado é soberania, reina sobre o que é capaz de interiorizar, de se apropriar, enquanto que a máquina de guerra é exterioridade e metamorfose.

Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, segundo a qual temos o hábito de pensar. (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 15)

A possibilidade de entendimento da arte e da arte—joalheria como máquina de guerra em si é ratificado e corroborado pelo caráter nômade inerente à própria joia. Deleuze e Guattari (1997b) afirmam que a joalheria é a arte nômade por excelência, o que evidencia a potência da joia enquanto objeto capaz de produzir afectos, provocar desterritorialização e gerar subjetividades. Ainda que os autores não foquem sua construção teórica no objeto em si, pois tratam da temática da ourivesaria bárbara em duas passagens no *Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra* apenas para traçar um paralelo entre as joias e as armas, destaca—se a intenção de extrapolar a potência inscrita no objeto para a prática da arte—joalheria, como se pretende demonstrar ao longo dessa cartografia.

Por isso, evidenciam-se os interesses da pesquisa numa reflexão que inclui a prática, da qual advém a importância dos workshops realizados com artistas-joalheiros, conforme indicado anteriormente. Considerando-se a relevância dessas experiências como procedimento de pesquisa e como fonte das discussões elaboradas ao longo dos capítulos, segue um resumo dos relatos de modo que seja possível familiarizar-se com os conteúdos elencados nos workshops.

breve descrição dos workshops realizados

De maneira sucinta, segue descrição ilustrada das propostas e atividades realizadas em cada workshop de modo que seja possível compreender a natureza das relações construídas nessa tese. Tanto as propostas quanto as atividades encontram-se detalhadas em relatórios apresentados como Material de Apoio, disponíveis em arquivo digital que integra esse volume. Ao longo do texto, extratos e imagens retiradas dos relatórios estarão identificadas pela sigla do workshop correspondente.

– WMP – Workshop MITOS PESSOAIS / ELA BAUER / OUT2009²⁶

Sob o nome de Spa Criativo²⁷ o WMP, orientado pela artista Ela Bauer, aconteceu em outubro de 2009 e consistia em uma imersão de quatro dias em um sítio na cidade de Monteiro Lobato, interior de São Paulo. Foi a primeira iniciativa do Projeto Nova Joia²⁸ no sentido de trazer artistas joalheiros para realizar ações de intercâmbio e formação nesse campo no Brasil.

Em texto enviado aos participantes, Ela Bauer propunha como ponto de partida uma reflexão sobre histórias familiares ou acontecimentos pessoais que, ao longo do tempo, foram mitificados na vida de cada um. Ter a história pessoal como foco da discussão sobre joalheria levanta aspectos relativos ao seu papel enquanto objeto de memória, expressão de emoção, agenciador de desejos.

—
26– Descrição completa da atividade em Relato WMP.

27– “O SPA Criativo é uma proposta de atualização e reciclagem indicada para todos aqueles que buscam desenvolvimento de seu trabalho autoral”
(Texto extraído de www.njoia.com em out. 2009)

28– Projeto de caráter cultural e educacional para divulgação da arte-joalheria no Brasil coordenado, desde 2007, pela artista Mirla Fernandes.

Ao tratar os mitos pessoais como ‘material’ de trabalho, a proposta colocava o sujeito no centro do processo, tornando-o autor e matéria-prima concomitantemente. Desse modo, ainda que a ênfase da temática estivesse orientada para os mitos familiares, o doutorado em si se fez presente como assunto gerador e motivador da participação no workshop. Conteúdos elaborados teoricamente através da leitura de Deleuze e Guattari (tais como cartografia, fronteiras borradas, linhas em fluxo, etc.) mais desenhos e experimentos práticos realizados ao longo do percurso até ali foram apresentados ao grupo como ‘conteúdos’ de trabalho.

A proposta de trabalho consistia em partir do material (conceitual e concreto) de cada participante, do qual Ela Bauer extraía questões e sugeria caminhos. Essa diretriz configurou uma alteração na trajetória pessoal do fazer: abandonava-se a prática projetual, com um plano traçado a priori, e iniciava-se a experimentação artística, orientada para um 'seguir o fluxo'.

Esse modo de trabalho também permitiu o encontro com um outro tipo de temporalidade que não está pautada por prazos estabelecidos ou objetivos determinados, mas que contempla tanto a aceleração do insight quanto a aparente estagnação do repouso, entendendo-as como etapas de um processo, um caminho que se traça no caminhar. Em sintonia com o método cartográfico e com alguns dos conceitos de Deleuze e Guattari, Bauer reiterava a importância de ter a imprecisão como possibilidade, uma abertura para o devir: operava-se no fazer uma desterritorialização, como se perceberá no decorrer dos capítulos.

Dentre os materiais trabalhados, destaca-se o uso de linhas metálicas, de papéis e de plásticos translúcidos, conforme é possível observar em alguns resultados abaixo (16) (17).



(16) colar em papel vegetal e cobre



(17) detalhe colar de cobre

A intenção de articular conceitos, ideias e material concreto revela-se em construções onde linhas de diversas naturezas apresentam-se conectadas, misturadas, articuladas, emaranhadas expressando o desejo de configurar imagens para os fluxos do pensamento. Os princípios inscritos nessa primeira experiência prática desenvolveram-se e se transformaram no decorrer dos outros workshops como se verá mais adiante.

– WMI – Workshop MATERIAIS E IDENTIDADE / KARIN SEUFERT E TORE SVENSSON / NOV2009²⁹

Sob o comando dos artistas Karin Seufert e Tore Svensson, WMI ocorreu em novembro de 2009 e também foi organizado como Spa Criativo pelo projeto Nova Joia. O texto de divulgação enviado aos participantes após a inscrição apresentava as diretrizes da proposta que visava à construção de joias com materiais classificados por Seufert e Svensson como estrangeiros e brasileiros, revelando que a abordagem estaria mais focada na produção de peças e não em experimentações. Identidade dos materiais e identidade nacional também seriam trabalhadas a partir de materiais que eles trariam de seus países (cada participante receberia um saco com quatro peças da Suécia e quatro da Alemanha) e dos materiais ‘brasileiros’ levados pelos alunos. Por esse texto podia-se notar a curiosidade dos professores–artistas do WMI quanto às diferenças culturais na forma de apropriação e de uso dos materiais.

Após a apresentação dos materiais trazidos pelos participantes³⁰ e pelos professores³¹, o primeiro exercício foi descrito. Ainda que não correspondesse a uma estrutura de projeto em design, especialmente por não definir um usuário, os desafios continham objetivos, determinavam parâmetros e estipulavam o tempo, de modo a evitar o pensamento à deriva nas dinâmicas do fazer. Apenas no último dia a proposta de trabalho mostrou-se mais livre, com o tema ‘uma cor, uma forma’.

—
29– Descrição completa da atividade em Relato WMI.

30– “Levei pedaços de couro, lâminas de madeira e sementes da Amazônia. Expliquei que os materiais eram originários de outras partes do país, pois São Paulo é era uma grande metrópole e tive certa dificuldade de escolher materiais ‘típicos’ que pudessem também remeter ao Brasil.”
(Texto extraído do Relato WMI)

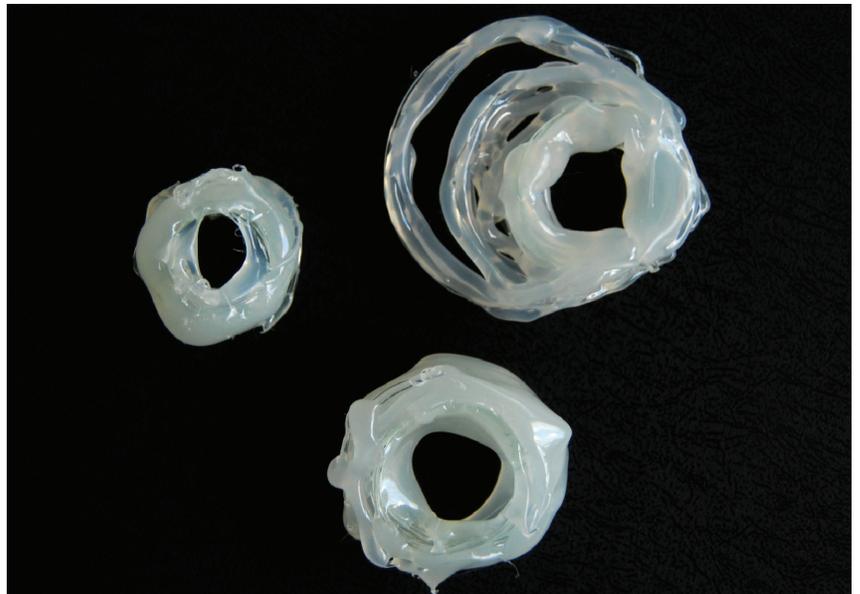
31– “Karin trouxe da Alemanha uma lata de creme Nívea (vazia e limpa), playmobil (um kit para cada participante), miniaturas de tampas de porcelana branca e borrachas para vedação de conservas. Da Suécia Tore trouxe uma lata de clássicas anchovas (também vazia e limpa), pedaços de chifre de rena, placas de Fórmica (empresa sueca) em padronagem tradicional da família real e uma bola de plástico utilizada para prática de um esporte de inverno muito popular no país.” (Texto extraído do Relato WMI)

Ao final de cada dia, realizava-se uma análise da produção de todos os participantes na qual foi possível notar que, apesar dos exercícios e propostas não estarem direcionados para conteúdos extraídos do tema dessa tese (como no caso do WMP), questões e processos abordados no workshop anterior emergiam nos resultados obtidos através do uso de linhas, elementos de junção, áreas de indefinição e materiais translúcidos (18) (19) (20). Isso trouxe à consciência o fato de que a força temática da tese se faria presente independentemente do tema dos workshops que fossem realizados.



(18) (19) (20) resultados de exercícios: broche e colares com materiais brasileiros, suecos e alemães

Além dessa constatação, o workshop possibilitou, pela própria proposta, a experimentação de diversos outros materiais, especialmente a cola quente (21), plantando uma semente do que mais tarde seria explorado na Série Cartography (SC)³², desenvolvida em maio de 2010. Destaca-se ainda como sua contribuição maior ter feito emergir a temática do corpo, tão cara ao território da arte-joalheria, como conteúdo que foi aprofundado posteriormente através da proposta do WCP³³, bem como da experiência do WNM, apresentada resumidamente aqui.



(21) experimentos com cola quente

32– Descrição completa da atividade no Relato SC.

33– Esse workshop será apresentado e discutido no capítulo IV.

**– WLMR – Workshop LOSING MY RELIGION / ESTELA SAEZ E
RUUDT PETERS / MÉXICO / ABR2010** ³⁴

O WLMR, promovido pela fundação *Otro Diseno* ³⁵, foi realizado em abril de 2010 na Cidade do México. Ministrado pelos artistas Estela Saez Vilanova e Ruudt Peters antecedeu o *Gray Area Symposium – 1st International Encounter Of Contemporary Jewellery Latin America (SGA)* ³⁶ – *Europa*, evento que reuniu importantes nomes do campo incluindo artistas, designers, críticos, acadêmicos e galeristas da Europa, América Latina e Nova Zelândia com o objetivo de promover um diálogo intercultural no campo da joalheria contemporânea.

O próprio título sinalizava a proposta de realizar uma ruptura com o pensamento tradicional da joalheria, levando o participante a uma descontextualização e recontextualização desse campo.

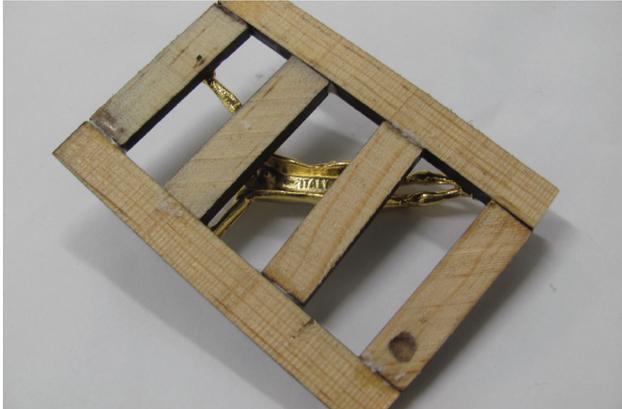
No material de divulgação isso se traduzia no questionamento e ampliação dos significados da joia em sua dimensão pessoal e social, traçando novos contornos para as relações estabelecidas entre essa e o sujeito. Enfatizando a exploração sensível do material e um diálogo entre razão e emoção, evidenciava sua produção aliada ao campo da arte, produzindo deslocamentos no pensar e no fazer.

O workshop teve início com propostas de exercícios cuja temática foi extraída de objetos religiosos, apresentados sequencialmente: crucifixo, altar, rosário, véu para cobrir a cabeça, etc (22) (23) (24) (25).

34– Descrição completa da atividade no Relato WLMR.

35– Organização sem fins lucrativos sediada na Holanda, cujo objetivo é “promover o trabalho de designers da América Latina no contexto internacional e incentivar o desenvolvimento de projetos culturais entre artistas e designers da América Latina e outros continentes, proporcionando-lhes oportunidades de mostrar seu trabalho num ambiente internacional” (<http://www.otro-diseno.com>).

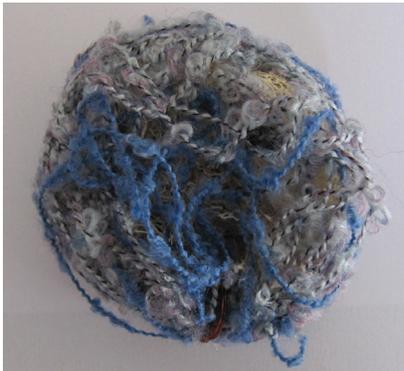
36– Descrição completa da atividade no Relato SGA.



(22) resultado de exercícios com objetos religiosos: crucifixo



(23) resultados de exercícios com objetos religiosos: cobrir a cabeça



(24) resultados de exercícios com objetos religiosos: rosário



(25) resultado de exercício "não jóia"

Os desafios foram propostos considerando-se uma progressiva redução do tempo, sendo que os dois primeiros tiveram prazo de 30 minutos cada, os três seguintes foram realizados em 15 minutos cada e os dois últimos em 7 minutos. A diretriz de todo processo foi: *"Don't think, do!"* A intenção era trabalhar com as primeiras impressões surgidas a partir do tema dado, como forma de alteração na estrutura do pensamento-fazer, evitando assim o acesso às soluções do 'universo da joalheria', tanto no que diz respeito à tipologia das joias como seus materiais, pois essas demandam muito mais tempo para sua execução (26) (27) (28) (29) (30).

Desaceleração, silêncio, introspecção e concentração foram os recursos utilizados no dia seguinte para novamente alterar a relação com o tempo. Em um convento abandonado, foram realizados exercícios de desenho-cego que serviram de porta de entrada para o 'espírito' daquele dia de trabalho. Como tarefa, o desafio foi explorar as possibilidades de um único material escolhido, apresentando 10 modos diferentes de trabalhar com ele. Dos dez resultados finais, um deles foi selecionado para ser explorado em mais cinco diferentes modos.

No último dia, sempre tendo a religiosidade como mote, um áudio visual sobre religiões no mundo introduziu o tema do trabalho: criar um objeto pessoal a partir do conceito de ex-voto, utilizando o material explorado no dia anterior.

Partindo da ideia expressa no título (*"Losing my Religion"*) percorreu-se um caminho que articulou pensar e fazer joalheria traçando um paralelo com a religiosidade. A joia em si é um objeto simbólico e ao longo de séculos serviu de veículo de expressão do desejo humano de proteção e de sua relação com o divino. Os exercícios partiram de objetos de representação do religioso para desconstruir a noção de joia como objeto de representação, tomando o fazer não como meio para atingir um fim, mas como processo. O contato com uma dimensão mais sensível da religiosidade projetou uma aproximação sensível com o material, possibilitando um fazer articulado a outra noção de preciosidade. Ao final, um objeto não representativo, não uma ilustração do sentimento, mas a materialização de uma emoção, uma joia.



(26) (27) (28) resultados de exercícios explorando o mesmo material



(29) (30) resultados de exercícios explorando e construindo com o mesmo material

**– WNM – Workshop Now Move / RUUDT PETERS E ESTELA SAEZ /
HOLANDA / AGO 2010**³⁷

WNM foi oferecido em agosto 2010 pelo artista holandês Ruudt Peters, na *Opere International Jewelry School*, Holanda. De caráter eminentemente prático, configurava-se como um curso de verão voltado ao desenvolvimento de uma poética pessoal no campo da joalheria. A cada ano uma temática específica é abordada como fio condutor de todo o processo, associada ao material que cada aluno escolhe para trabalhar nas oficinas da escola.

Considerando a existência de um impulso gerador em cada indivíduo em WNM, o tema preconizava a descoberta dos movimentos internos que produzem e/ou potencializam a criatividade de modo que se possa adotar outro movimento na experiência contemporânea do fazer. Com foco no processo³⁸ e não nos resultados finais, orientava-se para uma vivência dirigida para uma transformação pessoal e para uma exploração sensível da materialidade.

O processo de trabalho foi disparado numa série de tarefas preparatórias³⁹ encaminhadas por e-mail dois meses antes da data de início do workshop, cuja realização foi enfaticamente solicitada⁴⁰. Por meio da execução dessas tarefas, várias questões levantadas durante a pesquisa até aquele momento vieram à tona e aportaram conexões entre conteúdos teóricos e práticos até então abordados (31) (32) (33).

—
37– Descrição completa da atividade no Relato WNM.

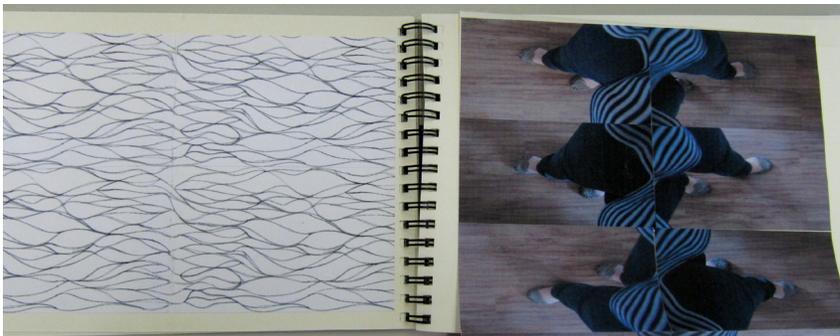
38– “The goal is the means and the means is the goal” (M. Gandhi) – extraído do material de divulgação enviado por e-mail aos participantes.

- 39– a) Construir um animal que o represente (dimensões mínimas 30cm X 15 cm)
b) Fazer uma investigação sobre o movimento (10 folhas A5 com fotos, desenhos, textos, colagens).
c) Trazer um tipo de material “que o move” (muito, uma mala cheia).
d) Fazer uma foto sua (rosto) e uma do seu animal. Trazer 15 cópias P&B de cada uma.
e) Fazer uma apresentação (pwt) de seu trabalho (10 a 15 imagens, sem texto).

40– “In order to have a full development of your work during the workshop, it is EXTREMELY NECESSARY that you bring the assignments and materials explained bellow, otherwise the flow of the workshop could be affected. We would also mention that the assignments have to remain under secret!! Which means that we DO NOT want you to show your assignments to other participants of the workshop; very important!!! Thank you!” (Texto extraído da lista de tarefas enviado por e-mail aos participantes).



(31) imagens dos exercícios preparatórios: animal



(32) exercícios preparatórios: caderno de imagens sobre o movimento - passos



(33) exercícios preparatórios: caderno de imagens sobre o movimento - linhas

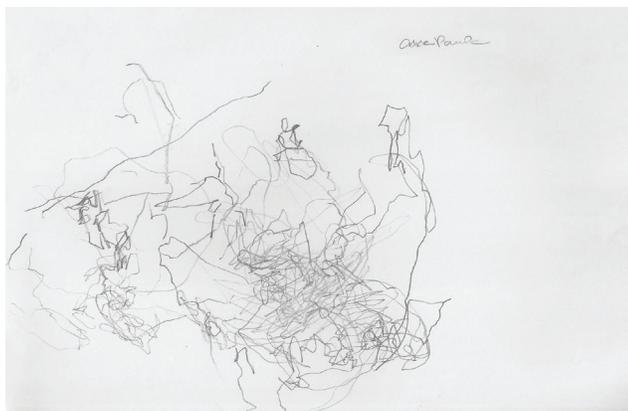
Já na Holanda as atividades começaram com a apresentação dos animais que cada participante havia construído para representá-lo, seguido de exercícios de desenho, colagem e pintura (34). O movimento foi trabalhado a partir do próprio corpo, em atividades físicas (como por exemplo: andar de bicicleta, nadar, etc.) e associado à marcha e à movimentação do animal escolhido (como na tarefa de construção de um veículo para o animal) (35). Foi realizada ainda uma série de exercícios perceptivos (sensibilização tátil e auditiva, dinâmicas de olhos fechados, narrativas com foco na memória olfativa, etc.) (36) (37). Esse processo foi intenso e produziu transformações pessoais bastante significativas no modo de abordar o processo criativo, sair de zonas de conforto e enfrentar dificuldades. Colocar o corpo físico e sensível do aluno no centro dos exercícios configurou-se potente meio de provocar desterritorialização.



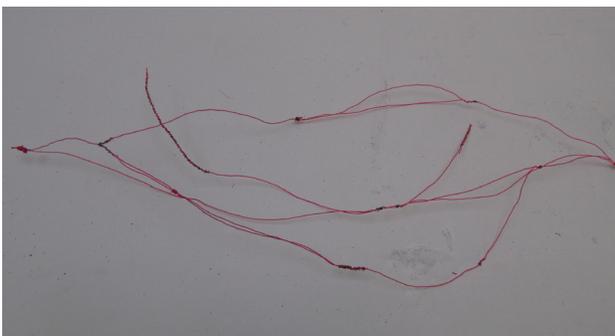
(34) resultados de exercícios de desenho, colagem, pintura



(35) resultados de exercício de veículo para o animal



(36) (37) resultados de exercícios de desenho cego e construção com arame



Após três dias de atividades, iniciou-se o trabalho com o material escolhido que foi explorado intensamente durante um dia inteiro de exercícios (38) (39) (40) (41). Só então é que teve início uma proposta orientada para a construção de formas que, ao final, deram origem a uma única peça. O último dia foi inteiramente dedicado à análise do percurso individual de cada participante (42) (43) (44), considerando os trabalhos desenvolvidos anteriormente, o caderno de pesquisa sobre o movimento e o percurso traçado durante o workshop. Durante o balanço de todo o processo, duas questões deveriam ser pensadas e respondidas verbalmente aos professores: *“O que eu aprendi aqui?”* e *“Como pretendo usar isso daqui para frente?”*.



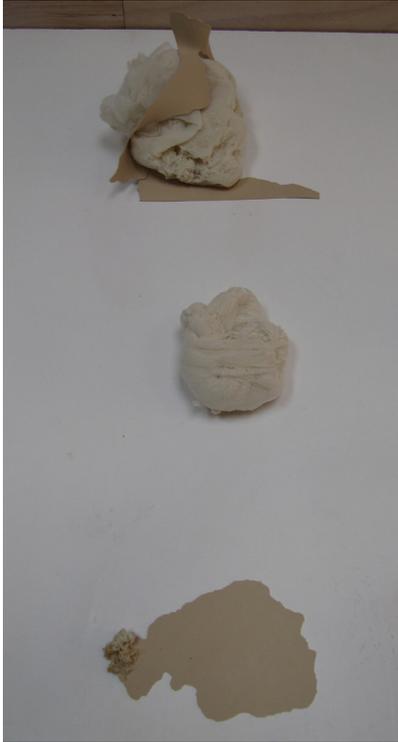
(38) (39) (40) (41) resultados de exercícios de exploração do material escolhido - tule

Duas questões foram relevantes nessa autoanálise e referem-se a uma mudança de atitude diante do fazer. A primeira advém da necessidade de estar aberta ao novo, aquilo que não se mostra atraente ou fácil de digerir num primeiro momento, porque não ecoa no repertório pessoal. Trata-se de resistir ao conforto promovido pelas formas e materiais aparentemente conhecidos, uma tendência muito natural, *“é que Narciso acha feio o que não é espelho”*. A segunda abarca uma aprendizagem sobre resiliência, uma capacidade de dar o próximo passo e enfrentar as dificuldades, insistir, resistir, continuar. Como Peters mesmo diz: *“No pain, no gain”*.

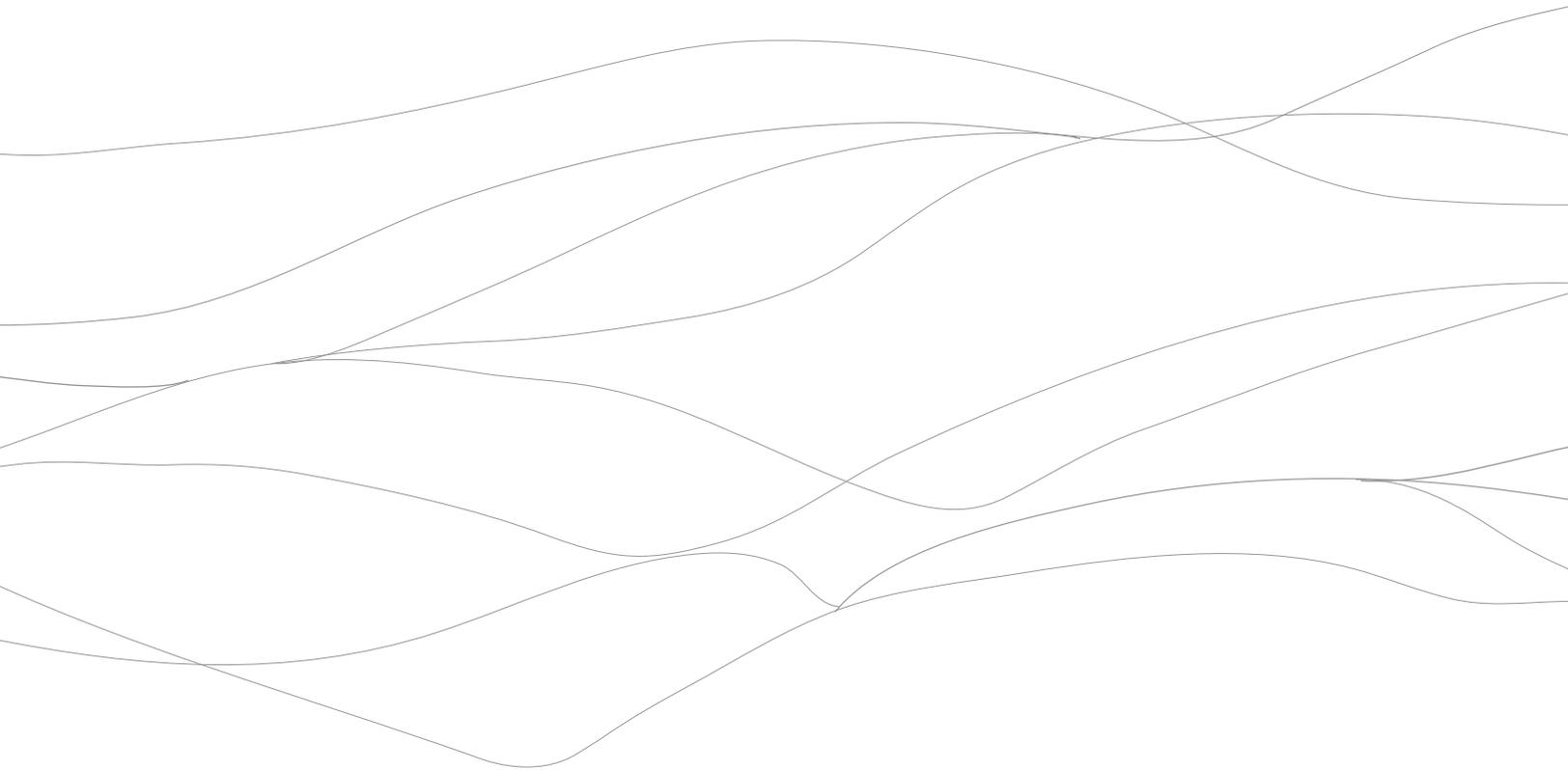
A exploração de um fazer poético no campo da joalheria, além de promover descobertas, produziu desconfortos, fez aflorar inseguranças e gerou dúvidas: impactos que se fizeram presentes em maior ou menor grau em todos os workshops, como um objetivo inerente à sua própria natureza.

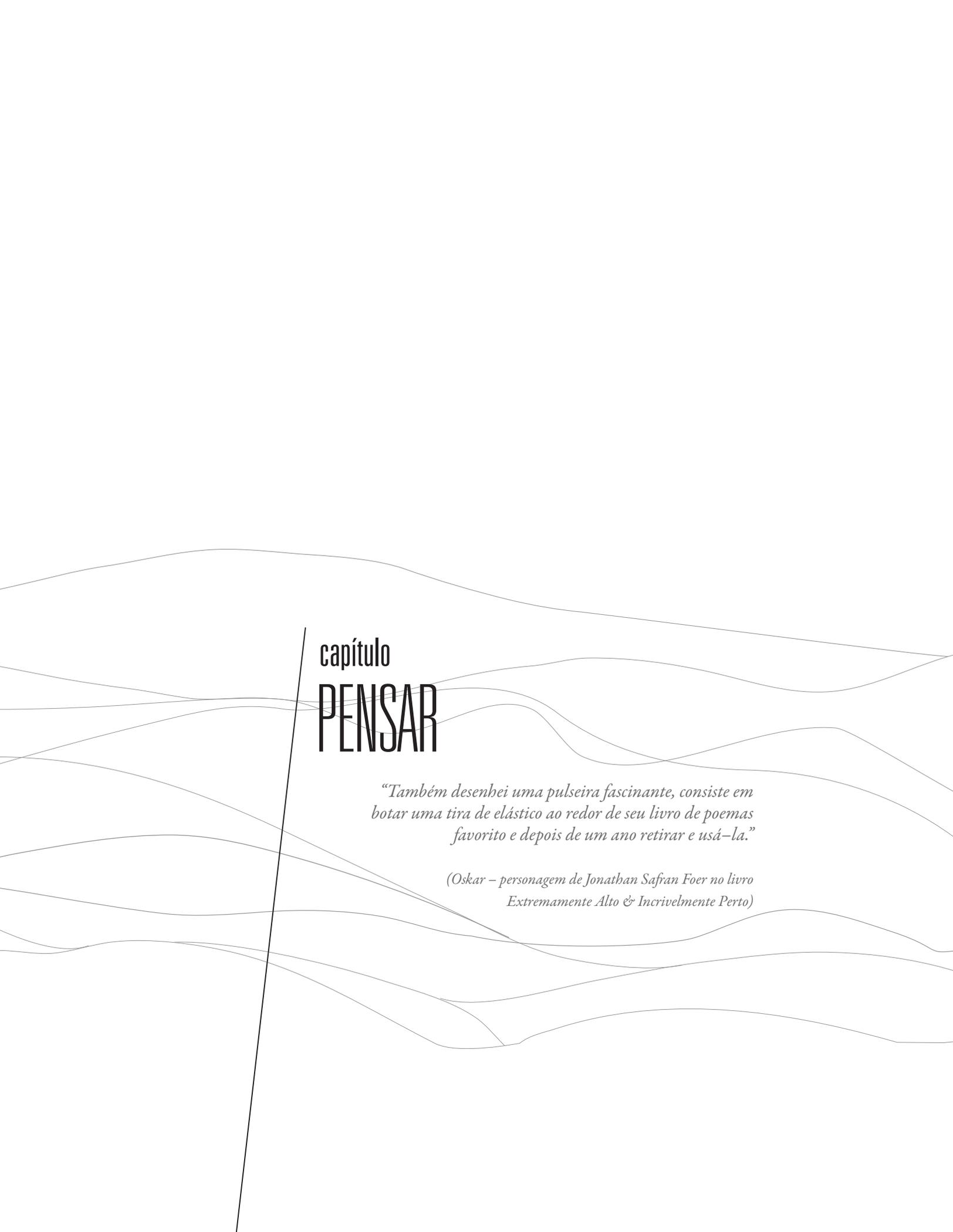
Ao recuperar as experiências dos workshops e trazê-las para a tese numa outra leitura, associando-as às ideias de Deleuze e Guattari, busca-se estabelecer conexões e ressonâncias de um domínio sobre o outro. Desse modo, ao empurrar o pensamento para além das certezas, os conteúdos elencados são tratados como linhas em fluxo que, agenciadas podem convergir, se transformar ou explodir em novas linhas de fuga, operando mudanças contínuas no pensar, no fazer, no sentir e no propor.

A constatação de que essas conexões se fizeram presentes em diferentes momentos ao longo do percurso (realização das leituras, experimentos, construções, exercícios, escrita de anexos, articulação de conteúdos) evidencia a natureza de suas relações enquanto fluxo e, por isso, o que se apresenta nos capítulos seguintes é um mapa possível, entre tantos outros.



(42) (43) (44) resultados finais do workshop



The background features a series of thin, wavy, horizontal lines that create a sense of movement and depth. A single, thin vertical line runs down the left side of the page, intersecting the wavy lines.

capítulo

PENSAR

“Também desenhei uma pulseira fascinante, consiste em botar uma tira de elástico ao redor de seu livro de poemas favorito e depois de um ano retirar e usá-la.”

*(Oskar – personagem de Jonathan Safran Foer no livro
Extremamente Alto & Incrivelmente Perto)*

As atividades realizadas ao longo do percurso no qual se inscreve esta cartografia, iniciada em 2007, trouxeram à tona muitos temas pertinentes a um pensamento sobre o território da arte–joalheria, produzindo transformações no modo de abordá-lo. Operou-se um agenciamento: pensamento afetado por conceitos extraídos das ideias de Deleuze e Guattari, pela fala de outros joalheiros, pelas experiências do fazer e do sentir.

A sintonia entre o desejo pessoal de aprofundamento sobre a temática da joia e a necessidade de debater suas fronteiras borradas evidenciou-se através do SGA, ocorrido em abril de 2010, na Cidade do México. O evento, que reuniu importantes nomes da arte–joalheria incluindo artistas, designers, críticos, acadêmicos e galeristas da Europa, EUA, América Latina e Nova Zelândia, tinha como objetivo promover um diálogo intercultural nesse campo, revelando a pertinência de extrapolar esse debate para além do contexto europeu.

Associados ao evento, dois workshops foram oferecidos: “*Diálogos de Identidad*”, ministrado pelo artista mexicano Jorge Manilla e “ *Losing my religión – Infusión de Joyería Contemporánea*”, ministrado pelos artistas Estela Saez Vilanova e Ruudt Peters. Este último foi o escolhido, devido à pertinência de seu título, pois este já evidenciava o objetivo de produzir uma desterritorialização no imaginário sacralizado da joia.

*A expressão em inglês, Losing my religion é usada no sul dos EUA e se refere a ‘perder as formas, o temperamento, as convenções’. Losing My Religion é o título metafórico desse workshop que pretende levar a uma descontextualização e recontextualização da joalheria, seus materiais, formas e significados, criando objetos de ornamentação corporal que retêm intenções pré-concebidas de seus criadores e comunicam conceito, identidade e emoção*⁴¹. *(Extraído do material de divulgação do WLMR)*

—
41– “La expresión en inglés, Losing my religion es usada en el sur de los Estados Unidos y se refiere a ‘perder las formas, el temperamento, los convencionalismos’. Losing My Religion es el título metafórico de este taller que pretende llevar a un descontextualización y recontextualización de la joyería, sus materiales, formas y significados, creando objetos de ornamentación corporal que reten las nociones preconcebidas de sus creadores y logren comunicar concepto, identidad y emoción.” *(Texto original)*

Para pensar o objeto fora de seu contexto mercadológico Saez e Peters partiram de uma analogia entre a joia, em sua condição mitificada socialmente, e a religião. Além do fazer, a temática e o direcionamento da proposta procuravam levar o participante a refletir sobre a importância e os papéis da joia hoje. Essa ideia de transformação do sentido e do significado desse objeto foi levada à última consequência por Ruudt Peters, ao estabelecer uma regra que tornou ‘joia’ uma palavra proibida durante todo o workshop. “*The word that we don’t speak!*” *(Ruudt Peters – WLMR)*

Ao tomar a palavra para designar a coisa elenca-se, com ela, um cabedal de significados associados, o imaginário é povoado de pré-conceitos. Em sua fase inicial, um dos exercícios do [WLMR](#) tocava nessa questão. A proposta era desenhar os '11 pecados capitais da joalheria', expressos através de palavras frequentemente associadas às joias: Beleza, Amor, Decoração, Poder, Aparência, Luxuoso, Signo, Status, Íntimo, Comunicação, Ornamento. Assim sendo, a cada palavra/pecado dito por Estela Saez, os participantes faziam um desenho, em intervalos de um minuto entre eles. Ainda como estratégia para desconstruir os significados tradicionalmente associados à joia, Estela e Ruudt não solicitaram a construção de nenhum ornamento corporal ao longo de todo o workshop.

Para promover uma transformação da relação do fazer no [WLMR](#) foi utilizada como estratégia inicial uma aceleração máxima (através de prazos mínimos) de modo a impossibilitar o pensamento racional como caminho para solução dos exercícios, empurrando o participante para agir de modo mais intuitivo. Inicialmente todos receberam um crucifixo de madeira e plástico metalizado, muito simples, popular, fabricado na China, com a proposta de transformá-lo em 30 minutos. Na sequência, houve novas solicitações, com prazos cada vez mais curtos:

*Construa algo para cobrir sua cabeça. Vocês têm 15 minutos /Construa um altar, 15 minutos... Don't think, do! / Se a joalheria é sua religião, qual o seu rosário? 15 min.../ Tudo ainda é muito **** (a palavra proibida)!!! Parem de pensar tão estreito, construam uma não-joia! Mudem de escala, 7 min... (Ruudt Peters – WLMR)*

O pensamento clássico da joalheria como algo elaborado, detalhado, caiu por terra e as opções por caminhos complexos para resolver os desafios não davam certo. Apenas quando houve uma mudança no modo de pensar, um fazer mais intuitivo, orientado pelo sensível é que tudo começou a correr melhor. Ruudt Peters explicitou ao longo de todo o workshop sua opinião sobre como a mente dos joalheiros encolhe sempre que pensam seu trabalho a partir do conceito de joia. Defendeu que é preciso dessacralizá-la, retirá-la de um lugar imaginário onde ela torna-se quase uma religião.

O problema dos joalheiros é que o cérebro deles está encolhendo. Pergunto o que é uma joia, e o cérebro faz assim, fica tão pequeno. É este o maior problema dos joalheiros. (Ruudt Peters – Vídeo – O que é uma joia?)

diálogos do desejo

Falar em joias é falar em desejo, especialmente no desejo pela joia: um desejo pelo belo, pelo raro, pelo único, sintetizado sob o manto da ideia de distinção. Por séculos essa diferença se fez ver através da exibição de status modelado em material precioso. O desejo pela joia revela também o desejo de sedução, desejo de proteção, desejo de permanência, desejo de memória, etc. Usada para marcar acontecimentos importantes as joias são declarações de amor, vinculam pessoas, guardam a passagem do tempo, revelam afetos. Esferas imbricadas na constituição do desejo pela joia, essas múltiplas possibilidades têm, em sua matriz, o desejo do sujeito se expressar no mundo. Desse modo, ainda que emblemática imagem de 'objeto de desejo', a joia não é um destino em si, mas meio que põe o sujeito em diálogo com o outro.

Desloca-se, assim, o desejo pelo objeto joia para o contexto que o envolve (afeto, sedução, proteção, amor, memória, poder, status, etc.). A importância do contexto é tal que corrobora inclusive a 'legitimidade' do objeto. Um colar no 'tapete vermelho' certamente é de diamantes, mas na festa de casamento na periferia é sempre bijouteria.

Segundo Peter Pál Pelbart (anotações de aula), o conceito de desejo em Deleuze e Guattari passa ainda por uma oposição ao seu entendimento à luz de Platão, Freud e Lacan, para os quais o desejo quer o que não tem, quer desejar. Em Deleuze e Guattari o desejo quer conexões, pois não é representação de uma ausência, mas sim parte da infraestrutura. É máquina desejante, processo que se produz no encontro, no agenciamento que não é interno ao sujeito e nem ao objeto (MACHADO, 2009). Desse modo, não há desejo como coisa em si, mas sim como construção, como agenciamento, sendo este sempre territorial e gerador de multiplicidades cujas "linhas diversas entrelaçadas constituem o 'mapa'" (DELEUZE e GUATTARI, 1997b: 229).

Os agenciamentos são passionais, são composições de desejo. O desejo não tem nada a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado. A racionalidade, o rendimento de um agenciamento não existe sem as paixões que ele coloca em jogo, os desejos que o constituem, tanto quanto ele os constituiu. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b: 78)

Sob essa ótica, desejo não é falta, não carece, não é incompletude. Ao contrário: desejo é produção, é proliferação, não é natural. Daí a ideia de máquina, uma maquinação desejante, um agenciamento maquinico. Desse modo, o desejo não se restringe ao indivíduo, ao psiquismo, ao privado e, do mesmo modo, a produção não se concentra apenas na esfera social. Desejo e produção não estão separados e reservados a diferentes domínios.

No caso da joia, isso pode ser claramente observado ao se tomar sua capacidade de articular significados simbólicos atrelados às dinâmicas indivíduo–sociedade, aspecto levantado por José Manuel Springer, crítico de arte e editor da revista *Replica 21*, ao falar sobre o valor da joia como intermediária entre o *self* e a identidade social (SGA). Esse caráter torna explícita sua importância enquanto objeto agenciador de desejos, tornando–se reduto das mais diversas formas de expressão de um tempo e de uma cultura.

Associadas à ideia de distinção e de proteção, marca de pertencimento, afeto e sedução, a joia articula uma relação do tipo motivo–suporte⁴², apontada por Deleuze e Guattari como sua característica essencial. Nela se articulam a motivação (entendida como desejo/expressão) com o suporte (o corpo) abarcando os mais variados formatos da produção no território da joalheria. Sob essa ótica, a diversidade de joias refere–se, sobretudo, às relações estabelecidas no mundo e com o mundo, em suas esferas individuais e coletivas, deslocando–se o foco do objeto em si e colocando–o como mediação que se presta sempre à captura de um outro, pois trata–se de um objeto essencialmente dado à visibilidade. Mesmo quando se pensa em joias de proteção (amuletos) ou de memória (herança), frequentemente dadas à ocultação, ainda assim se referem a um fora de si, um outro expresso na forma de entidade ou de ausência.

Uma joia é sempre algo para o outro, desde aquele que a escolhe como presente, bem como aquele que a usa e também na esfera do criador. Evidencia–se na fala de alguns artistas joalheiros a importância do outro e do tipo de agenciamento que se deseja estabelecer.

Mas, para mim é importante, quando faço uma joia, pensar que alguém vai usar aquele objeto. Que haverá de existir alguém, no mundo, que vai sentir algo através da peça, que vai estar em cumplicidade comigo. Que, de alguma forma, ela ficará feliz em usá-la, em tê-la, se apropriar dela. (Ramon Puig Cuyás – Vídeo – O que é uma joia?)

—
42– Essa abordagem se opõe à ideia de pensar a joia como forma–matéria, caminho extraído da própria definição do objeto – joia é um ornamento em material precioso. Aqui a possibilidade de leitura, compreensão, entendimento se fixa no campo do objeto em si. Todo o discurso refere–se à materialidade, ou seja, fala–se a partir do material [normalmente ouro e pedras] associando–o à configuração [o desenho da peça, sua composição e arranjo]. As palavras ornamento e adorno trazem em sua matriz etimológica uma noção estética relacionada com ordem, organização e seus significados estão associados a embelezamento e decoração. Isso faz com que a discussão sobre a joia gire em torno das relações entre a escolha dos materiais (preciosos, não preciosos, ecológicos, tecnológicos, encontrados, etc.) e a atribuição de forma a eles de modo a construir beleza. Esse enfoque parece possível (ainda que reducionista no contexto aqui proposto) para discutir a joia na esfera do design e da moda, porém inadequado no caso da arte–joalheria. (Nota da autora)

(...) Robert Smit, um famoso joalheiro explicou para mim: ‘Quando faço uma joia, é uma peça de arte, mas quando ela sai do estúdio e é usada por alguém, uma mulher possivelmente, ela adquire sua vida própria. Ela só está pronta quando é usada’. Então uma joia é feita no estúdio, mas só está pronta quando é vestida. Para mim, esta é a essência de uma joia. Ela tem dois lados, a do criador que tem sua história e a coloca no joia e a história de quem a usa que coloca sua personalidade nela. Vesti-la é um meio de se expressar. (Liesbeth den Besten – Vídeo – O que é uma joia?)

É um tipo de compromisso. A joalheria é um tipo de compromisso de ambos os lados. (Ela Bauer – Vídeo – O que é uma joia?)

Ainda que em todas as instâncias a joia seja objeto que se dá para o mundo (quem compra oferece, quem usa oferece, quem cria oferece) Liesbeth den Besten, historiadora da arte e presidente da fundação Françoise van den Bosch (Países Baixos), definiu o caráter dessa relação distinguindo sua qualidade enquanto objetivo do artista–joalheiro – um compromisso exigente com a qualidade e a originalidade – distinto do designer – uma sedução sem compromisso (SGA).

Eu não acho que as joias decorativas são preciosas. Elas são decorativas. Algo precioso é algo emocional que você guarda para você mesmo. (Nana Melland – Vídeo – O que é uma joia?)

Em sua relação com o outro e sob o binômio motivo–suporte a joia é sempre um vetor de movimento do tipo ‘entre’, instalado no intervalo desejo /corpo, no intervalo interno/ externo, no intervalo sujeito/mundo, no intervalo eu/outro. Na joia os agenciamentos são sempre em duas direções, de dentro para fora pelo indivíduo e de fora para dentro, pelos outros. Isso reforça a importância desse aspecto em sua criação no campo da arte. Situada num espaço de fronteira, a joia opera como agenciamento entre mundos, o do artista e do ‘público’.

(...) minha história está incluída. A pessoa que compra uma peça minha – claro, o cliente que a entende, e a compra – e que vai começar a usá-la, vai começar outra história em outra direção. A história começa comigo e depois une-se com a do cliente. (Jiro Kamata – Vídeo – O que é uma joia?)

(...) é o “entre”, entre o interno e o externo. (Ineke Herkens – Vídeo – O que é uma joia?)

Esse 'entre' da joia põe em contato a esfera individual (eu) e a esfera social (o olhar do outro), fazendo do sujeito seu ponto de partida e destino. Nela estão inscritas as noções de deslocamento [intervalo entre dois] e de conexão/encontro [agenciamento], ação que pressupõe afetação [metamorfose, transformação]. Esse caráter revela a potência da joia nas dinâmicas de construção de subjetividade.

Desejo–corpo: olhar do outro = nova subjetividade = novo desejo–corpo: olhar do outro = nova subjetividade = novo desejo–corpo: olhar do outro = nova subjetividade... Nessa dinâmica se inscrevem os mais variados espectros da produção do território joalheria, sendo que a diversidade de joias refere-se, sobretudo, ao modo de construção da relação motivo–suporte e sua consequente produção de subjetividades que, operando sobre o corpo, fazem circular o desejo e recomeçam o circuito num fluxo contínuo e rizomático.

Subjetividades hoje: arrancadas do solo, elas têm o dom da ubiquidade – flutuam ao sabor das conexões mutáveis do desejo com fluxos de todos os lugares e todos os tempos, que transitam simultâneos pelas ondas eletrônicas. Filtro singular e fluido deste imenso oceano também fluido. Sem nome ou endereço fixo, sem identidade: modulações metamorfoseantes num processo sem fim, que se administra dia a dia, incansavelmente. (ROLNIK, 1998:1)

Agenciam–se as coisas escolhidas, que convêm, orientados por um enunciado [pequenas declarações] estabelecido a partir de um território, o que implica processos de desterritorialização. Com isso o desejo flui. Ainda que imóvel, sobre o corpo a joia é deslocamento e potência de desterritorialização. Nesse sentido, é possível compreender quando um artista joalheiro destaca a cumplicidade que se estabelece entre ele (criador) e aquele que admira sua joia (comprando, usando, vendo).

Trata–se de um tipo de comunicação que não se traduz em palavras⁴³. Algo que Deleuze e Guattari destacam na potência da joia, que pertence ao campo daquilo que não se pode dizer precisamente, da inexactidão da linguagem para expressar certo tipo de potência presente no mundo e que a joia é um dos meios no qual isso pode se dar a ver.

—
43– Para Deleuze e Guattari (1997b) a joalheria, a ourivesaria e a ornamentação possuem potencial simbólico para constituição de uma linguagem, mas não se configuraram como uma escrita.
(Nota da autora)

É algo que é a concentração de alguma coisa. Algo sobre que podemos pensar de muitas maneiras diferentes. É um ponto de foco. (Caroline Broadhead – Vídeo – O que é uma joia?)

A articulação desejo–corpo operada pela joia pode resultar em distintas formas de significação. O impacto desse agenciamento, da operação desse deslocamento culminando num encontro, pode se apresentar mais domesticada ou como máquina de guerra. Para Deleuze e Guattari o desejo é máquina de guerra quando opera como ação que se opõe ao aparelho de Estado. Toda sociedade quer controlar as conexões que decorrem do agenciamento dos desejos já que nenhum Estado quer que essas se multipliquem ao infinito. Por isso se ocupam sempre em modelar formas de controle sobre o desejo, promovendo conexões do tipo X e cortando as do tipo Y.

Jóias para o dia das mães, dia dos namorados, alianças de casamento, articuladas com o sistema da moda. Jóias em metais e pedras preciosas, sobre as quais não pairará nenhuma dúvida sobre o tipo de afetação que se espera produzir. A domesticação é dada pela joalheria produzida em sintonia com as dinâmicas do mercado. Ao oferecer criador, comprador e usuário estarão compactuados, em sintonia quanto ao que querem expressar e quanto ao entendimento disso. A mensagem é clara e seu impacto é mínimo. Mesmo nesse território aparentemente homogeneizado, é possível identificar diferenças, estágios, camadas de complexidade que serão entendidas como graus de domesticação.

Ao agenciar seus desejos, o artista joalheiro, atravessado pelos vetores que cruzam esse território, coloca no mundo uma obra que se oferece ao corpo e ao olhar do outro provocando assim um deslocamento do pensamento sobre a complexidade das relações presentificadas na joia: subjetividades em fluxo.

(...) já o artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração. Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo o bem sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. (ROLNIK, 2002: 3 e 4)

Alguns exemplos⁴⁴ que permitem uma maior compreensão desse contexto são apresentados a seguir.

O Sujeito como único: a ideia de distinção

O uso da joia como ícone do desejo humano de se distinguir dos demais parece presente no entendimento de sua função. Ainda que essa intenção se apresente em toda a história da joia, transformou-se significativamente ao longo do tempo. Fez-se ver fortemente como signo de exclusividade no estatuto das figuras de poder (chefes, sacerdotes, reis), passando a circular numa outra esfera social a partir do surgimento da burguesia para hoje permear todas as escalas da sociedade. Atualmente a construção de uma imagem pessoal é importante tarefa atribuída ao sujeito pós-moderno. Para isso, o mercado coloca à sua disposição um sem número de alternativas na forma de objetos que, mobilizados pelos fluxos da moda e pela máquina do capitalismo, nunca chegam a cumprir sua função. Nesse contexto, a joia, imbuída desde sempre da tarefa de dar visibilidade às diferenças, torna-se importante veículo na construção da ideia de um sujeito único, distinto e distante.

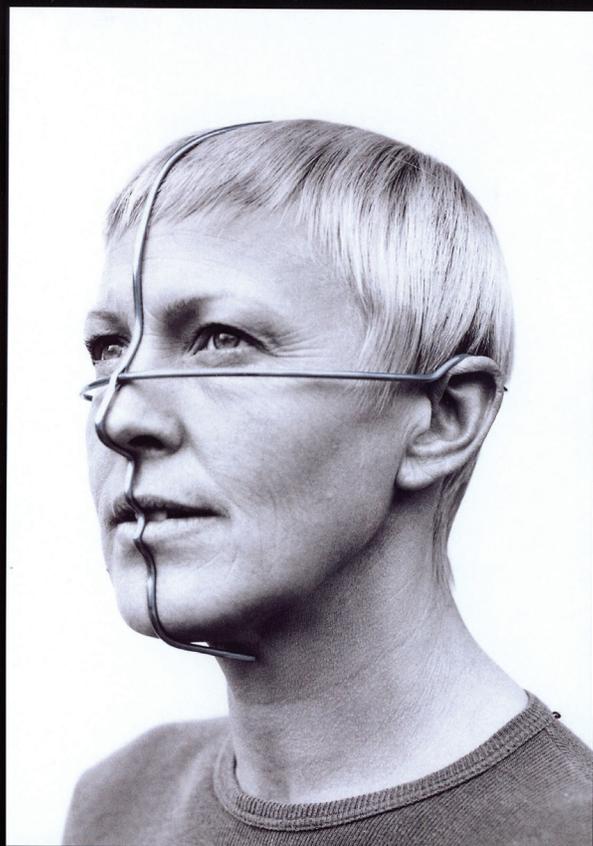
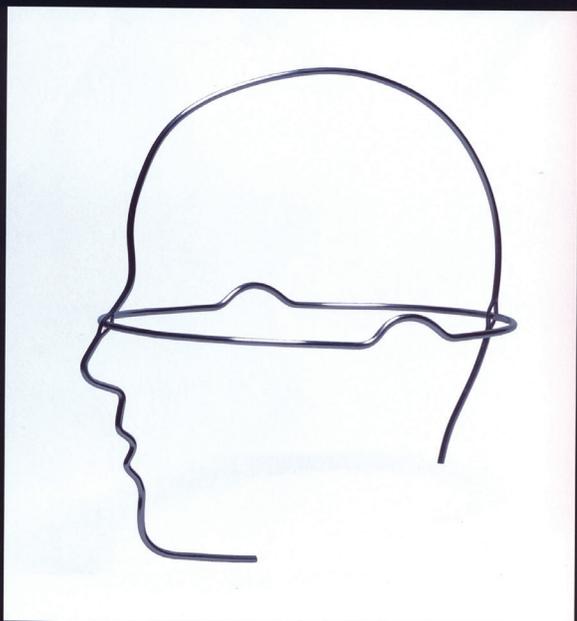
Uma joia feita a partir de um perfil individual, fazendo com que a peça sirva somente para aquela pessoa, é colocada sobre o rosto. Diferente de uma máscara, seu oposto, a peça se revela mais de perfil do que de frente. Desse modo o artista holandês Gijs Bakker permite que se questione o papel da joia como objeto capaz de expressar características únicas de um sujeito (45) (46).

—
44— Ainda que muitas vezes se intencione elencar critérios objetivos, toda seleção pressupõe subjetividade. É muito difícil falar sobre algo que não afeta, sobre algo que não amamos ou odiamos. Por isso todas as obras selecionadas aqui pertencem a artistas reconhecidos no campo da arte—joalheria e foram eleitas como meio de representar os conteúdos elencados, segundo um critério pessoal da autora. “O vivo não é neutro, o vivo é injusto por natureza” (Nietzsche citado por Peter Pál Pelbart).



(45) broche “Profile” (1973) – Gijs Bakker – aço inoxidável

focus on the relationship between
jewel and individual wearer



(46) ornameto para cabeça – "Profile Ornamente for Emmy van Leersum" (1974) - Gijs Bakker- Aço inoxidável

As obras do artista alemão Gerd Rothmann têm no corpo o ponto de partida para explorar a necessidade humana de individualização. Todas as suas peças são configuradas a partir do corpo produzindo imediata sensação de algo sob medida ou marcada pela presença do sujeito. Joias que encaixam perfeitamente em um corpo-modelo ou digitais impressas em anéis, pulseiras e colares resultam em obras de caráter singular (47) (48) (49).

Iniciado em 1998, o projeto *"Chew your own Brooch"* (Mastigue o seu próprio Broche) do artista holandês Ted Noten, propunha realmente criar uma joia única. Trata-se de uma goma de mascar apresentada numa embalagem especial com uma caixa de retorno. Após ser mastigada, ela é enviada novamente ao artista que trata de fundi-la em prata, acrescenta um pino, aplica um banho de ouro e envia de volta ao remetente (50) (51) (52).

De forma divertida, o artista explora a questão simbólica da construção de um objeto único a partir de algo banal, como um chiclete, criando uma tensão no conceito de preciosidade e customização dentro do contexto contemporâneo.



(47) (48) ornamento para rosto – *"The Golden Nose de Jan Teunen"* (1984) – Gerd Rothmann - ouro



(49) bracelete - *"Four Finger"* (1992) - Gerd Rothmann - ouro



(50) (51) (52) broche - "Chew your own Brooch" passo a passo e resultados – Ted Noten - prata, banho de ouro

Bling Bling: sobre ouro e pedras preciosas

A relação direta entre joia e material, tornados sinônimos através da histórica produção de ornamentos em metais e pedras preciosas, se faz uma temática obrigatória da arte-joalheria, seja através da ressignificação do seu uso ou de seu abandono.

O bracelete *'Gold makes you blind'* (53), de Otto Künzli, é feito de borracha e contém, em seu interior, uma esfera de ouro. O artista, ao esconder o metal precioso, questiona seu papel na configuração das joias. Através do título, alerta sobre os riscos da sedução que eles exercem sobre o homem.

A obra do artista neo-zelandês Karl Fritsch é centrada no modo como trata, com irreverência, a preciosidade dos materiais e o imaginário construído sobre a joia. Em seu trabalho brinca com clichês e rompe com os estereótipos ao reformular peças existentes ou deslocar o significado de elementos icônicos da joalheria, como a importância das pedras por exemplo. Também pode tratar o ouro quase como uma massa de modelar, deixando as marcas de suas digitais aparentes nas peças e trazendo uma atmosfera bruta e infantil para a joia (54) (55) (56) (57).



(53) bracelete - "Gold makes you blind" (1980) - Otto Künzli – borracha, ouro



(54) anel (2004) - Karl Fritsch – ouro oxidado, topázio



(55) anel (2005) - Karl Fritsch – cobre, banho de ouro, rubi



(56) anel (2005) - Karl Fritsch – prata oxidada, vidro



(57) anel (2004) - Karl Fritsch – ouro, diamantes, rubis, esmeraldas

Uma expressão de amor

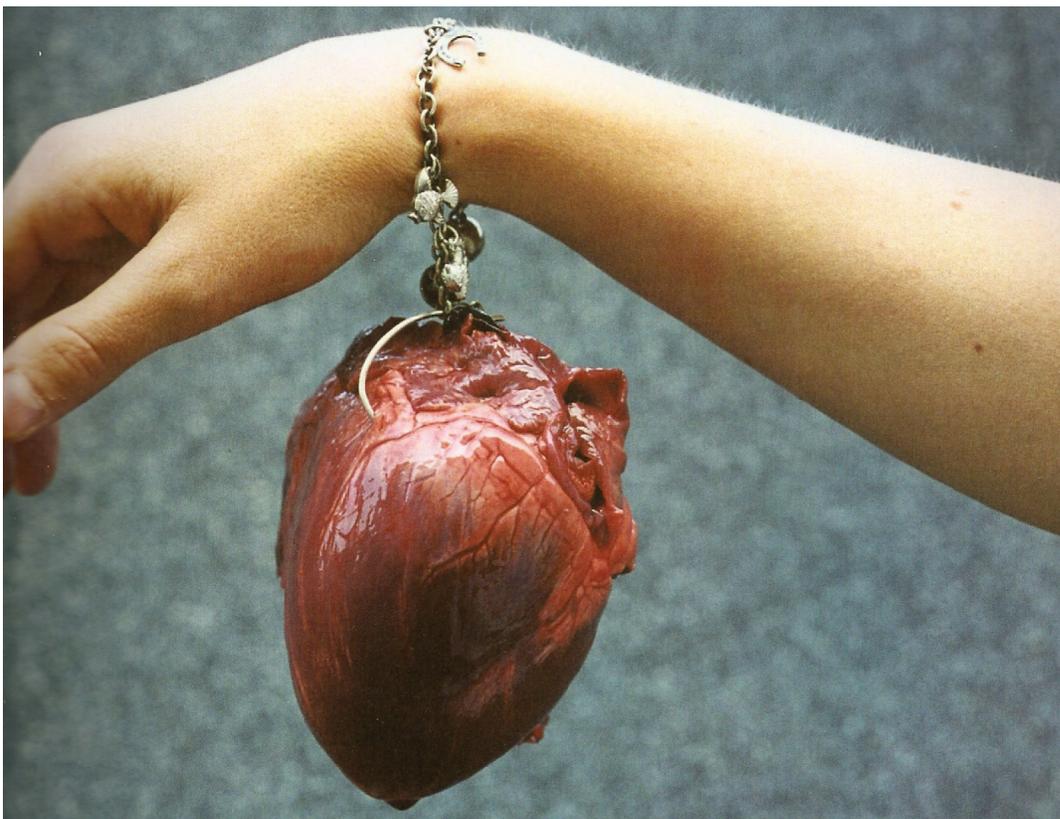
Há séculos um espírito romântico se faz presente através de joias que expressam amizade e amor, materializando uma dimensão do desejo. Os aspectos emocionais vinculados às joias estão explícitos nos anéis medievais, nos *memento mori* (joias fúnebres) do séc. XVI, nas joias vitorianas do séc. XIX (BLACK, 1976). Mas, nas dinâmicas da vida burguesa, é que elas se consagram como elemento sígnico de demonstração das relações afetivas.

'*8 mm de amor*' é um tubo de ouro em forma de coração pendurado em um cordão (58) (59). Seu autor, Otto Künzli, um artista suíço radicado na Alemanha, propõe dar visibilidade e dimensão a algo tão intangível como o amor. Além de uma irônica referência à 'medida do amor' a peça, quando usada, só permite ser percebida como signo por quem a olha de perfil, já que de frente configura apenas um retângulo dourado. Desse modo, Künzli nos leva a pensar sobre o modo tão escancarado com que se exhibe algo tão íntimo e precioso. Também sugere a necessidade de delicadeza e sutileza para se tratar o amor, algo tão caro quanto raro.

Uma crítica à associação comercial joia-amor e à banalização da imagem do coração como expressão de afeto também pode ser vista na obra '*Heart Charm*', da artista norueguesa Nana Melland (60). A artista apresenta um órgão em sua dimensão real e não uma forma que o representa de modo ilustrativo e simbólico. Seu modo direto choca ao levar para o campo do literal a metáfora do dar o coração a alguém, tão explorado na vasta gama de joias em formato de coração que sempre estiveram presentes na história da joalheria, e são largamente exploradas pela indústria joalheira contemporânea.



(58) (59) colar "8 mm of love"(1996) – Otto Künzli – ouro, cordão



(60) pulseira "Heart Charm" (2000) – Nanna Melland – prata, coração de porco

Sobre sedução e beleza

O papel da joia enquanto objeto de embelezamento parece inerente à sua condição de ornamento. Concebida para tornar belo, a joia simboliza a estetização das coisas relativas ao corpo. As formas da beleza, transformadas historicamente, culminam na contemporaneidade para uma obsessão que permite confundir aparência com existência.

A obra *'Terrifying Beauty'* da artista turca Burcu Büyükcinal (61) (62), explicita o quão deformada pode ser a noção presente nos esforços contemporâneos em busca de uma aparência idealizada, evidenciando o atual sentido distorcido da ideia de beleza. Através de seus fios metálicos as peças acabam por acentuar algumas partes do rosto, como bochechas e lábios, de forma pouco lisonjeira. O efeito constrói assimetrias, o que torna o rosto deformado e, portanto, menos bonito já que a aparência simétrica tem sido cientificamente demonstrada como sendo mais atraente. As peças também evocam um pensamento sobre os resultados desastrosos que muitos procedimentos cosméticos acabam causando quando excessivos ou mal feitos.



(61) (62) ornamento para cabeça no 1 e no 4 *"Terrifying Beauty"* (2008) - Burcu Büyükcinal - bronze, banho de ouro, diamante

Tempo e Memória

Na joalheria, o desejo humano de permanência se faz notar através da produção de peças relativas à memória. Hoje, a aceleração do tempo promovida pelos avanços da tecnologia e pela produção de informação tanto seduz quanto assusta. Recorre-se à ideia de preservação de modo bem distinto daquela presente na tradição dos objetos de herança. Guardam-se momentos através de uma imensa quantidade de registros imagéticos, sem que haja tempo para revê-los. Fotos e vídeos capturam os mais banais acontecimentos da vida como um registro da existência.

Nas peças da artista alemã Bettina Speckner um encanto misterioso é obtido através do uso de fotografias associadas a formas e arranjos que produzem uma espécie de congelamento do tempo. Construções quase pictóricas, suas peças enigmáticas evocam uma atmosfera nostálgica que convida ao devaneio sobre a passagem do tempo (63) (64) (65).



(63) broche (2007) – Bettina Speckner – foto esmaltada, prata, concha



(64) broche (2009) - Bettina Speckner – fotogravura em zinco, prata, camafeus fundidos, esmeralda, safira, madrepérola



(65) broche (2003) - Bettina Speckner; fotogravura em zinco, prata, marcassita

A dimensão espiritual

A consciência da passagem do tempo também traz à tona a questão da finitude humana, evocando nosso desejo por um sentido para a vida. Também se insere na lista de motivos presentes no território da joalheria sua configuração enquanto objeto mítico. Sob o manto da crença, a joia amuleto é uma forma de mediação entre a dimensão física e a espiritual, seja garantindo proteção para esta existência ou sinalizando a fé numa dimensão póstuma. Ainda que permeada por certa hegemonia do pensamento científico, a vida, na contemporaneidade, permanece povoada por imagens simbólicas que remetem a heranças e tradições do passado.

Esse é o material presente no imaginário do artista mexicano Jorge Manilla. Muitas vezes perturbadoras, as peças estão repletas de referências oriundas da sincrética relação entre o simbolismo católico e indígena presentes em sua cultura. Dor e sofrimento são temas recorrentes, diretamente relacionados à súplica, à crença, à esperança e ao conforto espiritual que permeiam o imaginário da fé mexicana. Alusão direta ao terreno do sagrado, sua produção parece resultado do trabalho de um misto de artista e xamã (66) (67) (68) (69).



(66) colar "Beings in transition" (2007) - Jorge Manilla - Fio de algodão, prata, porcelana, madeira jacarandá



(67) colar "For my aunt Mayo" (2007) - Jorge Manilla – porcelana, algodão, prata



(68) colar "You don't care about me" (2008) - Jorge Manilla – couro, osso, madeira, prata



(69) colar "Existence Ignored" (2007) Jorge Manilla – madeira, cobre

corpo-mídia

Durante muitos séculos o corpo ocupou um espaço coadjuvante na história da humanidade, sendo entendido como assunto menor diante da importância do espírito e da razão. Foi apenas no final do sec. XIX, quando as linhas demarcatórias da fronteira entre corpo e espírito começaram a ser apagadas, é que grandes transformações nesse território começaram a ser engendradas. No campo físico, os avanços da ciência e as descobertas da medicina alteraram a relação com a doença, seja na forma química (remédio) ou mecânica (cirurgia). Surge a partir das teorias de Freud, um entendimento psíquico desse corpo e do modo como se estabelecem as relações deste com o mundo. Corpo e mente passam a formar um amálgama que se potencializou sem precedentes na configuração da noção moderna de sujeito. A ciência fez do corpo seu objeto de estudo tanto no campo individual quanto social e as artes fizeram dele seu assunto.

(...) jamais o organismo foi tão penetrado antes como vai sê-lo pelas tecnologias de visualização médica, jamais o corpo íntimo, sexuado, conheceu uma superexposição tão obsessiva, jamais as imagens das brutalidades sofridas pelo corpo na guerra e nos campos de concentração tiveram equivalente em nossa cultura visual, jamais os espetáculos de que foi objeto se aproximaram das reviravoltas que a pintura, a fotografia, o cinema contemporâneos vão trazer à sua imagem. (COURTINE, 2008: 11)

Um complexo processo de transformações configurou o modo como o sujeito contemporâneo se relaciona com o corpo, passando a ser entendido como signo de existência, tal qual concebe Paul Zumthor (2000:89 apud CAMPOS e ALENCAR), "materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (...) O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (...) O corpo dá a medida e as dimensões do mundo (...). O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível".

No caso da joia, o corpo constitui elemento fundador no binômio motivo-suporte, estando esta relação manifesta como algo a priori e não como uma escolha, o corpo sendo um pré-requisito, como se verá mais adiante. O caráter de objeto portátil e portátil da joia lhe confere mobilidade e a possibilidade de estar no mundo presentificado junto do sujeito. O corpo como lugar da joia desvela ainda seu caráter nômade.

Joalheria sempre teve uma reivindicação legítima sobre sua característica de especificidade de local. É projetada especificamente para o corpo humano, que pode ser ligado a um espaço expositivo ou galeria portátil onde objetos são mostrados. Joalheria está sempre ‘in situ’ no corpo humano – seu lugar não poderia ser mais específico ⁴⁵. (RAMLJAK, 1994:59 in LEWIN)

Entendê-lo como suporte, uma vitrine ambulante, é a abordagem mais comum da relação corpo–joia. Se olharmos para o território da joalheria em seu sentido mais convencional temos que esse corpo, ao ser ornamentado pela joia, realmente atua como suporte – sustentando o peso das joias desde as monarquias, por exemplo – e também como vitrine, ao se tornar mais sedutor adornado pela joia. Esses aspectos permanecem presentes na joalheria contemporânea, tanto através de peças grandes que exigem do corpo ser suporte para seu peso, revelando a capacidade desse corpo não só de exibir, mas também de possuir tanto peso em material precioso, bem como por meio da publicidade que tanto é capaz de misturar o desejo pela joia com o desejo pelo corpo.

Por sua relação com o corpo, a joalheria concebida no campo da arte distingue-se da escultura em diversos aspectos, mas prioritariamente pelo caráter tocável que é inerente à joia. Ainda que muitas obras contemporâneas convoquem o espectador para uma atitude interativa, convidando ou exigindo sua participação/manipulação, isso ainda se dá num espaço específico – museu ou galeria – configurando uma espécie de remoção do mundo. Soma-se ainda a possibilidade de ir ao ‘encontro’ do outro, característica específica da joia apontada por alguns artistas–joalheiros.

(...) uma joia tem alguma relação com o corpo. (...) uma ideia que eu considere interessante e que eu tomo ela pra mim é sobre a democratização que a joalheria permite, porque a joia, a sendo para o corpo, sendo pensada para ser usada, mesmo aquelas que não são, ela permite que seja vista com mais frequência, que ela esteja na rua, que ela esteja ativa... que é o que todo mundo reclama da arte contemporânea que ela tá limitada a uma projeção de vídeo numa sala escura de um cubo branco, aquelas histórias todas. Então a joia é mais democrática nesse aspecto. (Mirla Fernandes – Vídeo – O que é uma joia?)

É outra forma de mostrar arte, diferente de uma galeria. Talvez esta seja a maior diferença para mim. (Tore Svensson – Vídeo – O que é uma joia?)

—
45– “Jewelry has always had a legitimate claim to site specificity; it is designed specifically for the human body, which can be likened to an exhibition space or portable gallery on which objects are displayed. Jewelry is thus always in situ on the human body – its site could not be more specific.”
(Texto original)

Outra característica inerente ao campo da joalheria em sua relação com a escultura é a questão da escala. Em oposição ao “quanto maior melhor” em sua pequenez, a escala da joia evoca inevitavelmente a ideia de intimidade. Monumentos são da ordem do público, joias da ordem do particular. É claro que a joia é um objeto que remete à escala do público, dado seu incontestável papel de dar visibilidade. Entretanto o que ela quer colocar à vista é sempre da ordem do íntimo.

Para mim não há limitação enquanto ao material. Mas o tamanho é uma limitação. Se for muito grande, não o considero uma joia. É algo que está próximo de você, que significa algo para você. (Karin Seufert – Vídeo – O que é uma joia?)

Quando faço minhas peças, gosto do tamanho. Não estudei joalheria e talvez por isto eu tenho outro conceito quando as faço. Para mim é mais fazer arte, mas de outro tamanho. (Tore Svensson – Vídeo – O que é uma joia?)

Ao constituir uma experiência direta de interação, a joia exige do corpo—suporte uma reação imediata, seja um ajuste de posição, uma adaptação do gesto, uma contenção do movimento. Há que se adaptar e responder ao objeto enquanto este estiver no corpo, configurando assim uma relação de intimidade.

O poder da intimidade não pode ser superestimado; é um poder baseado no tato. Mais essencial que a visão, sentido, audição ou gosto, tato é o único dos sentidos com os quais não se pode viver. Tato tem o poder de curar, de despertar, trazer a vida. Essencial como é, poucas são as oportunidades sancionadas pela sociedade concedidas a esse sentido. O toque da joalheria serve como um despertar quieto, um tipo de ato para as maiores sensações da vida ⁴⁶. (RAMLJAK, 1994:66 in LEWIN)

Íntimo refere—se àquilo de mais profundo, interior, que pertence ao sujeito em sua forma mais pessoal. A ideia de íntimo carrega em sua essência uma diferença da noção de privado, esta última referindo—se a algo que é reservado para certo grupo, como a família por exemplo. Ainda que ambos se oponham à noção de público, íntimo está mais próximo do que se passa dentro de nós enquanto que o privado trata de algo particular compartilhado entre pessoas.

Quando se pensa na joia como algo do campo do íntimo, compreende—se que ela tem potência de materializar e de dar a ver algo de muito próximo do sujeito. Ao materializar esse aspecto do íntimo, a joia ganha um forte aliado, pois o tato pressupõe participação, interação. Ele é o sentido do ser por excelência. “O mais profundo é a pele” (VALÉRY *apud* MACHADO, 2009). Sua presença sobre o corpo pode adquirir tamanha potência a ponto de o objeto tornar—se uma extensão do sujeito, tal qual

—
46— “The power of intimacy cannot be overstated; it is a power based on the sense of touch. More essential than sight, smell, hearing or taste, touch is the only one of our senses without which cannot live. Touch has the power to heal, to arouse, to bring to life. Essential as it is, few socially sanctioned opportunities exist to indulge this sense. The touch of jewelry serves as a quiet arousal, a type of foreplay for the larger sensations of life”
(Texto original)

Caroline Broadhead (2005) destaca ao afirmar que uma joia é capaz de fundir-se ou confundir-se com uma pessoa. Sobre o corpo, na pele, a joia se torna emblemático signo da existência, dando a ver aquilo que há de mais interior, aquilo que é valor para o sujeito.

Ainda que seja fator predominante em sua distinção com a escultura, na arte-joalheria a relação corpo-objeto deve ser compreendida de modo ampliado. Estar no corpo poderia ser consenso e a ideia de uma joia que não possa ser usada é difícil de aceitar. Porém algumas configurações específicas – colar ou anel, por exemplo – contêm a ideia de corpo presente na própria tipologia do objeto, insinuando um vestir. Mesmo que não chegue a fazê-lo, a mera possibilidade de ser usada já é suficiente.

Outro aspecto relativo à natureza conceitual da arte-joalheria é sua liberdade em relação às restrições corporais como: É muito grande? Muito pesado? É confortável? A usabilidade pode ser entendida no limite da possibilidade de uso, ou seja, o corpo é suporte, mas isso não necessariamente implica em conforto ou ergonomia.

O corpo, como parte integrante da equação motivo-suporte, pode também ser uma referência para a configuração da joia ou algo com o qual ela se relaciona de alguma maneira. Trata-se de um integrante do vetor em seu sentido mais amplo e não um ponto de destino, definindo assim uma zona no qual o objeto joia opera. Nesse sentido, o corpo, além de físico, pode ser compreendido como metáfora do sujeito.

(...) joia para mim é minha expressão, meu modo de me expressar com a noção do corpo em mente. (...) O aspecto do “vestir” é muito importante. Não necessariamente o “vestir” físico, mas mental. Uma joia pode ser experienciada, ela pode ser usada mentalmente. (Ela Bauer – Vídeo – O que é uma joia?)

Outro aspecto que deve ser considerado na relação da joia com o corpo, além daqueles entendidos a partir da própria definição do objeto, é sua importância como veículo para o processo criativo. Nesse sentido, o corpo do artista estabelece uma ação em duas direções: de dentro para pra fora, com o desejo do artista maquinando uma ação do seu corpo no mundo produzindo uma joia; e de fora para pra dentro, com o desejo do artista maquinando um encontro com o corpo do outro no mundo, fazendo-se presente enquanto ação sobre o corpo daquele que ‘porta’ sua obra. Esse aspecto evidencia-se na fala de alguns artistas.

É uma forma de vincular-me a meu próprio corpo, de trabalhar sobre meu próprio corpo e de dar vazão a certos pensamentos. (Francisca Kweitel – Vídeo – O que é uma joia?)

Quando pergunta o que uma joalheria é para mim, acho que ela é uma extensão do corpo e da alma. É esse momento quando o corpo é exposto, uma parte íntima minha é traduzida para o material. (...) Isto é o que é a joalheria, minha conexão com o corpo. (Estela Saez – Vídeo – O que é uma joia?)

Uma joia é o objeto mais perto do corpo humano fisicamente e espiritualmente. (Jorge Manilla – Vídeo – O que é uma joia?)

O interesse da arte-joalheria pelo corpo como lugar da joia e também como seu assunto foi tema da palestra 'Ways of Seeing: The body as an area for experimentation; interaction between jewel, wearer, and viewer', de Caroline Broadhead, artista e diretora do departamento de joalheria da Central Saint Martins College of Art and Design de Londres, no SGA. Tendo o corpo como ponto de partida e destino do trabalho artístico, sua ênfase em questões da percepção sinalizava um discurso em defesa da ampliação dos horizontes possíveis da joalheria. Sua conclusão apontou para a aproximação entre as artes e a joia contemporânea por sua notável capacidade de falar com, sobre e para o corpo.

Interação corpo-joia

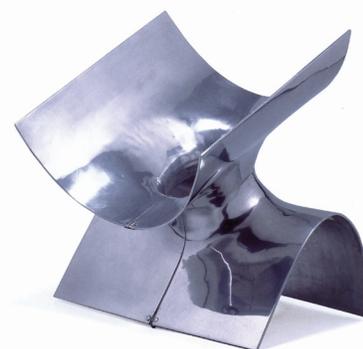
Um dos primeiros temas abordados na produção holandesa dos anos 1960 no campo da arte-joalheria foi o papel do corpo em sua relação com a joia. Elemento fundamental do constructo motivo-suporte, o corpo deixa de ser vitrine do objeto para estabelecer com ele ou a partir dele outro tipo de contato que faz com que esse deixe de ser meio de exposição para se transformar em meio de atuação.

Ainda que a possibilidade de não ser vestida seja pressuposto válido na arte-joalheria, a ideia que mais influenciou essa produção na Europa Ocidental era a de que o objeto tinha que funcionar com o corpo, princípio este do pensamento de Emmy Van Leersum e Gijs Bakker, precursores dessa prática na Holanda (DORMER e TURNER, 1985).

O casal realizou, em 1969, uma emblemática exposição em Eindhoven chamada "Objects to Wear" (Objetos para Vestir), a qual apresentou peças com formas limpas, de modo que o corpo se tornava a parte mais importante do trabalho, opondo-se à noção de lugar de exibição da joia (70) (71) (72). Posteriormente o trabalho de Bakker teve uma fase mais figurativa e irônica.



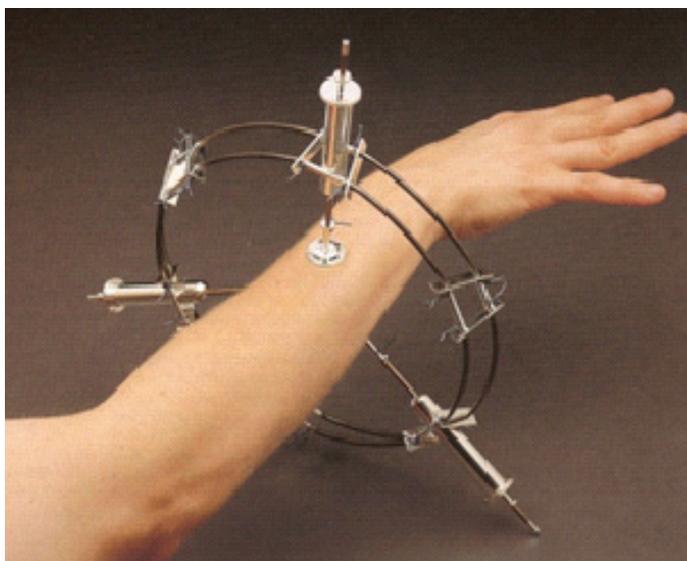
(70) brincos (1967) – Gijs Bakker - ouro



(71) (72) ornamento de pescoço (1967) Gijs Bakker – alumínio

A naturalização do corpo em sua interação quase simbiótica com a joia foi questionada através de trabalhos nos quais o uso se dá com restrições de movimento, de deslocamento, de posição, etc. Boris Bally busca explorar o controle do gesto através de uma peça que exige do usuário uma atenção contínua com o objeto e seu entorno, de modo a evitar danos a si mesmo, a suas roupas e aos outros em volta (73).

Nos *Graphite Pendulum-Pendants* da artista norte-americana Joan Parcher (74), o material transfere-se para os dedos e roupas do usuário, construindo desenhos que evidenciam as relações de movimento e de uso da joia. Um rastro dos gestos inscreve-se sobre o usuário, fazendo-o participar da obra que tem seu formato alterado ao se desmanchar lentamente, subvertendo a ideia de joia.



(73) bracelet "Constrictor"(1990) – Boris Bally – prata, rubis, bronze, titânio, aço inoxidável

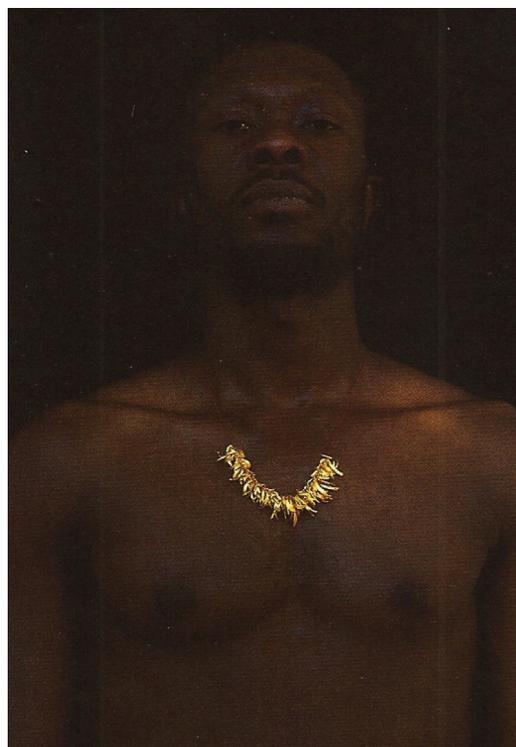


(74) colar "Graphite Pendulum-Pendant"(1990) – Joan Parcher – grafite, prata, aço inoxidável

O corpo como material

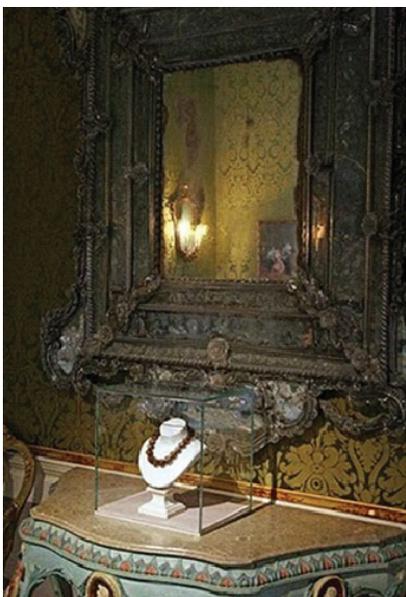
Em seu texto *"A part/ Apart"* (Uma parte/ Aparte)⁴⁷ Caroline Broadhead (2005) apresenta uma precisa reflexão sobre o uso de materiais extraídos do corpo do artista, cabelos e unhas nesse caso. Ela chama a atenção para a transformação afetiva que ocorre quando essa matéria deixa de fazer parte do sujeito, passando de um status de cuidado e de beleza (e, portanto admirável) para a condição de resto (ou seja, desagradável). Pertencer e ser possuído são condições distintas postas em xeque quando esse material volta, ressignificado por sua condição de joia, a habitar um corpo que pode ser de outro.

O colar de Mona Hatoum feito de cabelo (1995) segue um arranjo clássico da joalheria deixando todo o estranhamento depositado sobre o material utilizado que chega a provocar repulsa quando imaginado em contato com a pele de alguém (75) (76). Para o colar *"Dekadence"* (2003) Nanna Melland colecionou por um ano as aparas de suas unhas que, posteriormente, fundiu em ouro, eternizando desse modo aquilo que é descartado (77) (78).



(77) (78) colar "Dekadence" (2003) – Nanna Melland - ouro

—
47– (Broadhead, 2005: 25 a 35 in ASTFALK,
BROADHEAD E DERREZ)



(75) (76 – detalhe) colar "Hair Necklace" (1995) - Mona Hatoum – cabelos humanos, busto em madeira e couro, vitrine



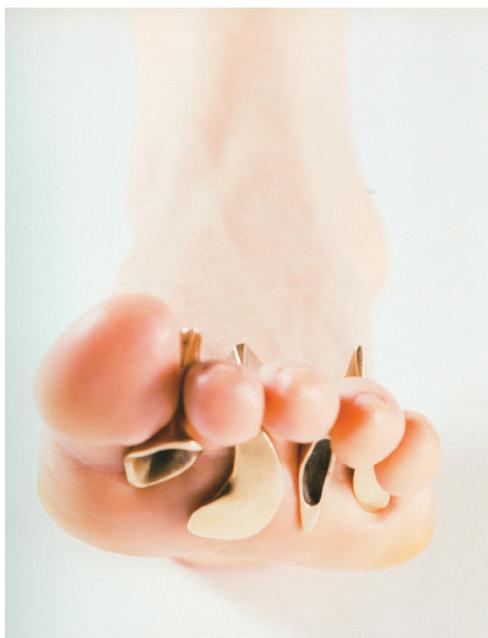
Corpo, joia, lugar

O trabalho do artista israelense Noam Ben-Jacov atravessa a fronteira de diferentes mídias. Desenhos, instalações, esculturas relacionadas ao corpo e *performance* enfatizam o interesse de sua temática na articulação entre corpo e objeto como modo de construção de espaço (79) (80) (81).

Explorando os espaços dados ao esquecimento – por trás da orelha, do joelho e volta entre os dedos – a artista inglesa Naomi Filmer investiga a sensação física dos objetos e materiais em sua relação com o corpo (82) (83) (84) (85). Segundo ela, o que torna uma joia interessante é a possibilidade de vislumbrar, através dela, o modo como uma pessoa se move.



(79) (80) (81) esculturas corporais "Atlas"(1996) "Egg"(1997) "Room"(1987) - Noam Ben-Jacov



(82) ornamento para pés "Toe Between" (1993) - Naomi Filmer - bronze fundido



(84) ornamento para cotovelo "Lenticular Series-Elbow" (2007) - Naomi Filmer - vidro



(84) (85) "Ice Jewellery" - Exposição Touch Me (2005) - Naomi Filmer - água



Corpo tema

Na série *"Fragments of Life"* (86) (87), a artista norueguesa Nanna Melland elegeu o coração como tema para questionar não apenas sua simbólica relação com a ideia de amor, mas, sobretudo sua relação com a vida. Parte concretamente do corpo físico – artérias e coração de porcos dissecados – para construir objetos que são como lembretes sobre a fragilidade da carne, sobre a natureza perene da vida. Ainda trazendo as relações entre corpo, vida e morte como assunto, a artista produziu o colar *"11. 687 years"* (88) (89). De aparência pesada, a peça parece um conjunto aleatório de sucatas de metal, que na verdade são dispositivos intrauterinos de plástico que habitaram corpos, foram retirados e metalizados. O misterioso título se refere à soma das idades das proprietárias originais.



(86) (87) série *"Fragment of Life"* (2004) – Nanna Melland – prata, vidro, epóxi, aço



(88) (89) colar "11. 687 years" (2006/2008) - Nana Melland - plástico, cobre, ferro

A produção e o pensamento do artista suíço Christoph Zellweger revelam o modo radical como ele trata o corpo como tema e o entende como lugar da joia. Fazendo referência à relação estabelecida entre corpo e intervenção médica, ele constrói sua poética a partir do conceito de implantes (90) (91). No texto *"Foreign bodies/Jewellery as Prosthesis"* (Corpos estranhos / Joias como prótese) ele defende sua posição.

Então, o que as pessoas encontrarão nos túmulos do amanhã? Que história nossos restos vão contar às futuras gerações sobre nós? Ao invés de joias 'de verdade', encontrarão nos locais de sepultamento implantes metálicos, próteses de quadril, stents e marca-passos à bateria? Será que também encontrarão traços de silicone e botox circundando a terra ao redor? O aço cirúrgico durará mais que o ouro e a platina: não é corrosível, não se desgasta, continuará por aí em um milhão de anos⁴⁸. (ZELLWEGER, 2008:3)

Suas peças, sempre provocativas no modo de uso, são construídas tendo como referência o corpo humano (92), especialmente ossos, o que fica evidente no uso de implantes ortopédicos ou quando esculpe formas delicadamente flocadas em tons rosados (93).

48— "So, what will people find in tomorrow's graves? What story will the remains tell future generations about us? Instead of 'real' jewels, will they find burial sites with metal implants, hip-replacements, stents' and battery-driven pace makers? Will they find traces of silicon and botox in the surrounding earth too? Medical steel will last even longer than precious gold or platinum: it does not corrode, does not wear, it will still be around in a million years." (Texto original)



(90) (91) "BodyPieces" (1996) - Christopher Zellweger – poliestireno expandido, aço cromado



(92) colar "Hip Pieces"Body (2000) - Christopher Zellweger – prótese de quadril, couro



(93) Pingente "Relic Rosé"(2006) - Christopher Zellweger - materiais diversos, prata

significado dos materiais

A questão dos materiais na joalheria é inerente à própria definição do objeto, comumente entendido como ornamento confeccionado em material precioso. A secular presença de ouro–pedras preciosas na produção joalheira acabou por tornar o próprio material um sinônimo de joia, entendendo como decorrentes desses os conceitos de ornamento e preciosidade inerentes ao objeto. Não é preciso muito esforço para compreender a simplificação contida nesse pensamento. Trata-se de uma inversão de valores, pois se toma o material pela coisa. Revestir de ouro ou diamantes um objeto qualquer – um celular, uma caneta, uma sandália havaiana, por exemplo – pode ser um recurso para transformá-lo em ‘jóia’, mas aqui essa estratégia será considerada vulgar, evidenciando uma banalização dos significados do objeto e dos materiais da joalheria.

De todo modo, a própria história do ornamento atesta que a materialidade seja um aspecto singular na joalheria, tanto que foi apresentada como tema no SGA em “Significado y uso de materiales para las diferentes culturas”, através das palestras de Clemencia Plazas, arqueóloga, ex–diretora do *Museo del Oro do Banco de la República* e professora da *Universidad Nacional de Colombia*, de Damian Skinner, historiador da arte e curador neozelandês e de Ramón Puig Cuyas, joalheiro e diretor da Escola Massana em Barcelona. Este último iniciou sua apresentação citando uma passagem de Sófocles sobre a pureza dos materiais, destacando-os como essenciais para a joalheria de uma maneira distinta das outras práticas artísticas. Em sua opinião, eles são o ponto de partida, ou seja, não se pode falar de joia sem considerar questões relativas à linguagem dos materiais. Como prova disso, lembrou que o ser humano sempre procurou utilizar materiais extraordinários em joalheria, pois trata-se de um meio para um simbolismo extraordinário. Concluiu seu discurso com uma analogia entre o modo como o cientista explora a natureza dos materiais para desvendar os segredos do universo e o modo como o joalheiro explora os materiais com a mesma intenção experimental e oportunidade para a descoberta.

A materialidade foi também tomada como questão central no [WMI](#), como descrito em sua proposta.

O que os materiais dizem sobre identidade e como se apropriar deles! Será um workshop em que o foco recairá sobre as propriedades e histórias dos materiais. Nós traremos materiais de nossos países e contaremos as histórias que existem por trás deles: de onde vêm, seus significados, em que circunstâncias foram usados. Descobriremos como um material estrangeiro se torna seu. Será que

ele ganha um jeito latino-americano ao ser usado aqui, mesmo que venha da Europa? Qual a diferença de uma expressividade europeia e latino-americana em relação ao material? Há uma identidade do material e o que ele nos conta sobre sua origem? Quando é usado, ele tem uma história própria? (Extraído do material de divulgação do WMI)

A constatação dessa importância parece se justificar, segundo apresentado acima, através de dois aspectos: seleção, decorrente da dimensão simbólica intrínseca presente na joia enquanto objeto de mediação social e construção, vinculada a uma forma de interação particular entre artista e matéria, esta última podendo ser extrapolada para além da joalheria.

De fato, historicamente, a seleção de materiais utilizados na confecção de joias vincula-se a aspectos inscritos em relações simbólicas direta ou indiretamente construídas (a pedra rara/ escassa/singular ou a que representa o amor, por exemplo). Trata-se do material enquanto elemento capaz de dar visibilidade a aspectos imateriais como distinção, proteção e sedução. Retorna-se ao fato de a joia sempre ter sido confeccionada em materiais invulgares, de onde se extrai o belo, o raro e o precioso com significados que extrapolam a ideia de valor econômico contida nos metais e pedras preciosas.

Ao ser concebida como objeto artístico, a joia passa a ter com o material uma relação menos submissa já que a seleção passa a ser mais livre. Para o artista joalheiro o material é prioritariamente veículo de expressão de uma ideia e não uma diretriz determinante do trabalho, que o classificará ou não como joia. Nesse sentido, uma forma de abordar a importância da materialidade na arte joalheria é relacionada ao contexto de sua produção, às ideias articuladas pelos joalheiros através da matéria.

Acho que uma joia pode ser qualquer coisa. Não está limitada a metais preciosos. É algo que é precioso para você. Pode ser algo que encontrou na rua você pode adicionar algo (...). Para mim não há limitação quanto ao material. (Karin Seufert – Vídeo – O que é uma joia?)

Ela pode ter diferentes tamanhos, ser feita de qualquer material. (Tore Svensson – Vídeo – O que é uma joia?)

(...) eu acho que é um objeto precioso... porque não é pelo material que eu uso, eu uso todos os materiais. (Mirian Mirna Korolkovas – Vídeo – O que é uma joia?)

Na arte—joalheria a possibilidade de uso de outros materiais que não os tradicionais relacionava—se, inicialmente, ao forte desejo de contestação do valor e significado da joia estarem associados apenas ao preço dos materiais utilizados em sua confecção. Nas décadas de 60 e 70, além do uso da prata, cobre, latão e até ouro, foram introduzidos os acrílicos, ainda raros e pouco conhecidos, e metais como alumínio e titânio, consequência de seu uso na indústria aeroespacial. Também passaram a ser utilizadas imagens, têxteis e objetos industrializados.

No livro *A matéria da invenção*, Ézio Manzini (1993) discute as transformações dos materiais na modernidade, apontando que as relações entre matéria—prima e produção de artefatos só começou a se alterar significativamente após a Revolução Industrial, a partir da introdução dos materiais plásticos (sintetizados a partir de material orgânico). Esses produziram uma espécie de upgrade nos materiais tradicionais, que começaram a ser reformulados em novas composições (ligas metálicas, por exemplo) e/ou novos processos de transformação. A partir de então houve o início um processo acelerado de inovações que impactou toda a sociedade. Materiais ‘sob—medida’ (configurado a partir de um conjunto de desempenhos desejados), substituição de materiais ‘naturais’ por materiais fabricados (MDF, pedras artificiais), alteração da relação perceptiva direta com os materiais (parece metal, mas é plástico) e desenvolvimento das tecnologias digitais⁴⁹ configuraram uma nova relação com a materialidade, evidenciando sua importância na contemporaneidade.

Considerando—se esse cenário, hoje é possível pensar que a utilização de novos materiais na arte—joalheria também revelava, e ainda revela, certa sintonia/sensibilidade quanto às mudanças das relações com a materialidade, sinalizando as transformações que se engendram no contexto social.

Atualmente a utilização de materiais ‘comuns’ na joalheria estende—se por todo um espectro de adornos chegando até à esfera da joia tradicional, na qual é possível observar a presença de materiais ‘não preciosos’ (vidro, couro, borracha, palha, etc.) ao lado de ouro e pedras, o que resulta na atual diversidade de objetos denominados joia. Não há como negar a influência dos processos de hibridização, resultantes das dinâmicas de captura e internalização de novidades operadas pelo mercado, na configuração desse contexto que disponibiliza um elenco cada vez maior de produtos classificáveis em categorias mais ou menos definidas. Entretanto, apesar desse cenário de fronteiras estrategicamente borradas tornarem mais complexos os atributos que conferem a um objeto a denominação de joia, não se pode dizer que qualquer ornamento confeccionado em materiais não tradicionais deva ser chamado de arte—joalheria, tal qual não é todo quadro chamado de arte.

—
49— *As relações de produção e desenvolvimento de objetos foram fortemente alteradas a partir do uso de softwares de modelagem virtual, hardwares como scanners e impressoras 3D e tecnologias de fabricação como máquinas de corte a laser.*
(Nota da autora)

De todo modo, um ornamento em material precioso ainda é claramente denominado joia no senso comum, mesmo que a materialidade, sempre considerada elemento definidor desse território, não seja mais o único fator colocado em jogo.

Outra questão presente na relação do material com joalheria, e com a arte de modo geral, refere-se à interação do artista com a matéria, aspecto que a torna expressiva e singular. Inscrevem-se aqui os desdobramentos conceituais utilizados por Deleuze e Guattari para discordar do uso da articulação forma-matéria para pensar a joia. A questão reside na inadequação da própria estrutura, pois ao encerrar a materialidade num modelo hilemórfico, supõem-se uma forma fixa e uma matéria considerada homogênea, eliminando-se os aspectos ativos e afectivos inerentes às operações que se articulam no processo de passagem de um estado a outro.

Nesse percurso estão em diálogo elementos que decorrem tanto do material como da ação sobre ele, fato que não se dá de modo impositivo. É necessário um conhecimento sensível das singularidades da matéria “e que se combinam com processos de deformação: por exemplo, as ondulações e torsões variáveis das fibras das madeiras sobre as quais se ritma a operação de fendimento da cunha.” (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 90) Ou seja, a conformação intrínseca da matéria já é em si um elemento/aspecto em ação, vivo na sua relação com os movimentos de transformação ou modelagem. Esse aspecto age/reage à ação do sujeito/ferramenta. Opostamente se dá o mesmo, “é preciso acrescentar afectos variáveis intensivos, e que ora resultam da operação, ora ao contrário a tornam possível: por exemplo, uma madeira mais ou menos porosa, mais ou menos elástica e resistente” (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 90).

Nesse sentido, para esses autores, toda matéria deve ser compreendida como matéria-fluxo/matéria-movimento, pois é formada de dois elementos: “singularidades ou hecceidades espaço-temporais, de diferentes ordens, e as operações que a elas se conectam como processos de deformação ou de transformação; qualidades afectivas ou traços de expressão, de diferentes níveis, que correspondem a essas singularidades e operações (dureza, peso, cor, etc.)” (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 87). Estando em fluxo essa matéria só pode ser ‘seguida’ e o papel do artesão/artista consiste numa espécie de diálogo, conectando suas ações à materialidade e não lhe impondo uma forma. “Seguir o fluxo da matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato” (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 92). Nesse sentido, configura-se um devir, pois entende-se que “nada é mais desterritorializado que a matéria-movimento” (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 99). Para explicitar esse conceito, os autores tomam a metalurgia como exemplo,

não por sua importância histórica enquanto divisor de águas do desenvolvimento tecnológico, mas por ser esta prática capaz de evidenciar o fato de que a ação de transformação imprime características singulares à matéria, bem como a matéria em si é portadora de aspectos intrínsecos que emergirão durante as ações de configuração. Para citar o exemplo de Deleuze e Guattari uma espada fundida não tem as mesmas características de uma forjada.

A aquisição da forma não se realiza de maneira visível num único instante, mas em várias operações sucessivas; não se pode distinguir estritamente a aquisição de forma da transformação qualitativa; a forjadura e a têmpera de um aço são uma anterior, a outra posterior ao que se poderia chamar aquisição de forma propriamente dita. (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 93).

No metal e na metalurgia esse processo inscreve um diálogo entre matéria e operações de transformação/configuração evidenciando a presença de um encadeamento de limiares de passagem postos em ação durante o processo, como por exemplo, no caso da necessidade de 'recozimento' do metal quando este é submetido à deformação e vai perdendo sua maleabilidade.

Em suma, o que o metal e a metalurgia trazem à luz é a própria vida da matéria, um estado vital da matéria enquanto tal, um vitalismo material que, sem dúvida, existe por toda parte, mas comumente escondido ou recoberto, tornado irreconhecível, dissociado do modelo hilemórfico. A metalurgia é a consciência ou o pensamento da matéria-fluxo, e o metal é o correlato dessa consciência. (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 94)

Por estar em fluxo, essa matéria não é em si, mas desloca-se sempre, instala-se num espaço de fronteira. No caso da joia, essa materialidade em movimento se inscreve ainda num outro intervalo, num 'entre' presente na relação motivo-suporte. Assim sendo, a joia é um agenciamento motivo-suporte mediada/articulada por uma materialidade que, inserida nas dinâmicas operadas pelas relações do desejo sobre o corpo e do corpo como usina do desejo, é vetor de processos de desterritorialização. No caso da arte-joalheria, essa equação opera sob o signo da máquina de guerra e, portanto, ganha potência na produção de subjetividades em prol de certa descolonização da percepção e do pensamento. Para Rolnik (2002:4) "a arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente."

A joalheria de Calder

O artista norte-americano Alexander Calder (94) (95) (96) (97) criou joias ao longo de toda a vida – as primeiras peças foram feitas para as bonecas de sua irmã – sendo a maioria desenvolvida nas décadas de 30, 40 e 50. Ao todo, mais de 1800 peças, essencialmente criadas a partir de fios de metal forjado, compõem um acervo concebido com a mesma liberdade de movimento que caracteriza sua escultura de modo que é impossível identificar se suas joias refletem o pensamento articulado nos seus móveis ou vice-versa.



(94) broche (1938) – Alexander Calder - bronze, fio de aço



(95) broche (1957) – Alexander Calder - prata, fio de aço



(96) brincos (1942) - Alexander Calder - prata, fio de aço

Linhas limpas e modernas traduzem a espontaneidade de um desenho no espaço. A preferência por uma estética de formas geométricas e técnicas primitivas resulta numa afinidade estilística com a joalheria celta⁵⁰. É inegável sua intimidade com o metal. Nas marcas do martelo guardadas na superfície do bronze, prata ou ouro é impossível não reconhecer a potência de um agenciamento entre artista e matéria.



(97) colar "The Jealous Husband" (1940) – Alexander Calder - bronze

—
50– Joalheria nômade apontada por Deleuze e Guattari (1997b) quando tomam a joalheria bárbara como referência para pensar a joia e a potência da metalurgia. (Nota da autora)

Alquimia

Deleuze e Guattari entendem a importância dos metais na alquimia de modo distinto de Jung, referindo-os à sua condição de matéria em fluxo.

A relação da metalurgia com a alquimia não repousa, como acreditava Jung, no valor simbólico do metal e sua correspondência com uma alma orgânica, mas na potência imanente de corporeidade em toda matéria, e sobre o espírito de corpo que o acompanha. (DELEUZE E GUATTARI, 1997b: 95)

Traduzida sob o signo da alquimia, a importância da materialidade na obra de Ruudt Peters exemplifica a ideia dos autores citados através das conexões estabelecidas entre corpo e espírito. Religião e filosofia são fontes de inspiração interpretadas livremente em seu processo criativo que estabelece relações entre as transformações da matéria e do sujeito, entendidas como fluxos entre a materialidade do corpo e a espiritualidade da matéria. Suas coleções trazem títulos que revelam a força dessas articulações.

Passio (1992, com inspiração no catolicismo e nas pias de água benta contem a ideia de purificação), *Ouroboros*⁵¹ (1995, com formas arborescentes cuja raiz vai em direção ao chão e copa em direção ao céu) *Pneuma*⁵² (2000, peças leves e transparentes remetem a noções de imaterialidade e fluidez) e *Azoth*⁵³ (2004, construções em camadas de materiais organizadas ao redor do metal) denotam uma conexão entre dentro e fora, matéria e espírito (98) (99) (100).

—
51— *Ouroboros* (ou *oroboro* ou ainda *uróboro*) é um símbolo de eternidade representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda. (Nota da autora)

52— *Respiração* em grego, religiosamente refere-se a espírito ou a alma. (Nota da autora)

53— Formada pela primeira e última letra do alfabeto grego, pode significar o começo e o fim. Também é referência alquímica para remédio universal ou solvente universal. (Nota da autora)



(98) anel "OUROBORUS Wunstorf" (1995) - Ruudt Peters - prata, marcassita



(99) brincos "AZOTH Sulfer" (2004) - Ruudt Peters - prata, poliéster



(100) broche "PNEUMA 4" (2000) - Ruudt Peters - ouro, poliéster

As séries *Lapis*⁵⁴ (1997, referencia à Pedra Filosofal – *lapis philosophorum* – apresenta mistura de substâncias para confeccionar os materiais apresentados nas peças), *Albedo*⁵⁵ (1998, com todas as peças brancas remetem a uma das etapas do processo de fabricação da Pedra Filosofal) e *losis*⁵⁶ (2002 e 2003, é uma série vermelha que se refere à fase final do processo alquímico) explicitam diretamente uma inspiração nos procedimentos da Alquimia traduzidos numa materialidade transformada (101) (102) (103) (104).



(101) colar "LAPIS Ignis Noster" (1997) - Ruudt Peters – ferro, cobre, estanho, prata, ouro

54– Sua "receita", descrita em tratados de alquimia, pressupõe ações como destilação, dissolução, purificação, combustão, evaporação, etc. (Nota da autora)

55– Significa "iluminação" e consiste na transformação de uma matéria escura em algo branco, puro. (Nota da autora)

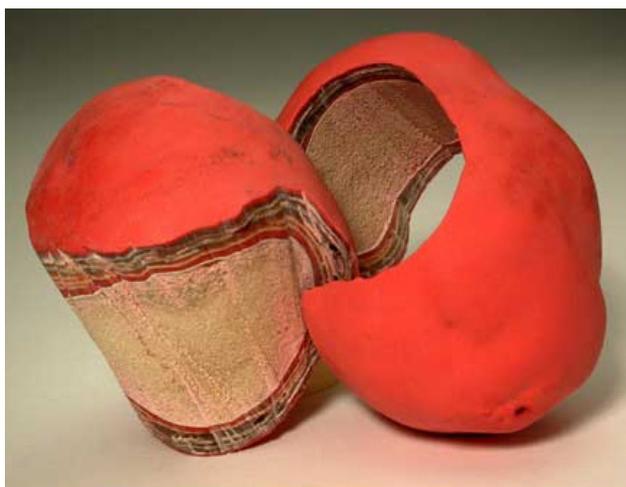
56– Significa "enrubescimento" e é uma fase também conhecida como rubedo. (Nota da autora)



(102) colar "LAPIS Xanthosis" (1997) - Ruudt Peters – prata, enxofre



(103) colar "ALBEDO Adamica" (1998) - Ruudt Peters – estearita, parafina, gesso



(104) bracelete "IOSIS16" (200-2003) - Ruudt Peters – prata, seda, poliéster

Sefiroth (2006, materiais e formas se articulam numa estrutura em metal) faz alusão à cabala; *Lingan*⁵⁷ (2008, colares com falos esculpidos em diferentes materiais remetem a amuletos de poder e fertilidade) e *Anima*⁵⁸ (2009/2010, formas orgânicas fundidas a partir de desenhos feitos com cera derretida sobre água se transformam em broches) evocam a complementaridade das forças do masculino e do feminino (105) (106).

Pedras moídas misturadas com plásticos, metais incrustados em materiais fabricados, pedras pintadas, cobertas de terra ou chumbo: a materialidade em Ruudt Peters revela sua paixão pelos estados da matéria e seus processos de transformação, conforme ele mesmo explicou à historiadora da arte Liesbeth den Besten:

*O manual, o fazer, é o que é mais apreciável (...) mesmo com esses materiais desarrumados/bagunçados (...). A substância, a coisa terrena, as novas descobertas de materiais, a redescoberta, é isso que acho essencial*⁵⁹ (BESTEN, 2002: 3 in PETERS)

O trabalho do artista é descrito por ela a partir de uma única palavra-chave: mudança.

—
57— *Representação da divindade hindu Shiva, mas também é sinônimo de falo simbolizando a energia masculina. (Nota da autora)*

58— *Em Jung é arquétipo do inconsciente coletivo e também representa a totalidade do inconsciente feminino. (Nota da autora)*

59— *"The craft, the making, that is most enjoyable (...) even with these messy materials. (...) That substance, this earthy stuff, the new discovery of materials, the rediscoberta, that is what I find essential." (Texto original)*

60— *"Change is what drives Ruudt Peters: change in size, form, color, material and technique. Yet, like everyone else, he is afraid of change. (...) Sometimes, he says, my hands already make something that my mind is still not ready for. Then change is waiting in ambush." (Texto original)*

*Mudança é o que move Ruudt Peters: mudança no tamanho, forma, cor, material e técnica. Entretanto, como todo mundo, ele tem medo da mudança. (...) Às vezes, ele diz, minhas mãos fazem algo para o qual minha mente ainda não está preparada. Então, mudança é esperar uma emboscada*⁶⁰. (BESTEN, 2002: 1 in PETERS)



(105) colar "LINGAM 1" (2008) - Ruudt Peters – vidro, madeira, espuma, chifre



(106) broche "ANIMA Eva" (2009-2010) Ruudt Peters – prata, banho de ouro

Ready-made

Referência direta ao artista francês Marcel Duchamp e ao conceito de ressignificação, o uso de objetos industrializados para a confecção de joia no campo da arte foi abordado no [WMI](#), através de uma apresentação do trabalho de artistas que utilizam objetos e/ou materiais industrializados para a confecção de suas peças. Dentre os nomes elencados, destaca-se o joalheiro japonês residente na Alemanha, Jiro Kamata. Sua participação no [SGA](#) se deu com *"Momentopia"*, primeira exposição do evento na *Galería Mexicana de Diseño*, e com a palestra *"Things of Value"*, na qual apresentou como realiza a transformação de objetos industrializados e/ou cotidianos, tais como fita adesiva, lentes de óculos de sol e de câmeras fotográficas em joias (107) (108) (109) (110) (111).



(107) lentes de câmeras fotográficas: material utilizado por Jiro Kamata



(108) broche "Sunny Brooch" (2006) – Jiro Kamata – lentes de plástico, ouro, prata, banho de ouro



(109) anel "Sunny Ring" (2005) – Jiro Kamata – lentes de plástico, ouro



(110) broche "Momentopia" (2007) – Jiro Kamata – prata oxidada, ouro branco, lentes de câmera, laca



(111) anel "Tesa Tape" (2000) – Jiro Kamata – fita adesiva, prata, banho de ouro

Outra artista citada no [WMI](#) foi a neo-zelandeza Liza Walker, ganhadora do prêmio Françoise van den Bosch 2010⁶¹. Ex-aluna de Otto Künzli na Academia de Belas Artes de Munique, seu trabalho é descrito pelo historiador da arte Damian Skinner como uma crítica radical à ideia da joia como adorno e embelezamento.

De modo muito espontâneo Walker trabalha com uma grande variedade de materiais industrializados, alguns pertencentes a uma estética *kitsch* (brinquedos de plástico e plantas artificiais, por exemplo), pedaços de madeira e até lixo do chão da oficina, incorporando-os livremente com grande sensibilidade cromática e senso de composição (112) (113) (114) (115). Porém, ainda que tenha completado sua formação em ourivesaria, ela simplesmente abandona o que pode ser entendido como qualidade do fazer relativa às técnicas de joalheria, deixando transparecer não apenas a natureza ordinária dos materiais, mas o modo 'desqualificado' de configuração através de respingos de cola, amarrações pouco elaboradas, aparência de improvisação.

Questionando o preciosismo inerente à ideia de acabamento e deslocando a noção de beleza que reside na função de ornamentação da joalheria, as peças de Liza Walker remetem a uma *assemblage* quase infantil, deixando um observador desavisado em dúvida, tanto quanto ao estatuto de joia quanto de arte.

61— A Fundação Françoise van den Bosch é uma iniciativa privada constituída com o apoio financeiro da família Van den Bosh em 1980 cujo objetivo é estimular o desenvolvimento da joalheria contemporânea através de exposições, construção de um acervo e uma premiação bienal. Considerada das mais importantes da joalheria contemporânea, essa premiação elege um artista pelo conjunto de seu trabalho a partir da indicação de especialistas. A cada dois anos um júri é formado pelo vencedor da edição anterior, um crítico ou historiador convidado e um membro do comitê-executivo da Fundação. Eles fazem suas indicações, defendem seus candidatos e, ao final, chegam a um acordo sobre o vencedor. (<http://www.francoisevandenbosch.nl>)



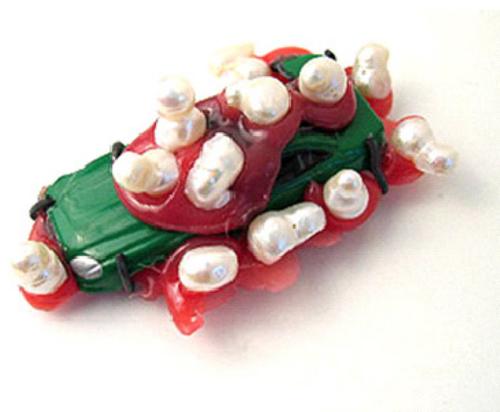
(112) broche (2005) - Lisa Walker – plástico, concha, papelão, tinta esmalte, prata, madeira



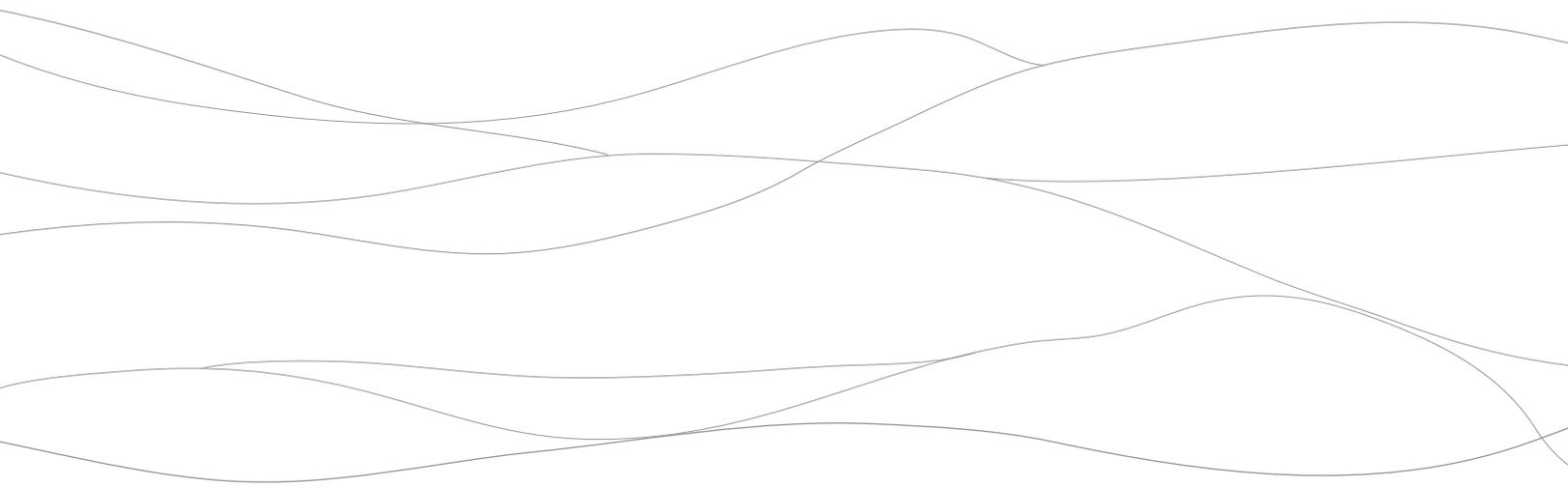
(113) broche (2007) - Lisa Walker - feltro, cola, prata, laca

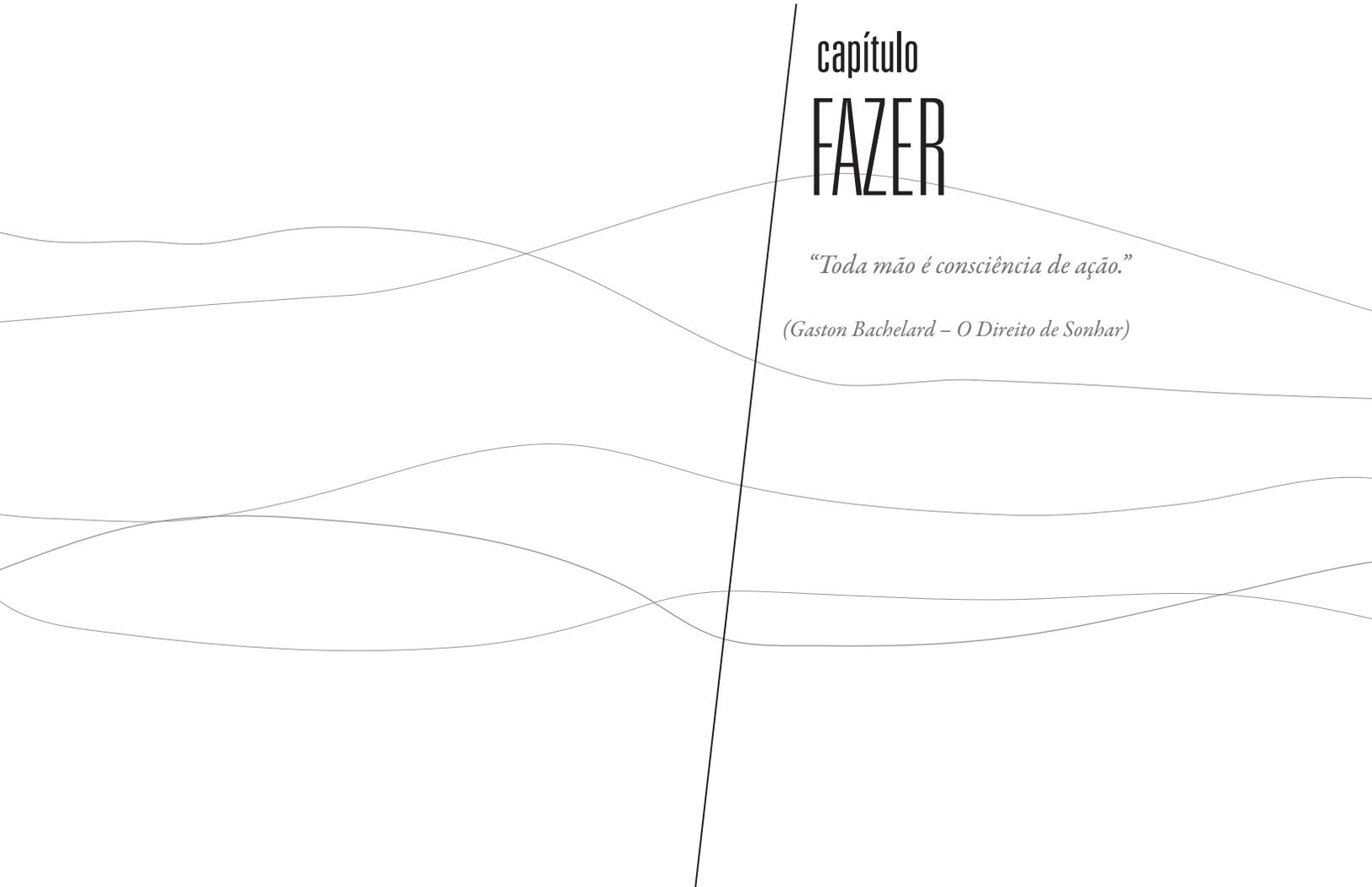


(114) broche (2006) Lisa Walker - lixo do chão do ateliê



(115) broche (2006) Lisa Walker – pérola d'água, plástico, cola, prata



The page features a minimalist design with several thin, light gray wavy lines that sweep across the lower half of the page. A single, thin black vertical line runs from the top of the text area down towards the bottom of the page, intersecting the wavy lines.

capítulo

FAZER

“Toda mão é consciência de ação.”

(Gaston Bachelard – O Direito de Sonhar)

—

62– Nos anos iniciais desta pesquisa (2007/2008), foram realizadas algumas atividades práticas relacionadas a essa cartografia, pois a intenção de associar o pensar ao fazer fora estabelecida desde o início da investigação. Foram experimentações muito distintas dos workshops realizados posteriormente (2009/2010) e aqui apresentados, mas que se configuraram como ponto de partida. Nesse período, os materiais foram escolhidos e investigados a partir de diferentes vivências, especialmente da atuação como docente e como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Matéria-Prima, formado em 2006 e liderado pela prof. Dra. Denise Dantas. A realização da exposição 'Reflexos e Transparências' (2007), vinculada a esse grupo, fez emergir um interesse para as qualidades perceptivas compartilhadas por materiais de diferentes naturezas estruturais. Por exemplo, o metal reflete, mas outros materiais refletem na transparência, como o vidro e o acrílico. Posteriormente foram organizados Workshops de Materiais para alunos no SENAC (2008), onde experimentações com esses materiais foram desenvolvidas e algumas amostras com o uso de corte e gravação a laser foram produzidas pela empresa FAP Acrílicos. Ainda foram realizados alguns protótipos de peças cujos resultados permaneceram em estado bruto. Também foram produzidos alguns desenhos de modo despretenso, sem a preocupação em ser representação ou projeto: alguns invadiram o pensamento clamando por registro, uns poucos se mostraram como pensamento construtivo e projetual e outros surgiram na forma de devaneio.

Em 2007, durante as primeiras leituras dos volumes de Mil Platôs (DELEUZE E GUATTARI), uma série de esboços foi sendo traçada. Linhas que tentavam dar visibilidade para conceitos complexos e que, de certo modo, ajudavam a acalmar o pensamento. Além desses desenhos, alguns experimentos em acrílico e ideias de joias acompanharam os primeiros passos da jornada⁶². Ainda que fortemente orientados por um modo de fazer oriundo do campo do design, essas peças buscavam traduzir, a partir de uma exploração da materialidade, os conteúdos elaborados teoricamente. Desse modo, a proposta de uma reflexão em diálogo com a prática acompanhou todo o percurso, ainda que tenha se tornado mais visível a partir da participação nos workshops. Orientadas especificamente para uma produção no campo da arte, essas atividades evidenciaram mudanças na própria natureza do fazer, o que pôde ser constatado desde a primeira experiência no WMP.

Além do fazer, o tempo também foi tratado de diferentes modos ao longo dos exercícios propostos, construindo uma nova relação com a prática. No WMP a orientação era de “*tomar o tempo necessário*”, sintonizando a construção aos ritmos pessoais. Opostamente, no WMI e WLMR ele foi tomado em alguns exercícios como prazo, com desafios inscritos num tempo de execução pré-estabelecido. Quando acelerado ao máximo, como nos exercícios iniciais do WLMR, buscava ser um meio para acessar um fazer menos orientado por decisões racionais, deslocando-as para o terreno da intuição e da expressão. As alterações de ritmos e velocidades, ora aceleradas ora lentas, permitiu tomar consciência dos percursos de ir e vir do pensamento onde o repouso não necessariamente significa ausência de movimento.

Por isso é preciso distinguir a velocidade e o movimento: o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade. O movimento é extensivo, a velocidade, intensiva. (DELEUZE E GUATTARI, 1997b:52)

Essa constatação permite pensar uma ruptura com a noção de caminho de um ponto a outro na prática artística, evidenciando um modo de fazer mais nômade onde o tempo-trajeto pode conter tanto a imobilidade quanto a ação. Isso inclui um perder-se, um esperar, um conter o gesto, um permanecer à deriva até que a possibilidade de seguir se revele. E ainda pode-se impor uma aceleração máxima, um *looping*, uma velocidade vertiginosa quando da articulação de conexões.

desejo de fazer⁶³

O desejo do fazer inscreveu-se nessa pesquisa desde sua concepção. Ao eleger como recurso de investigação as dinâmicas estabelecidas entre o pensar e o fazer evidenciava-se esta intenção. O desejo de fazer foi compreendido como possibilidade de abertura para processos de desterritorialização, para afectos que pediam passagem, para ser atravessada por vetores que não se sabia onde iam dar. Um lançar-se na experiência, um salto, um risco.

Por sorte esse desejo encontrou como forma de realização uma série de workshops com artistas joalheiros que só tornaram mais clara a certeza dessa escolha. Constatou-se a potência dessa 'máquina desejanter' operando de modo a capturar todas as ofertas disponíveis. Quatro imersões em doze meses ilustram a entrada no fluxo e uma entrega a esse percurso marcado pela renovação constante do desejo de um fazer no campo à arte-joalheria. Nessa experiência algumas descobertas.

O primeiro fato que marcou de modo simbólico esse fazer foi o deslocamento da ação produtiva para o campo pessoal. Diferentemente das práticas oriundas do campo do design, no fazer artístico o desejo parte do sujeito criador. Com foco nos interesses pessoais o fazer não é traçado a priori e não necessariamente se ocupa em atender o desejo do outro. Não se elege um destino certo, apenas se aponta a direção e lança-se a flecha.

Histórias contadas pela família e por pessoas que cresceram a nossa volta sobre a nossa origem, sobre os nossos antepassados, suas ações (heróicas, engraçadas, estranhas, assustadoras, etc.), suas características, suas motivações. Lugares, pessoas e momentos que ficaram mistificados. (...). Eu gostaria de pedir a cada um que pensasse em seus próprios mitos. Uma história que tenha sido contada, ou não contada, e que foi mistificada... ou sua própria memória. Eu pediria a cada participante que trouxesse consigo seus objetos que estão conectados com SEUS MITOS. (Ela Bauer – WMP)

63– Nos capítulos II e III o texto principal da tese é acompanhado de pequenos trechos da fala da autora (inscritos nos box em cinza) extraídos diretamente dos relatos apresentados como Material de Apoio, de modo a ilustrar os conteúdos discutidos. Ainda que esse formato não contemple as recomendações acadêmicas, opta-se por sua utilização para aportar, através dele, a 'atmosfera' presente nas descrições das atividades realizadas.

Ainda que o convite orientasse os participantes para a busca de um tema disparador bastante íntimo (os próprios mitos encerrados nas histórias familiares), o encaminhamento escolhido foi de uma produção/experimentação em torno da temática da tese (o mito naquela ocasião?), distanciando-se por um lado da proposta original, mas que de fato não

deixava de ser algo muito pessoal. Era um fazer que se inscrevia numa forma distinta de produção e que, ao convocar uma abertura para a experimentação, atendia às intenções da investigação.

A aventura de encontrar o alvo pressupunha certa predisposição para ficar à deriva, atitude inerente à prática cartográfica, mas que até então não havia sido experienciada nas dinâmicas do fazer. As propostas de exercício de Bauer convidavam a entrar nesse processo. “Tente encontrar uma forma” (Ela Bauer – WMP). “Ok, pare e espere... olhe, não precisa resolver agora se está difícil. *Get lost to be formal*” (Ela Bauer – WMP).

A adaptação a essa nova forma de produção demandou esforço, gerou desconforto e sinalizou a possibilidade de se ter uma outra relação com o tempo, como Ela explicou durante o desenvolvimento do trabalho e retomou nas reuniões com o grupo. “A coisa não precisa estar definida a priori, ela vai surgindo, construindo-se num diálogo com o artista.” (Ela Bauer – WMP).

—
Revelei que me sentia um pouco perdida, mas como meu alvo estava longe me dava o direito de fazer coisas que “tem a ver”, mas que não “são para”. (WMP)

—
O trabalho com o papel foi se desenvolvendo e uma pergunta surgiu: “O que era aquilo? Era uma exploração dos materiais ou um resultado em si?” Em certo momento a angústia de não saber me impedia de continuar, apesar do resultado ser interessante e ter chamado a atenção de algumas pessoas do grupo. (WMP)

—
A construção com vegetal foi trabalhada e observada durante todo o dia (116). (WMP)



(116) etapas do processo de construção de um colar em papel vegetal e cobre, desenvolvido ao longo de três dias do workshop

As práticas estruturadas sob o *modus operandi* do fazer artístico permitiram compreender os fluxos do desejo circulando. Se a participação nos workshops refletia um desejo pela experiência, em muitos momentos instaurou-se o desejo de controle, tal como no [WMI](#) onde se evidenciou em algumas atividades o deslocamento da proposta de experimentar para um fazer objetivo ou ainda uma escolha por recursos mais habituais como estratégia de construção. Ainda que as diretrizes elencadas no [WMI](#) fossem fatores de predisposição para essa tendência, através das propostas mais fechadas e com materiais e tempo mais delimitados, o desejo de controle também se fez presente no [WNM](#), na forma de frustração por não se ter conseguido atingir os objetivos no uso de um material específico.

Evidencia-se a característica dinâmica do desejo de erigir linhas de fuga e, paradoxalmente, habitar formas conhecidas. Para Deleuze e Guattari, cada desterritorialização é sucedida por uma reterritorialização que produzirá novos agenciamentos mobilizadores da produção de desejo, daí o sentido de maquinação. Entretanto nem todo desejo extrapola os limites do território, podendo reduzir-se a campos de experimentação preestabelecidos, inscritos nas dinâmicas sociais que exercem certo ‘controle’ sobre o desejo.

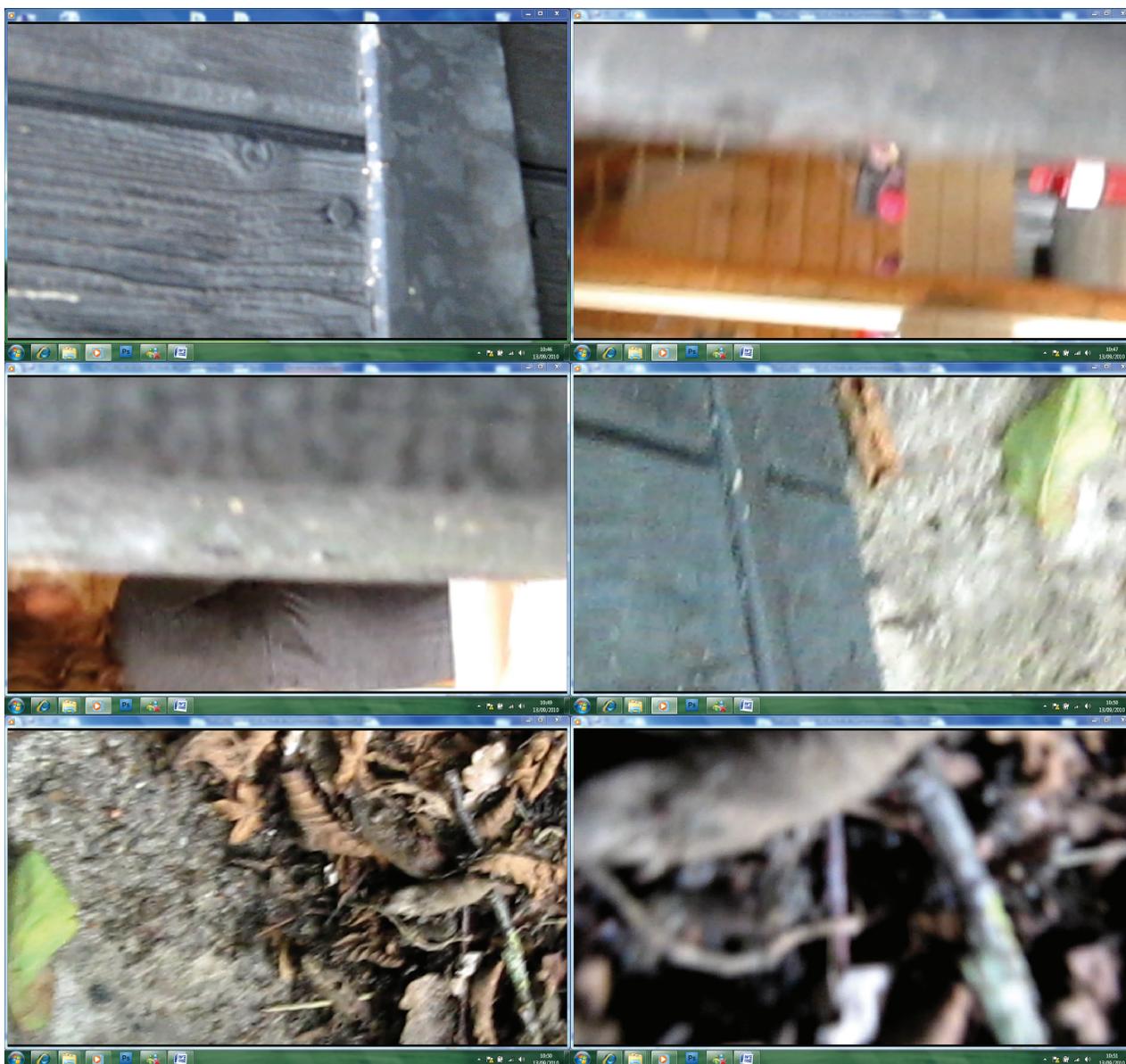
O vídeo produzido no [WNM](#) para o exercício, onde se tomava o movimento do animal escolhido como inspiração, trazia imagens desfocadas que eventualmente entravam em foco (117). Supondo que a visão da aranha fosse como a humana, a intenção era enfatizar o fato de esta ter seu campo de visão oscilando de perto (um canto de parede, por exemplo) a longe (quando salta em direção ao chão). O resultado produzia no espectador, segundo a análise de Ruudt Peters, o desejo de foco.

O exemplo pode ser analisado como uma metáfora da oscilação entre os processos de desterritorialização promovidos pelo desejo e aqueles de reterritorialização que trazem conforto. É possível pensar que quanto mais inscrito sob a falta de foco, maior a potência de desterritorialização que se apresenta, uma maquinação do desejo que exige mais predisposição para perder-se, para ser levado pelo fluxo. A diretriz do treino social é orientada para o foco, para saber, decidir, escolher. Na dúvida, na indefinição instaura-se um desconforto provocado pelas fronteiras borradas. Deve-se escolher entre a paralisia ou o enfrentamento. O risco de se ver tateando pode ser visto como uma metáfora do fazer artístico, um salto em direção a uma intensidade como parte de um plano maior que não se pode ver no meio do processo, pois se está muito próximo.

—
Optei pela cor e comecei a testar algumas possibilidades com as latas, material com o qual um joalheiro possui mais intimidade. ([WMI](#))

—
Acho que dispor de um único exemplar de cada tipo de material provocou uma atitude cautelosa de minha parte: “tenho que definir o que fazer, não experimentar”. ([WMI](#))

—
No final fiquei um pouco frustrada com os resultados naquele material, pois eu não havia conseguido “domá-lo”. ([WNM](#))



(117) fragmentos do filme produzido para esse exercício. O filme na íntegra está disponível no Material de Apoio, Relato WNM, item 4a

Ao lado da constatação de que os conteúdos mobilizados pelo desejo podem circular simultaneamente tanto em sua forma mais potente ou mais 'domesticada', cartografando o fazer também se pôde perceber que nem sempre esses fluxos se articulam em resposta a uma vontade consciente. Isso se evidenciou no [WMI](#), pois nele explicitou-se o desejo de encaminhar o fazer e a temática da tese de modo distinto daquele escolhido no [WMP](#).

Entretanto, desde os resultados iniciais evidenciava-se a impossibilidade de mudar o fluxo das escolhas anteriores, que afloravam na produção das peças através da presença de linhas, cores e formas nebulosas, ainda que estas tivessem sido produzidas a partir de diretrizes conceituais distintas daquelas elencadas no [WMP](#) por meio da temática da tese. Isso foi constatado tanto pessoalmente como através dos comentários dos que conheciam meu percurso. "Você tentou fugir da sua preferência (sem cor), mas não deu certo, você focou na cor, mas se apaixonou/ optou pela estrutura", comentou Mirla Fernandes sobre broche de metal produzido no [WMI](#) (118). Ela destacou ainda "olha suas linhas aí", sobre lata azul lixada (119) e "está tudo aí, suas linhas, emaranhados, transparências...", sobre anel vermelho (120), ambos construídos no [WMI](#). Hena Lee também observou "o anel tem conexões como no seu primeiro trabalho da Ela", sobre anel azul do primeiro exercício do [WMI](#) (121).

Do [WMI](#) em diante deu-se um abandono do foco na tese para a escolha e direcionamento dos trabalhos nos workshops, pois sua temática retornava já que constituía aspecto fundador do território do desejo, de onde conteúdos inerentes a ela emergiam do fazer. De modo concreto, a presença de elementos como linhas, materiais nebulosos, conexões são testemunho disso. De forma mais imaterial, porém não menos potente, as relações de desterritorialização, os embates entre corpo e materialidade, a presença de um pensamento-afecto atravessando toda a experiência do fazer refletem a circulação dos fluxos do desejo.

—

Vim disposta a não dar continuidade ao trabalho do workshop anterior e a abordagem já era diferente, mais objetiva. ([WMI](#))

—

Sim, os princípios eram os mesmos: tira e conexão. "Ok, amanhã volto pro branco com cola quente", pensei. ([WMI](#))

—

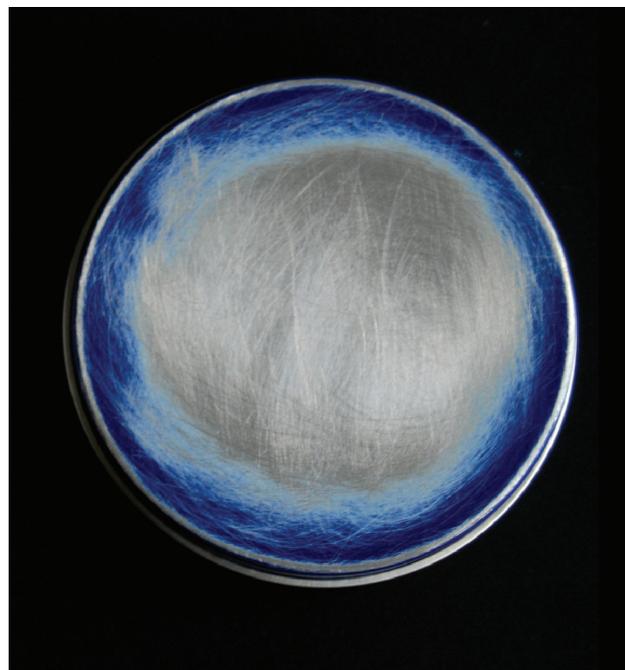
Em dado momento a forma me chamou a atenção. "Como fixar? – cola quente!". Tribolé, cola quente só em cima! O efeito da cola que não consegui com a Ela. ([WMI](#))

—

Fiz várias experiências com linhas, papel vegetal e cola quente e como resultado cheguei a formas circulares – intrigantes, nebulosas na cor e no material. ([WMI](#))



(118) broche em metal



(119) lata azul lixada



(120) anel vermelho



(121) anel azul

corpo-ação

A importância do corpo no contexto da joia é inegável haja vista que esta é produto da ação de um corpo sujeito, no caso o artista, que se coloca sobre outro corpo sujeito, o usuário, para afectar outros corpos sujeitos, ao se dar a visibilidade.

Entretanto as relações estabelecidas com o corpo ao longo do percurso do fazer assumiram diferentes faces e deslocaram-se por diferentes fases. Inicialmente o corpo era quase uma ausência. O foco nas dinâmicas do pensamento que estava se construindo em torno das ideias de Deleuze e Guattari faziam dele elemento presente de modo inconsciente. O material também era assunto elaborado mentalmente e trabalhado através da participação no grupo de pesquisa Matéria-Prima⁶⁴. Naquele contexto o corpo era pensado como um elemento indissociável do território da joia, mas que se colocava a *posteriori*. Algo da ordem de um sujeito outro que fazia parte da equação, mas que não se apresentava no momento da criação.

A escrita do artigo *Corpo-joia e as mediações do desejo*⁶⁵ operou a primeira transformação no entendimento da importância do corpo como elemento fundador do estar no mundo e inerente à construção do pensamento sobre um objeto que se relaciona intimamente com ele. Essa questão se tornou mais evidente já no primeiro workshop a partir do comentário de Ela Bauer. “Existe como joia porque está perto do corpo, está conectado com o corpo. Um objeto para segurar nas mãos e ser observado, apreciado em seu trabalho detalhado é uma joia!” (Ela Bauer – WMP).

Posteriormente o corpo passou a ser pensado como local de conexão, no sentido de diálogo com o objeto, ou seja, que relações se estabelecem ao possibilitar diferentes modos de uso de uma joia, ou ainda de colocá-la em partes distintas das usuais. O despertar para essa questão veio através do [WMI](#) no qual se indicava a necessidade de pensar no modo de conectar as peças ao corpo.

Articular corpo e objeto poderia ser uma possibilidade mais aberta, pensamento materializado intuitivamente na primeira peça desenvolvida para Karin e Tore o [WMI](#). Construído a partir de junções realizadas num círculo de borracha, o anel produzido permitia que o dedo fosse colocado em diferentes compartimentos, alterando seu formato final (122).

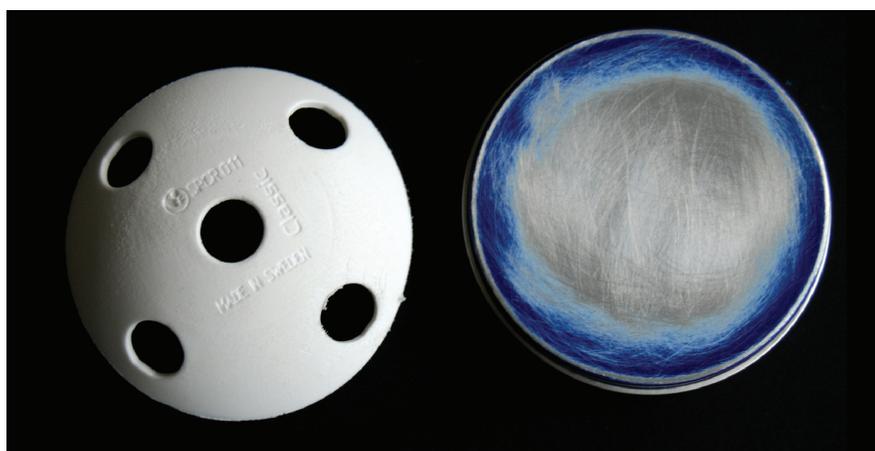
64– Matéria-prima: grupo de pesquisas sobre materiais, produtos e sociedade, coordenado pela profa. Dra. Denise Dantas. Seu objeto de estudo eram as relações que se estabelecem entre design e materiais nos aspectos teórico-conceitual e prático-experimental, promovendo um diálogo entre essas abordagens. Dentre as atividades desenvolvidas foram organizadas de 2007 a 2009 três exposições de materiais e realizados dois workshops no Centro Universitário Senac para alunos de design industrial, gráfico e moda. (Nota da autora)

65– Artigo “Corpo-Joia e as mediações do desejo”, escrito com Profa. Dra. Marlivan Alencar, apresentado no VII Simpósio LaRS (Laboratório de Representação Sensível – PUC/Rio)– Os Sentidos do Desejo, em 2008.



(122) anel azul

Outro exercício proposto no [WMI](#) abordava diretamente a questão das conexões entre objeto e corpo ao colocar como desafio a exploração dessa possibilidade através do desenvolvimento de broches. É intrínseca à natureza desse tipo de peça um uso mais livre, ainda que normalmente as pessoas os coloquem sobre o peito. Atendendo ao desafio foram realizados três trabalhos que, ainda com certa timidez, buscam ampliar o modo de ocupação do corpo (123) (124) (125) (126).



(123) (124) broche com semente amazônica e broche com materiais industrializados



(125) broche com jarina ⁶⁶



(126) broche com jarina detalhe

66– Semente nobre da Amazônia, cuja amêndoa é conhecida como marfim vegetal. (Nota da autora)

O lugar do objeto no corpo foi porta de entrada para a mais importante transformação do fazer, iniciada no WLMR. A estratégia inicial proposta por Ruudt Peters e Estela Saez de aceleração do ritmo dos exercícios para produzir o deslocamento de um fazer associado à razão para outro mais associado à intuição tornou um pouco mais consciente a existência de uma forma de conhecimento impressa no corpo.

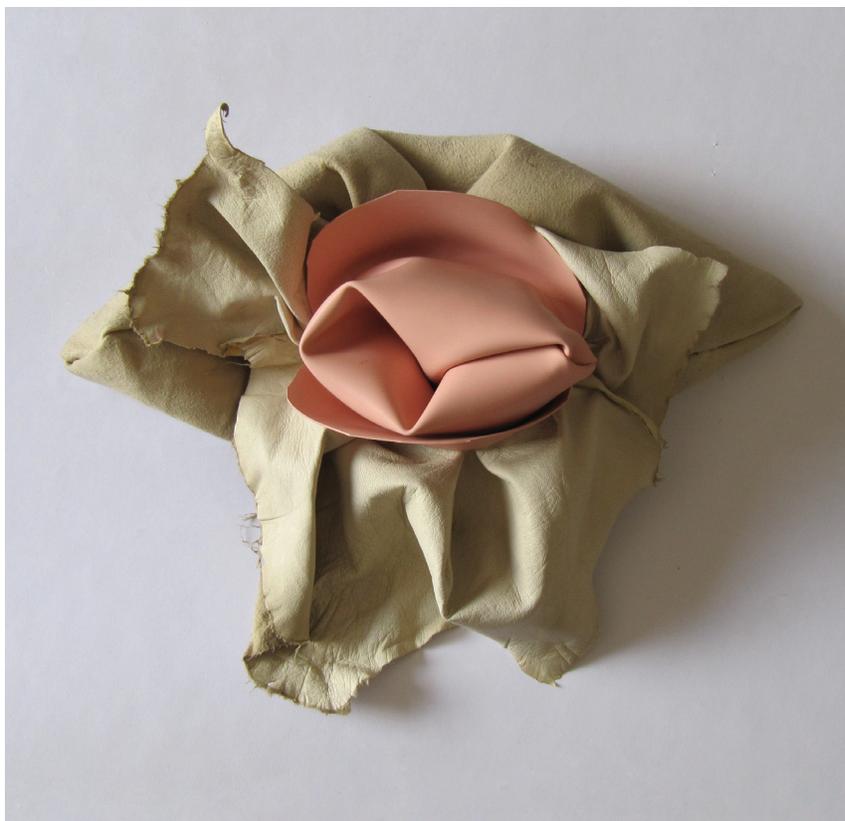
Respiração controlada e silêncio também foram recursos que possibilitaram trazer à tona uma percepção mais corpórea, pois uma relação mais profunda com o corpo exige atenção e introspecção. A fala e a visão levam o pensamento para fora, desviando o foco.

Utilize 10 minutos olhando, vagando, 10 minutos respirando, desenhe, capture o poder do espírito que encontrar. OBS – a partir de agora “no puedes más ablar todo el día!!!” Quando falamos voltamos para fora – não deixamos a voz interna falar – precisamos do silêncio para nos concentrarmos! (Ruudt Peters – WLMR)

Além disso, a temática do exercício final do WLMR evidenciou ainda mais a importância do corpo nas dinâmicas do fazer. A solicitação foi que cada um fizesse um ex-voto para si, um presente, algo para lembrar, um objeto e não uma joia. “É uma oferta para você mesmo.” (Ruudt Peters – WLMR)

Considerando os dias de convivência e o fato de que todo ex-voto refere-se a uma parte do corpo para a qual se dedica atenção, seja por uma doença ou por uma graça concedida, Ruudt e Estela diriam a cada participante a qual parte do corpo deveria ser seu ex-voto. A mim foi solicitado um ‘útero-voto’. A proposta em si trazia o corpo como assunto para o workshop e o significado simbólico daquela escolha evidenciava sua importância como território da criação. Ao solicitar um objeto e não uma joia (no sentido de ornamento corporal), e ainda que fosse algo para si e não para o outro, a proposta também articulava criador e corpo, uma metáfora expandida no WNM, quando o corpo passou a ser entendido e exercitado como veículo do processo criativo.

A presença do corpo na peça desenvolvida para esse exercício se faz notar através do uso do tato como principal recurso tanto da escolha dos materiais quanto do arranjo formal, no qual um pequeno saco de borracha está fixado a outro maior feito em couro, de modo que um possa ser totalmente inserido dentro do outro (127). As qualidades táteis dos materiais utilizados convidam ao toque e à manipulação do objeto, reforçadas pela possibilidade de transformação que a reversibilidade da construção permitia (128). O corpo foi convocado à ação, um lembrete pessoal sobre a necessidade de fazer circular o desejo para a produção.



(127) ex-voto



(128) interação com o objeto

As transformações operadas pela participação em [WLMR](#) produziram 'rachadura', uma abertura para a entrada/saída de novos fluxos, linhas de fuga em ação. A série [Cartography](#) (2010) resultou de um mergulho no fazer a partir daí. Conexões entre o pensamento e as vivências, agenciamentos em fluxo, produção de subjetividade. Corpo físico e corpo sensível foram convocados a dar vazão às dinâmicas estabelecidas de fora para dentro e de dentro para fora. No diálogo do material com o corpo, um zigue-zague, ir e vir construindo formas, delimitando espaços (129) (130) (131) (132). Depois um diálogo com o corpo do outro.



(129) CARTOGRAPHY X – anel – prata, nylon e silicone



(130) CARTOGRAPHY XI – anel/broche – prata, crina de cavalo e silicone

—
Percurso traçado não em linha reta, mas em idas e vindas, zigue-zagues do pensamento, encontros com materiais e possibilidades. À clareza de intenção (será possível tendo como norte contaminação de conteúdos e fronteiras borradas?) se contrapunha a névoa de uma cartografia feita de linhas distintas, em fluxo contínuo e mudança de estados. Como capturar esse momento? Como materializá-lo? (SC)



(131) CARTOGRAPHY III – colar – metal, algodão, nylon, crina de cavalo e silicone (Peça integrante da mostra Think Again: New Latin American Jewelry –MAD – Museum of Arts and Design New York – 12/out/2010 a 08/jan/2011)



(132) CARTOGRAPHY VII – colar – (Peça integrante da mostra Think Again: New Latin American Jewelry –MAD – Museum of Arts and Design New York – 12/out/2010 a 08/jan/2011)

O WNM configurou-se como caminho para avançar nas mudanças operadas a partir da experiência no WLMR. A proposta do curso de verão oferecido por Ruudt Peters e Estela Saez calcava-se no conceito do movimento como metáfora da criatividade explorando-o como condição de mudança e abertura para o novo. Sua proposta temática consistia na descoberta dos movimentos internos que produzem e/ou potencializam a criatividade, considerando a existência de um impulso gerador em cada indivíduo.

A solicitação de uma série de tarefas preparatórias para a participação já colocava em movimento questões pertinentes ao entendimento do corpo como agente no mundo e sujeito aos movimentos do mundo. Dentre as tarefas solicitadas destacam-se a escolha e construção de um animal com o qual o participante se identificasse e uma investigação sobre os significados pessoais do movimento (definições, percepções, motivações), através de imagens e textos organizados num bloco formato A5. Essas tarefas foram executadas concomitantemente, tendo sido influenciadas mutuamente e produzido caminhos para a realização das demais.

Nos dois exercícios a investigação iniciada através de um 'pensar sobre' ganhou potência ao se transferir para o corpo em movimento. No caso da tarefa sobre o animal a constatação das características do movimento executado pelas mãos na construção das linhas da série Cartography foi a chave para o encontro com o animal escolhido.

A certeza se deu ao assistir o vídeo "*Tarantism*"⁶⁷, do artista Joachim Koester. O nome da obra invocava a lenda sobre uma dança que era a forma de curar-se da picada de uma aranha. Apresentado na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, trazia imagens de várias pessoas em movimentos intensos, aparentemente pouco controlados, em um misto de transe, dança e convulsão. Essa tênue linha que separa (?) as três possibilidades que estavam ali sendo mostradas era ao mesmo tempo sedutora e assustadora: uma afecção decisiva na definição do animal construído (133) (134) (135).

—
As linhas que estava fazendo eram bem finas, transparentes e por isso o procedimento era um zigue-zague, um ir e vir preenchendo os espaços vazios demarcados por uma estrutura em fios de metal, crina de cavalo, nylon... (...). Foi então que pensei na aranha, sem muita convicção... (WNM)

—
Afinal era dança, transe ou doença? (...) Fiquei chocada! Conhecia por alto a lenda daquela dança que tinha algum parentesco com a Tarantela e com uma picada de aranha. De fato era um misto dos três, pois se acreditava que para curar-se do veneno expelido pela picada fatal da tarântula era necessário dançar intensamente a ponto de alcançar uma espécie de transe parecido com uma convulsão (...) Ali estava tudo, a dança (citada em outra tarefa como algo que me punha em movimento) e o animal (aranha)... (WNM)



(133) caderno com pesquisa sobre animal escolhido



(134) escultura de Louise Bourgeois, MAM São Paulo

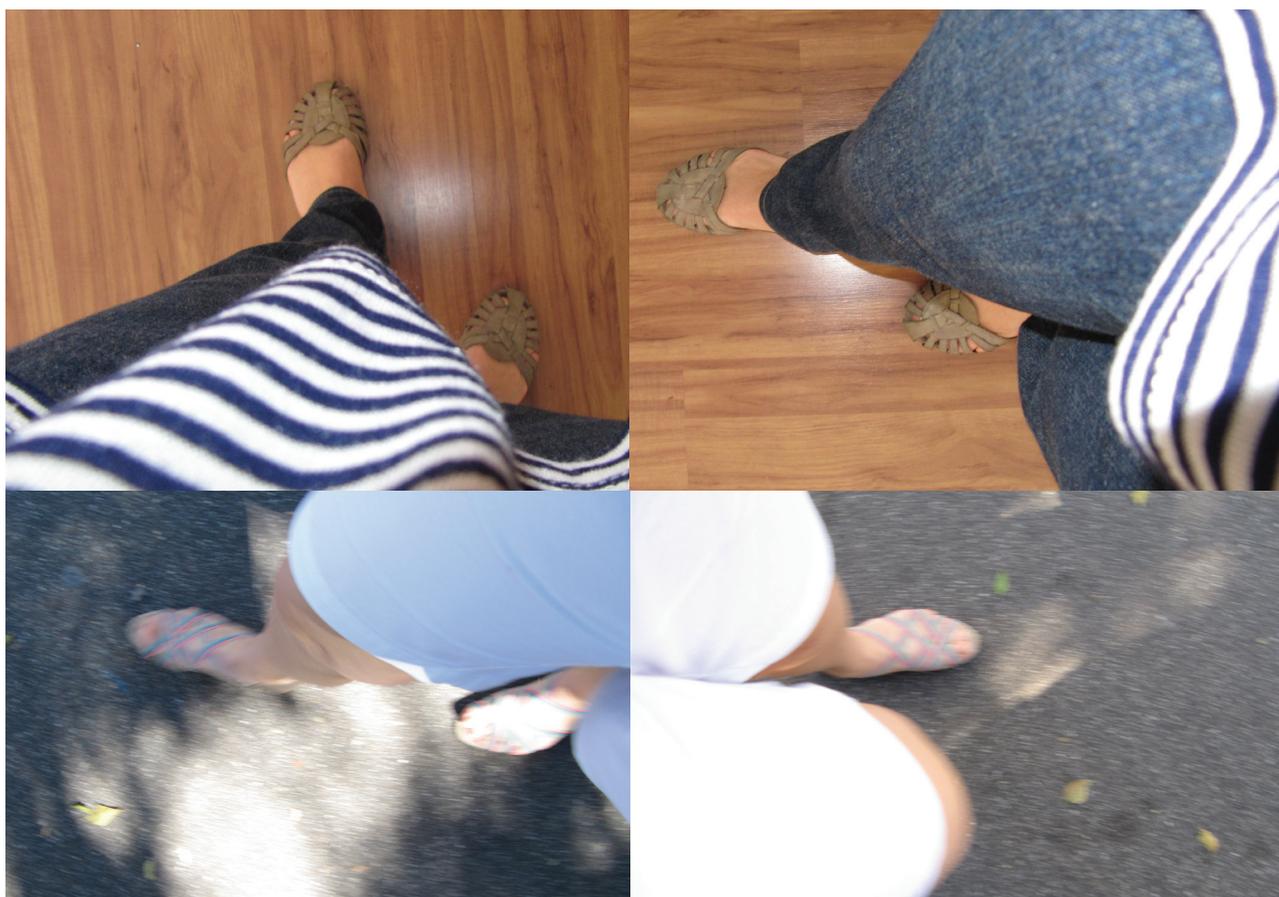


(135) animal confeccionado para o WNM

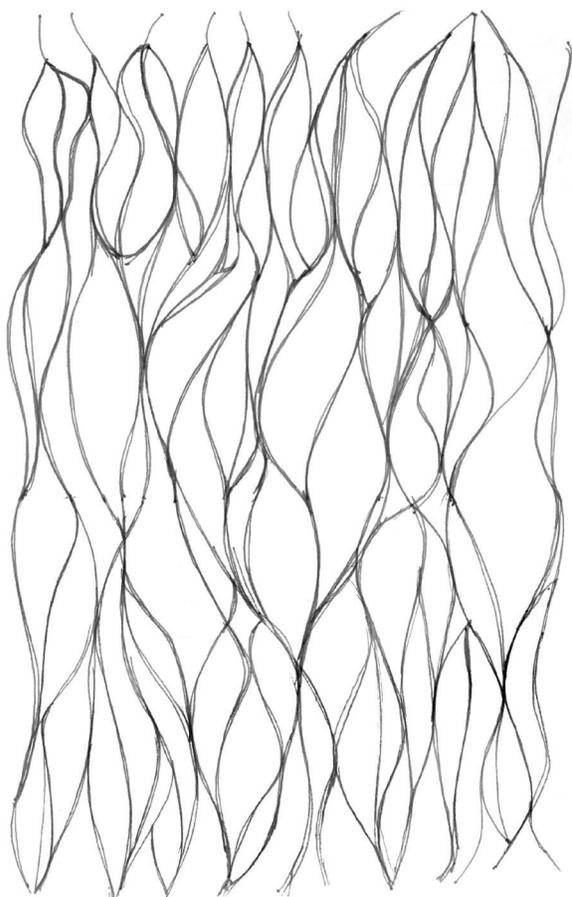
67– “Tarantism é um filme mudo e em loop, no qual um grupo de pessoas aparece dançando em movimentos descoordenados e de aparência espasmódica e convulsiva.” (CATALOGO DA 29ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO, 2010)

Paralelamente, o movimento do corpo se configurava como caminho para o desenvolvimento da outra tarefa, através de registro fotográfico do próprio caminhar: um movimento físico de verdade. Foram realizadas duas séries, uma em ambiente fechado e outra ao ar livre, sob o sol (136).

Posteriormente foram realizadas composições com as imagens obtidas. Ao se trabalhar com aquelas feitas internamente, configurou-se um resultado que remetia aos desenhos feitos com linhas durante o início das leituras de Deleuze e Guattari (137) (138). Uma enorme surpresa e a constatação da potência que é gerada ao se colocar em movimento os fluxos do desejo através do corpo.



(136) imagens de passos evidenciando o movimento



(137) (138) analogia entre desenho e composição com fotografias

Outros agenciamentos da mesma natureza se fizeram presentes durante a execução das tarefas preparatórias, quando se iniciou uma série de experimentos com tecidos e costuras manuais cujos resultados remetiam aos desenhos realizados durante as leituras, conceitos como camadas e nuvem e peças realizadas em outros workshops, como por exemplo o colar construído no [WMP](#) (139) (140).

Ao fotografar os resultados obtidos nessas ações um impulso de enrolar o tecido nas mãos evidenciou uma relação entre a costura e aquele movimento (141) (142) (143) (144). Com ele deu-se a percepção do gesto como memória do corpo, esse gesto como memória dos movimentos da costura e do zigue-zague da série [Cartography](#). Um movimento que também apareceu no [WMI](#) quando o anel vermelho foi construído bem como no [WLMR](#) durante a construção do exercício do rosário.

—
Rasguei um pedaço e ficou cheio de linhas puxadas, tentei rasgar mais finos e fui fazendo uma série de tiras que amontoadas formavam um volume parecido com o colar de papel vegetal que fiz com a Ela Bauer. ([WNM](#))

—
Comecei enrolando a costura-desenho com as mãos para repetir o movimento feito. Depois achei melhor fotografá-la enrolada na minha própria mão e em seguida com a mão em movimento. ([WNM](#))

—
Sentei na rede para descansar com um pedaço de fio vermelho enrolando-o aleatoriamente nos dedos... Em dado momento a forma me chamou a atenção. ([WMI](#))

—
Comecei a trabalhar com uma linha azul muito interessante, enrolando ao redor dos dedos formando um grande bolo. ([WLMR](#))



(139) detalhe tiras tecido rasgadas



(140) detalhe colar de papel vegetal



(141) costura reproduzindo desenho das linhas



(142) construção de camadas em tecido



(143) tecido enrolado nas mãos



(144) movimento das mãos

Já em Ravenstein Ruudt Peters sinalizou logo no início do WNM o papel central do corpo no seu trabalho artístico e no desenvolvimento das atividades que seriam propostas. Destacou a importância da confiança e da participação em todas as atividades propostas (*"nothing is for nothing"*, dizia ele), incluindo a abertura do dia com uma prática de meditação. Em sua explanação, Peters citou o filósofo russo Gurdjieff, segundo o qual o corpo divide-se em três partes: cabeça (razão, coisas), coração (espírito, amor) e barriga (intuição, emoções). *"I believe the belly is stronger than the brain. Belly is a good guide but is dangerous. (é místico, desconhecido, indomável). "I believe that my hands are stronger than my brain."* (Ruudt Peters – WNM)

A ideia de pôr em movimento os fluxos da criatividade, proposta central no WNM, foi tomada a partir de uma série de atividades ao longo de três dias que buscaram evidenciar a importância do corpo como chave de acesso ao potencial criativo individual. Ao longo dos exercícios propostos, o corpo foi convocado em sua dimensão física como potente recurso para conscientização corporal, através de atividades como nadar e pedalar (145) (146). A solicitação era para uma concentração nos movimentos e reações do corpo, ou ainda como forma para afastar o pensamento. "Pegue a bicicleta e dê uma volta virando sempre à direita até chegar aqui de novo. Pedale rápido, não pense, exija a presença do seu corpo!" (Ruudt Peters – WNM)

O corpo foi trabalhado não apenas fisicamente, mas também numa sequência de tarefas sensoriais, algumas iniciadas logo após a meditação (quando se buscava esvaziar a mente para tornar o corpo mais presente), outras realizadas como exercícios ao longo do dia. Tal como no WLMR, o silêncio também foi utilizado como estratégia de foco no corpo. "O silêncio é um forte aliado da concentração" (Ruudt Peters – WNM).

—
O dia começou com a substituição da meditação às 7h30 por um banho no rio Maas às 8h. (...) Sim, a água estava gelada! Não me arrisquei a nadar até o meio do rio e fiquei por ali, onde dava pé, ensaiando umas braçadas para ver se com o movimento a temperatura melhorava. Senti uma espécie de anestesia superficial sobre a pele de todo o corpo. (...) Ao sair do rio senti mais frio ainda e a sensação de anestesia começou a ser "combatida" por uma espécie de pequenos choques, como se meu corpo tivesse que ser acordado daquele amortecimento. Em poucos minutos me senti eletrizada, muito desperta, com uma estranha sensação de que estava viva. (WNM)

—
Foi o que fiz, fui pedalar, me cansei, mudei de ares e cada vez que minha mente voltava para o choro ou para o arame eu me esforçava em desviar o pensamento e pedalar mais forte. O corpo tem que gritar para a mente calar. (WNM)



(145) exercício com bicicletas



(146) banho no rio Maas

Dentre as atividades propostas foram realizados desenhos cegos após meditação e atividades de exploração tátil, escrita focada na memória olfativa, experiências de olhos vendados.

Ainda em duplas sentar lado a lado para um novo desenho cego (147), um registro da percepção gerada a partir de estímulo tátil da dupla em você. Enquanto ela te toca, você, de olhos fechados, atento, registra/desenha aquela sensação. Desenhar a partir do toque da dupla descobrindo você. (Ruudt Peters – WNM)

A exploração do tato trouxe à consciência a potência de sua importância tanto no que diz respeito ao interesse pelo campo da joalheria como numa dimensão pessoal. Espalhado por todo corpo, o tato é por excelência o sentido da aproximação, meio pelo qual o sujeito se põe em contato direto com o mundo. Opostamente, a visão é o sentido do afastamento, o mais associado às articulações do pensamento e da razão. Sendo a joia objeto para o corpo, ao ser colocada sobre a pele, inevitavelmente, estabelece relação de intimidade com o sujeito. Os materiais também se evidenciam como elementos emblemáticos da importância do tato para o campo da joalheria. Numa retrospectiva pessoal, a experiência vivida confirmava o interesse inicial pela questão da materialidade, bem como seu papel fundamental enquanto mediação nas relações entre motivo e suporte.

O animal construído como metáfora de si também foi utilizado como recurso para explorar a temática do movimento. Seu modo de deslocamento foi o ponto de partida para o desenvolvimento da ideia de corpo como veículo do processo criativo. Inicialmente, o exercício proposto envolvia pensar o movimento do animal em si e produzir um vídeo a partir da escolha de uma palavra que representasse uma qualidade presente nele. Mais que o vídeo em si buscava-se uma reflexão a partir da analogia entre o potencial latente no sujeito que seria expresso através de características do animal.

What moves you together/with your animal? Pensar no movimento de seu animal e utilizar como referência para fazer um vídeo sobre o seu movimento. Refletir sobre as seguintes questões: O que, no movimento do seu animal tem a ver com o seu movimento? O que você tem em comum ou admira porque não tem? (Ruudt Peters – WNM)

A palavra escolhida foi *Jump* (pular), entendida como sendo um movimento de coragem que a aranha realiza sustentada apenas por um fio, um misto de risco e confiança, uma imagem de liberdade. O passo seguinte foi trabalhar

—
Para mim a aranha salta de um ponto a outro, presa apenas por um fio que ela produz. Trata-se de algo de extrema confiança em si mesma, ela tem um objetivo e vai, o risco que assume é parte de um plano maior (a teia). Paradoxalmente à coragem, podemos pensar numa espécie “segurança” garantida pelo treino da repetição. Também à imagem de liberdade do salto. (WNM)



(147) desenho cego

na construção de um 'veículo' para o animal. Algo que realmente funcionasse para transportá-lo, mas que fosse uma alusão à possibilidade de potencializar e dirigir os impulsos criativos. "Qual é o veículo que move meu trabalho? Todos têm que ter um veículo para seu animal" (Ruudt Peters – WNM).

Durante o processo de construção, um episódio marcou com clareza o esforço necessário para não deixar o pensamento 'impedir' uma percepção mais sensível. O veículo construído para a aranha era formado por duas estruturas metálicas que juntas formavam uma esfera dentro da qual ela seria colocada (148). Na busca por uma qualidade mais 'orgânica' em sua aparência, esforços foram feitos na tentativa de revestir essa estrutura de modo que remetesse à imagem de teia embolada, uma 'nuvem'. Com o pensamento focado nesse processo as qualidades intrínsecas à estrutura não eram percebidas.

Ele (Ruudt) me fez rolar a 'bola' e perguntou:

- O que você vê?*
- Nada? O que eu deveria ver?*
- Faça de novo e olhe!*

Depois de três tentativas percebi o desenho que se transformava pelo movimento, algo meio op-art.

– Agora você viu! Essa é uma ótima qualidade da estrutura. Por que você quer esconder? (diálogo entre Peters e Campos – WNM)

O fato foi comentado por Peters durante conversa após o jantar. Segundo ele, vemos o que queremos ver quando o pensamento/razão se coloca à frente da percepção.

Outro agenciamento importante elencado a partir do WNM veio do desdobramento de uma série de exercícios feitos em duplas e que culminaram na atribuição de uma palavra-chave que expressasse a percepção da vivência realizada pelo outro. Desse modo, a palavra atribuída a mim foi *nurturing* (alimentando/nutrindo), posteriormente escrita num papel e colada junto do animal construído, da pintura e dos desenhos realizados até aquele momento.

Útero e *Nurturing* representavam uma metáfora da importância do fazer como uma espécie de 'alimento' para o corpo, lugar de expressão e criação. Como afirmado por vários artistas entrevistados no SGA, a atuação no campo da arte-joalheria se configura como uma conexão com o outro e, concomitantemente, com o próprio corpo. Desse modo a joia não deve ser vista apenas como objeto



(148) seqüência de imagens mostrando o veículo sendo testado

que o artista oferece ao olhar do outro, mas como resultado de um processo que ele realiza em si. Uma auto-gestação que produzirá algo 'outro', uma prática 'nutritiva' como condição de existência, uma atitude consigo como recurso de subjetivação, este entendido como 'um modo intensivo e não um sujeito pessoal' (DELEUZE apud SILVA, 2004).

Nesse processo de produção artística, pode-se ver inscrito também o conceito deleuziano de Dobra⁶⁸, ou seja, uma vergadura, uma flexão do lado de fora (entendido como relativo às instâncias de poder) para a constituição de "uma relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si" (DELEUZE, 2005: 108) que denota a potência de um fazer conectado com o corpo como processo de produção de subjetividade.

Importantes questões relativas ao corpo foram elaboradas através da experiência do fazer, consciência que se fez fortemente presente no [WNM](#), onde o corpo foi instrumento de ampliação de percepção, instrumento de trabalho, instrumento de inspiração e de desbloqueio, tudo corroborando para seu entendimento como potência de vida. O corpo como ponto de partida e destino de toda joia e, sobretudo, como veículo do exercício criativo.

O interesse em aprofundar as possibilidades de debate sobre a temática do corpo e sua relação com a arte-joalheria já havia sido anteriormente abordado quando da proposta de realização do [EAJ](#) composto de palestra, mesa-redonda e do [WCP](#)⁶⁹.

68- Esse conceito está apresentado nos livros Foucault (publicado em 1986) e A Dobra. Leibniz e o Barroco (publicado em 1988) e foi desenvolvido por Deleuze a partir daquilo que Foucault chamou de 'tecnologias de si' e das relações estabelecidas entre Leibniz e o Barroco.

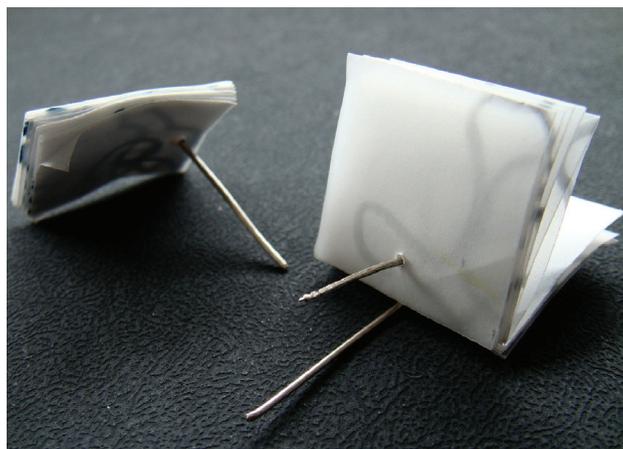
69- O projeto foi elaborado como atividade de extensão e encaminhado como resposta ao edital FAEPEX em março de 2010, antes da participação no WLMR e WMN. O capítulo IV é dedicado a essa proposta.

materiais em movimento

As relações inicialmente estabelecidas com o material resultaram de algumas investigações preliminares e intuitivas realizadas anteriormente aos workshops. Esses, em todas as suas edições, solicitaram uma escolha específica de materiais e implementaram um modo de trabalho a partir destes.

Sobre as Escolhas

No WMP foi solicitado que cada participante “trouxesse consigo seus objetos que estão conectados com SEUS MITOS” (Ela Bauer – WMP). Uma relação direta foi estabelecida entre a indicação de Bauer e a tese, de modo que a escolha dos objetos e materiais que seriam utilizados no workshop fosse orientada para uma analogia formal. Além disso, conceitos como linhas cartográficas, vetores de deslocamento e estruturas rizomáticas haviam sido anteriormente transformados em esquemas imagéticos, cujo resultado se apresentava na forma de diversos tipos de linhas em arranjos e composições de caráter orgânico (149) (150). As fronteiras borradas e matérias em fluxo foram traduzidas numa imagem indefinida, quase etérea. Essa falta de clareza se fez ver no uso de papel vegetal e, posteriormente, em tecidos transparentes.



(149) (150) materiais do WMP

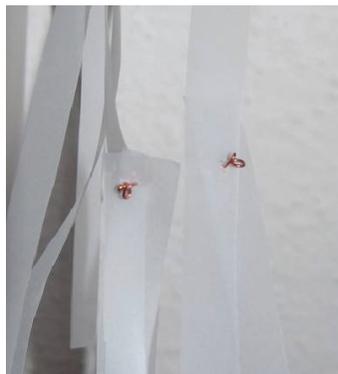
Durante o workshop, os materiais trazidos foram sendo utilizados de diversas formas através de temas como linha + pontos ou junções/articulações. Foram exploradas construções lineares – tiras de papel vegetal ligadas por fios de cobre – e emaranhados – fios flexíveis (lã) enroscados ou encapando fios estruturados (151) (152).

Novos materiais foram sendo descobertos, ampliando as possibilidades de exploração conceitual sobre a temática da linha e da opacidade. Além do uso de material translúcido para revestimento de fios metálicos, como feito com linhas de silicone em anel de cobre, e experimentos com uma máquina de plastificação, também foi realizada uma experiência com camadas de cola branca sobre estrutura revestida de lã (153) (154) (155). Os resultados, neste caso, foram muito interessantes, pois ao aplicar uma nova camada sobre a peça seca, apenas na superfície, criou-se uma película contendo um material macio interno, aportando qualidades táteis que, infelizmente, se perderam na semana seguinte, quando a cola secou totalmente.

A ideia de camadas, decorrente do uso da cola, do revestimento do fio e da plastificação, associou-se aos conceitos de transparência e translucidez inicialmente presentes no papel vegetal e seu uso se desenvolveu posteriormente.



(151) exercício com lã

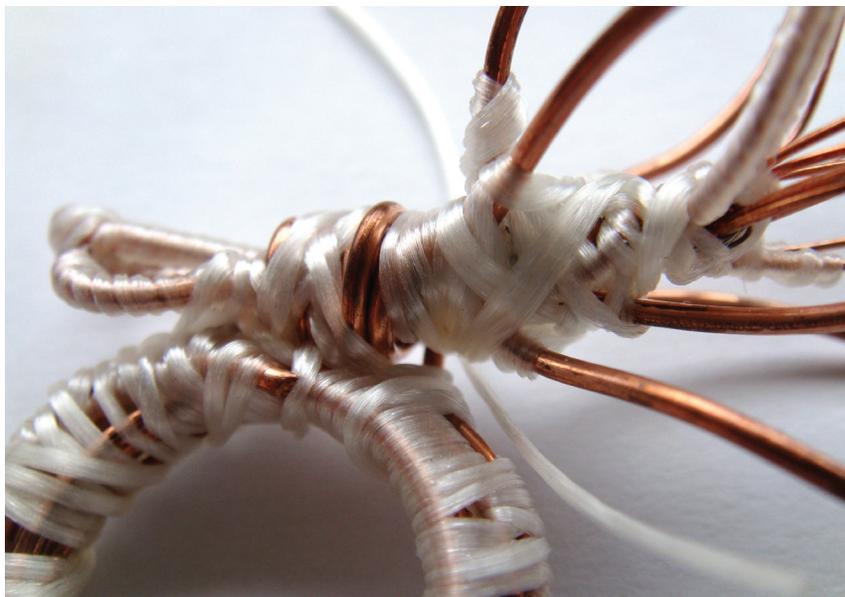


(152) detalhe exercício de papel vegetal e cobre

—
 Comecei a encapar o metal com uma linha de silicone branca, dando maior definição à forma. Achei interessante porque também transformava a aparência e brilhos metálicos, deixando uma superfície meio translúcida, quase sem brilho, mas ainda um pouco rosada. (WMP)

—
 (...) ela me sugeriu fixar com camadas de cola branca, o que foi ficando interessante, pois à medida que ia sendo coberta de cola a intensidade do rosa da lã ia sendo diluída pelo branco. Outra característica interessante foi obtida ao se aplicar uma nova camada cada vez que a cola secava na parte mais externa, o que resultou numa espécie de película que continha um “gel” branco interno, dando uma qualidade tátil incrível, pois ao mesmo tempo em que era estruturado pelo cobre (que quase não se via mais) também era macio. Parecia algo vivo, em desenvolvimento, um tipo de casulo. (WMP)

—
 Havia a nossa disposição uma máquina de plastificação e comecei a sobrepor camadas de papel vegetal, durex, cristais e linhas “brancas” de diferentes tipos (metal, silicone, costura, etc.). (WMP)



(153) exercício de revestimento em cobre



(154) experimento com camadas de cola



(155) experimento com plastificação

No WMI o material era a própria temática que se associava a um conceito de identidade continental (materiais europeus e latino-americanos), uma conexão que se remetia imediatamente ao campo do design e deixava evidente uma curiosidade sobre o 'exotismo' nacional.

O que os materiais dizem sobre identidade e como se apropriar deles! Será um workshop em que o foco recairá sobre as propriedades e histórias dos materiais. Nós traremos materiais de nossos países e contaremos as histórias que existem por trás deles: de onde vêm, seus significados, em que circunstâncias foram usados. Descobriremos como um material estrangeiro se torna seu. Será que ele ganha um jeito latino-americano ao ser usado aqui, mesmo que venha da Europa? Qual a diferença de uma expressividade européia e latino-americana em relação ao material? (Extraído do material de divulgação – WMI)

A ideia de uma identidade brasileira, alvo de tantos debates sobre as características do design nacional, soava muito desinteressante. Os estrangeiros ainda olham para o Brasil como um lugar exótico e é sobre esse exótico que querem saber, o que resulta num olhar muito estereotipado. A impressão causada por esse tipo de abordagem também foi levantada durante o SGA. Na palestra em que apresentou um diálogo entre antropologia e arte contemporânea, o Dr. Xavier Andrade (antropólogo e diretor de Antropologia Visual da Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Quito, Equador) fez uma crítica ao modo como os conceitos de cultura e identidade são frequentemente tratados de uma maneira simplista. Cultura, segundo ele, é um processo não é uma coisa, e a arte contemporânea (entendida no seu sentido mais amplo) frequentemente fala sobre a identidade de uma maneira essencialista e estereotipada.

Apesar do desconforto causado pela abordagem em relação aos materiais, a participação no WMI resultou numa clara percepção da força das relações entre escolha dos materiais e fazer artístico. Atendendo à solicitação de materiais 'brasileiros', o olhar estereotipado do estrangeiro foi reproduzido na escolha realizada: pedaços de couro, lâminas de madeira e sementes da Amazônia (156). A justificativa tampouco escapou dos clichês, ao sinalizar a dificuldade de encontrar materiais 'típicos brasileiros' numa cidade mais cosmopolita como São Paulo.

Os materiais trazidos por eles (157) foram apresentados e disponibilizados: da Alemanha Karin havia trazido uma lata de creme Nívea (vazia e limpa),



(156) materiais brasileiros



(157) materiais alemães e suecos

playmobil (um kit para cada participante), miniaturas de tampas de porcelana branca e borrachas para vedação de conservas; da Suécia Tore apresentou uma lata de clássicas anchovas (também vazia e limpa), pedaços de chifre de rena, placas de Fórmica (empresa sueca) em padronagem tradicional da família real e uma bola de plástico utilizada para prática de um esporte de inverno muito popular no país.

Na verdade, muitos dos materiais que haviam sido disponibilizados eram produtos, configurando uma abordagem presente na arte-joalheria que se refere ao uso de objetos industrializados para a confecção de joias, remetendo-se ao conceito duchampiano de *ready-made*. A abordagem proposta pelos artistas-professores parecia não deixar brechas para o desenvolvimento de peças relacionadas aos interesses da investigação em andamento. Entretanto, ao final do primeiro dia, a produção já evidenciava a inerente presença desses elementos através das peças realizadas. Posteriormente, a descoberta, seleção e articulação de materiais se revelavam como forma de continuidade do pensamento iniciado no [WMP](#).

Os materiais, escolhidos a princípio para atender às solicitações temáticas dos exercícios propostos no [WMI](#), foram se transformando em opções que revelavam alguns conteúdos trabalhados teoricamente, mas sem necessariamente trazer relações diretas (158) (159) (160).

Constatou-se que, independente do direcionamento externo, numa prática voltada para o campo da arte os interesses pessoais estão intrínsecos e se revelam na seleção, no modo de apropriação e tratamento dos materiais.

Em [WLMR](#), a ênfase das orientações encaminhadas aos participantes referia-se aos conteúdos que seriam trabalhados, ainda que houvesse uma descrição das atividades com uma indicação quanto aos materiais que seriam utilizados dia a dia: no primeiro dia, sucatas variadas; no segundo dia, um material que odeie, que assuste, incomode e que nunca se quis usar; no terceiro dia, um material com o qual sempre se quis trabalhar, que represente quem você é e aonde se quer chegar⁷⁰. Além disso, foram solicitadas ferramentas básicas de joalheria, material de desenho e câmera fotográfica. Os materiais foram escolhidos considerando-se as solicitações, mas também o deslocamento e as restrições de bagagem. Ao repertório de linhas, papéis transparentes e cola quente foram acrescentados um manto de borracha rosada, retalhos de couro e um pedaço de organza creme. Esses materiais traduziam de certa forma um interesse pelo corpo, assunto que surgira com o andamento das investigações.

—
 Minha opção imediata foi por alguns materiais brancos: bola de plástico e chifre de rena deles e uma jarina minha. ([WMI](#))

—
 Comecei a experimentar com as linhas que conectariam as partes e acabei encontrando uma espécie de módulo com linha branca e cola quente que remetia, de certa forma, aos experimentos com a linha rosa no workshop anterior. ([WMI](#))



(158) (159) materiais selecionados cromaticamente para confecção de colar



(160) experimento com cola quente

—
70– O texto original enviado aos participantes, com a programação na íntegra e cronograma das atividades, encontra-se disponível no Relato WLMR.

Durante o workshop, os materiais não foram utilizados conforme apresentados na programação acima descrita, sendo solicitados mais em função dos exercícios propostos. O material entendido como 'especial', neste caso a borracha, foi utilizado no segundo e terceiro dias, em atividades muito mais significativas no que concerne à maneira como este foi trabalhado que à sua escolha. De todo modo, tratava-se de um material muito interessante cujo uso foi recomendado por Peters e Saez. *"It's amazing – very especial material – cool"* (Estela Saez – WLMR).

As atividades propostas evidenciavam que, mais do que o material em si, a principal questão a ser trabalhada eram as potencialidades humanas. As convicções, o pensamento e as emoções do sujeito eram a mais nobre 'matéria-prima' a ser explorada, alterada, transformada. O criador, ele mesmo, era tratado como uma 'matéria sensível' que deveria ser posta em ação e, a partir de suas transformações, é que se poderia construir algo realmente interessante com os materiais escolhidos. Ao articular corpo e espírito, o trabalho final proposto (construir um ex-voto para você mesmo) deslocava o pensamento do campo tradicional da joalheria, abrindo uma possibilidade de contato menos estereotipado com os materiais e resultando num modo de pensar e fazer mais sensível.

Tanto os materiais escolhidos para a realização dessa tarefa, borracha e couro, quanto o resultado em si, convocavam ao toque, à manipulação, revelando uma intrínseca relação entre fazer sensível e tato (161) (162) (163).

—
"A borracha do dia anterior, com sua cor rosada e uma textura macia me remetia à pele e pensei em costurá-la como um saco e torná-la reversível – dentro e fora." (WLMR)

—
(...) uma das participantes tinha grandes pedaços de couro extremamente macios com os quais ela havia trabalhado no dia anterior. Ela me cedeu um pedaço grande.
(WLMR)



(161) (162) resultados do exercício do ex-voto



(163) Peters manipulando o objeto

A experiência do [WLMR](#) sinalizou um novo modo de fazer, transformando a relação com os materiais. O convite para dar continuidade a esse processo no curso de verão na Holanda foi aceito e lá, num tempo de dedicação mais longo, o desenvolvimento pessoal continuou. Antes, porém, movida pela desterritorialização desse fazer causado pela experiência no México, nos meses que se seguiram foi desenvolvida uma série de peças chamada [Cartography](#). Nelas os materiais experienciados no [WMP](#) e [WMI](#) foram explorados, associando-se a outros que surgiram do interesse por determinados resultados, tais como nylon, algodão, crina de cavalo e seda revestida de prata. Esse trabalho resultou numa série de 13 peças onde é possível observar alguns conteúdos teóricos postos em diálogo com a prática, através de suas linhas, que configuram momentos de fuga e captura, convertem-se umas nas outras, organizam-se e escapam, transformam-se passando de um estado a outro e buscam ser imagens congeladas dos fluxos do pensamento e da ação (164) (165) (166) (167) (168). Muitas dessas linhas, em sua fragilidade estrutural, estão sujeitas a possíveis transformações decorrentes de sua interação com o corpo. No uso das peças inscrevem-se escolhas, gestos que podem resultar em variações.



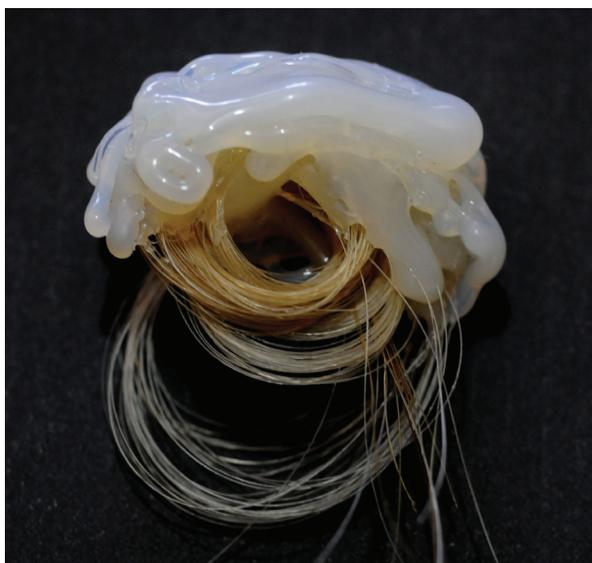
(164 – detalhe) (165) CARTOGRAPHY VII – colar – (Peça integrante da mostra Think Again: New Latin American Jewelry –MAD – Museum of Arts and Design New York – 12/out/2010 a 08/jan/2011)



(166) CARTOGRAPHY VI – colar/anel (crina de cavalo e silicone)



(167 – detalhe) CARTOGRAPHY V – colar (crina de cavalo e silicone)



(168) CARTOGRAPHY II – broche (crina de cavalo, prata e silicone)

Para o [WNM](#) foi solicitada uma série de tarefas preparatórias, dentre as quais a escolha de um material que deveria mobilizar de alguma forma o participante. Era preciso levá-lo para o workshop em grande quantidade. A borracha utilizada anteriormente no [WLMR](#) ainda era uma opção muito sedutora e dúvidas surgiram sobre a necessidade de que fosse escolhido algo novo. Os exercícios preparatórios mobilizaram o uso de novos materiais, ampliando a lista de possibilidades. Havia um enorme interesse em têxteis, mas eleger uma única opção não era possível. Além disso, no México, ainda que houvesse variedade, as quantidades levadas foram restritas, o que não poderia acontecer nesse caso, diante do pedido de grande quantidade explicitamente indicado nas tarefas. Diante da questão 'o que escolher?', um conselho de Hena Lee, uma participante que também esteve no [WLMR](#): "Leva tudo! Você estará numa cidadezinha no meio da Holanda, não sabe o que vai precisar, leva tudo!"

Ao final, foram levadas para a Holanda quatro caixas plásticas grandes, onde havia uma manta de borracha, cola quente, seis tipos diferentes de tecidos e 25 pacotes de atadura gessada, além de material de desenho, diversos tipos de linhas, agulhas e alfinetes, fitas de tecido, fita adesiva, elásticos e colas. Somente após três dias de trabalho inteiramente dedicados à mobilização da sensibilidade é que os materiais trazidos foram solicitados. Inicialmente, discutiram-se as diferenças entre material e produto, sendo o primeiro algo mais próximo de sua condição natural e o segundo algo já processado, configurando um objeto. Não havia restrição entre um e outro, apenas uma categorização. Nas caixas, quase tudo era produto.

Para aqueles que tinham mais de uma opção, a solicitação foi escolher tendo como critério que fosse um material com o qual nunca se tivesse trabalhado. Aquele 'laboratório' de materiais foi elogiado por Peters que foi assertivo ao perguntar se poderia fazer uma indicação. Dentre os tecidos disponíveis, elegeram o tule, que era o que mais se assemelhava à teia de aranha e, talvez por isso mesmo, tenha sido uma opção inicial da autora. O material foi trabalhado com cola, tesoura, fogo, calor, costura. Do tule transparente saíram formas leves, nuvens (169). Porém uma relação direta (e indesejada) se estabelecia inevitavelmente: a imagem da noiva e/ou da bailarina

A questão que se colocava era sobre os significados intrínsecos ao material em seu contexto social. Quando se trabalha com *ready-mades* (como os artistas que Karin e Tore mostraram), três possibilidades se apresentam: uma apropriação dos significados inerentes a eles, uma transformação radical que os subverte e uma margem de dúvida sobre sua origem. Dentre os resultados



(169) exercícios com tule

obtidos, um atingiu esse objetivo. Através do uso do calor o material se alterou, perdendo as referências iniciais e transformando-se em algo como uma esponja ou um fóssil marítimo (170). Essa aparência transmitia a ideia de solidez, opondo-se à leveza, à fragilidade e à transparência do material original. Desse modo, evidenciava-se a importância não apenas da escolha do material, mas, sobretudo, dos recursos para atuar sobre ele.

No caso do calor o 'diálogo' com o tule evidenciava a potência de desterritorialização inerente às dinâmicas de interação com a matéria, de um fazer que 'segue', como apontado por Deleuze e Guattari.

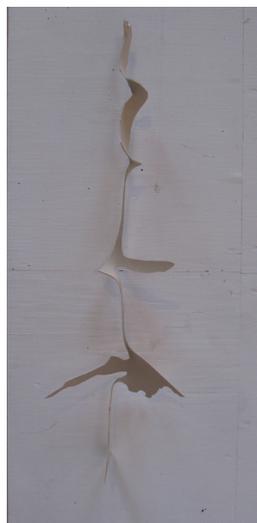
Foram realizadas diversas construções a partir da transformação do material e, posteriormente, outro material pôde ser agregado às formas para a configuração da peça final. A borracha foi associada, pois apresentava uma materialidade com características táteis complementares: era densa e macia, opondo-se à leveza e à aspereza da trama do tule. Cortada de forma intuitiva, quase como num desenho cego, trazia consigo a possibilidade de passagem do plano bidimensional, em sua forma de manta, para o tridimensional, mas de modo diferente do tule (171) (172).

A associação dos dois materiais produziu um resultado interessante, revelando o potencial de ambos sem, contudo, ter chegado ao limite dessa exploração. Ao final, Peters considerou promissora a combinação dos materiais escolhidos, mas indicou sua preferência pelos resultados com a borracha (173).

—
A aplicação de mais ou menos calor resultava num maior ou menor encolhimento e até fusão das partes, mas de um modo pouco controlado. A forma simplesmente acontecia.
(WNM)



(170) *exercício com tule e calor*



(171) (172) recorte em borracha



(173) resultados da combinação do tule com a borracha

sobre as ações

Ao longo dos quatro workshops realizados foi possível observar diferentes modos de interação com os materiais, revelando a natureza complexa da relação criador–matéria. Durante todo o percurso, o material foi utilizado como recurso para a experimentação e desenvolvimento pessoal, sendo abordado como elemento de construção, articulador de composições e como meio de investigação sensorial. Em alguns momentos, pairaram sobre ele tentativas de imposição do desejo do criador, em outras a expressão de um devir–material.

O caráter exploratório proposto pelas diferentes abordagens apresentadas pôde ser observado nos momentos de livre ação durante o desenvolvimento das tarefas, promovendo ‘descobertas’ que traçavam o caminhar. Com Ela Bauer (WMP) essa exploração foi conduzida de modo intuitivo através da própria relação entre os materiais e os mitos, o que se faz notar através da realização de investigações descompromissadas e que eram retomadas em outros momentos (174) (175).

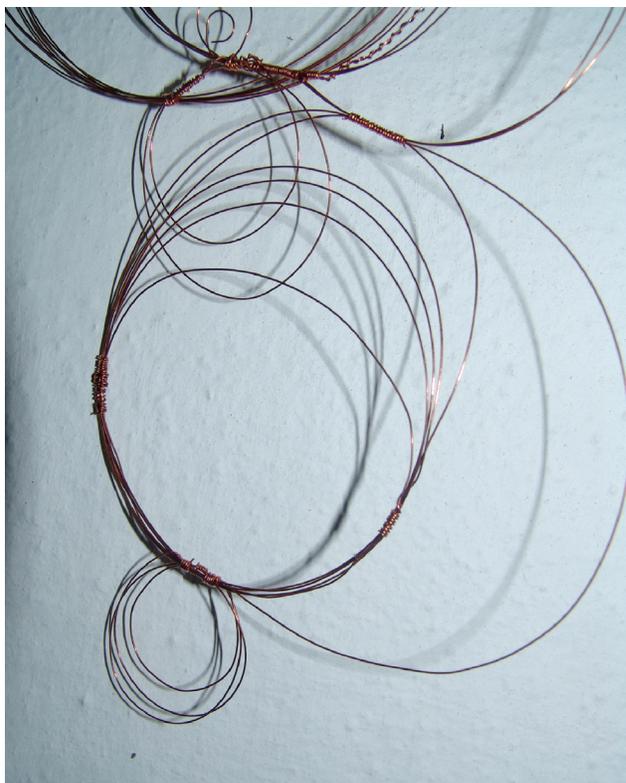
Já com Ruudt Peters (WLMR e WNM) essa possibilidade se alternava com ações muitas vezes orientadas segundo estratégias determinadas, por exemplo, na intenção de aplicar soluções anteriormente utilizadas (como a costura) (176) ou na busca por resultados específicos (como produzir densidade) (177).

Quanto às estratégias de atuação com os materiais, tanto em WLMR como em WNM, a proposta de trabalho se deu a partir de uma orientação específica anterior focada no modo de promover uma aproximação mais sensível, o que foi realizado com mais profundidade no segundo caso, devido aos prazos. A abordagem de Ruudt Peters relaciona-se ao modo como ele desenvolve seu próprio trabalho artístico, numa articulação com a temática da Alquimia, que lhe é muito cara. Em ambas as experiências, o trabalho com um material escolhido só foi iniciado depois de uma série de atividades preparatórias de intensificação da sensibilidade. Posteriormente, a proposta de uma investigação das possibilidades e potencialidades do material partia da solicitação para uma investigação mais ‘científica’, ou seja, o que é possível fazer com ele. Nesse momento, deveriam ser abandonadas todas as iniciativas de configuração de formas e abordagens de ordem poética. Buscava-se um olhar objetivo e perceptivamente atento, no intuito de responder a questões sobre as possibilidades do material: dá para cortar, costurar, lixar, rasgar, furar, etc... (178) (179)

—
Comecei a brincar com eles fazendo uma série de círculos contínuos e sobrepostos, derivados de um único fio, fixados por um ponto. Essa ideia foi desenvolvida mais tarde. (WMP)

—
Experimentei também com camadas/sobreposição de papel vegetal e as linhas utilizadas antes, fixas num ponto através de cola. A ideia era interessante e o resultado ganhava força quando colocado contra a luz. (WMP)

—
Para fugir dessa ideia, pensei na costura como uma espécie de desenho sobre o material. Havia utilizado o recurso na investigação sobre o ‘mové’. Peguei uma linha de nylon transparente e comecei uma costura de nervura que associei com uma cicatriz. (WNM)



(174) detalhe de exercício em cobre



(175) experimento com papel vegetal e linhas



(176) experimento com costura no tule



(177) experimento com camadas de tule

Fazer uma investigação como cientista – “go as deep as possible” – ele quer descobrir. No laboratório eles tomam notas – “look precisely” – O quem tem dentro desse material? (Ruudt Peters – WNM)

Em WNM, após a exploração inicial, foi solicitada uma ‘troca de mesas’, ou seja, faríamos o mesmo no material do outro, continuando a partir de onde ele havia parado. Essa atividade trouxe consciência de que o modo como cada um pensa e trabalha com o material é particular. As tentativas de uso estão muito mais relacionadas com o sujeito (seu repertório e desejo) que com o material, apesar de termos em mente que essas são dadas por suas características físicas. De fato, foi o uso do soprador no material de outro participante que trouxe à tona essa possibilidade para o tule.

A sequência do exercício era, após a discussão dos resultados, eleger o melhor caminho para o desenvolvimento de formas a partir dos recursos obtidos. Esse momento implicava num filtro que deveria buscar qualidades particulares no modo de trabalhar o material. Em seguida, a solicitação era parar de trabalhar como um cientista e começar a trabalhar como um artista. “Escolher um caminho dentre os resultados do dia anterior, para dar continuidade. Fazer uma peça, não experimentos formais” (Ruudt Peters – WNM).

A passagem do campo da experimentação para o da construção implica fazer escolhas formais, adequando-as às condições de construção. No WMP, Ela Bauer também solicitou essa passagem durante o processo. “Good, mas você tem que assumir um compromisso com a forma, escolher a forma!” (Ela Bauer – WMP).

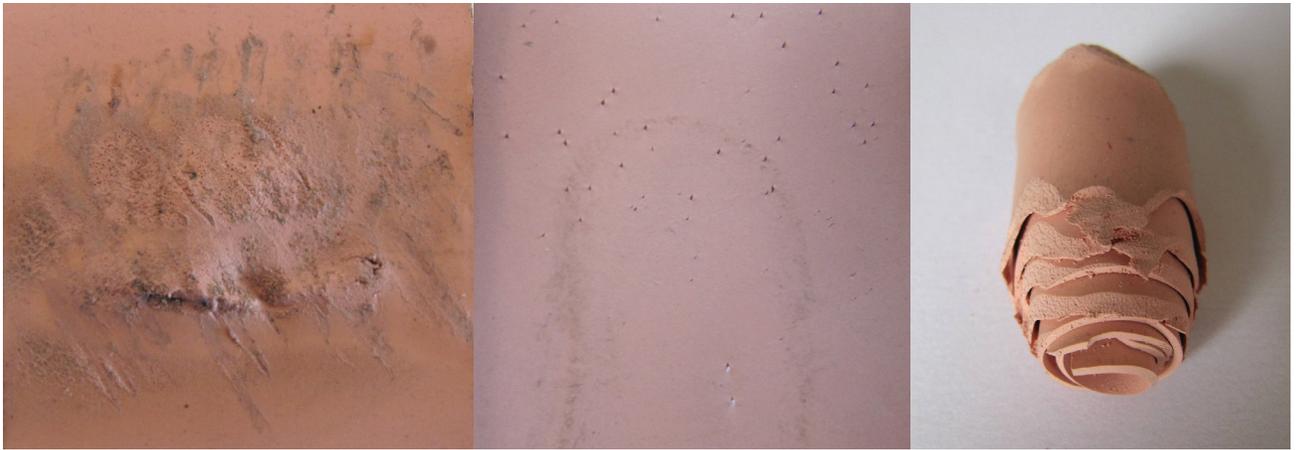
Esse momento é um dos mais difíceis, pois requer que as ‘qualidades’ elaboradas pela exploração sensível do potencial do material sejam elevadas pela forma construída, o que se mostrou um grande desafio.

Outro modo de atuação foi o proposto no WMI, por meio de uma orientação pré-determinando a seleção, uso e aplicação dos materiais a cada exercício. Como exemplos: fazer, em duas horas, duas peças com apenas dois dos materiais que eles haviam trazido; fazer um colar com no máximo três materiais, sendo dois estrangeiros e um brasileiro; desenvolver um broche com até três materiais brasileiros e apenas um estrangeiro.

Ao colocar o desafio em termos tão objetivos uma nova atitude foi tomada no modo de fazer uso dos materiais, voltada mais à construção que à exploração.

—
Ainda pensando em criar densidade, fiz outro experimento utilizando também uma grande quantidade de material o qual submeti ao calor do soprador que usei para a massa da Helena. O resultado foi surpreendente, pois o material de confecção do tule (nylon) encolheu com o calor, mas não queimou como no caso da vela. (WNM)

—
A segunda fase foi mais difícil – não consegui chegar a resultados muito diferentes entre si, mas não foi frustrante – deu vontade de fazer mais. (WLMR)



(178) experimentação inicial com borracha

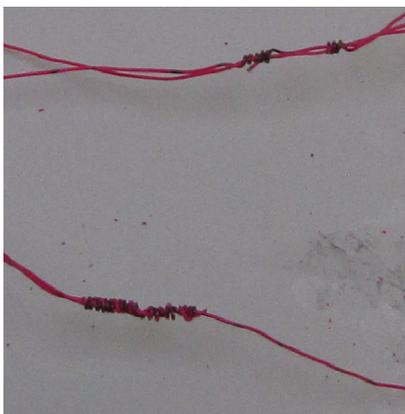


(179) experimentação inicial com tule

Com um fazer e não um experimentar desenhava-se um trajeto e não uma deriva. Essa postura resultou em exercícios de composição (180) e evocou o desejo de impor-se ao material, principalmente no primeiro momento.

A imposição do desejo sobre o material, desconsiderando-o como material singular e tratando-o como metal de forma genérica, sinalizou uma retomada do pensamento projetual do campo da ourivesaria e do design. Os esforços para o encaminhamento de um fazer mais comprometido com a prática artística não excluíram eventuais aproximações com esse modelo. Porém, uma relação mais significativa, do ponto de vista pessoal, mais afetiva com o material, quando associada a uma atuação sensível, permitia um ganho de qualidade nesse fazer. Uma potência instaurou-se a partir da constatação de que, independentemente da diretriz, os interesses e a poética elencados pela tese emergiam.

O retorno de certos conteúdos e as formas de uso dos materiais atravessaram as vivências, às vezes de modo encadeado, outras num ir e vir ou ainda em saltos. Isso pode ser observado nas investigações orientadas para a busca de uma 'imagem' desejada através da exploração de diferentes materiais em temáticas como 'conexões' e 'nuvem', elementos associados aos conteúdos teóricos. Em sua concepção operacional, o conceito de agenciamento pressupõe acoplamento/articulação, de modo que a ele pode-se associar o foco inicial das construções de junções do [WMP](#), recurso também utilizado no [WMI](#) como estratégia apreendida anteriormente e ainda no exercício de linhas do [WNM](#) (181) (182).



(181) detalhe das conexões em arame



(182) detalhe das conexões em papel vegetal

—
Dispor de um único exemplar de cada tipo de material provocou uma atitude cautelosa de minha parte: “tenho que definir o que fazer, não experimentar”. ([WMI](#))

—
Testei cortar a lata, mas não gostei da forma, então decidi abaular para fazer uma esfera. Ficou horrível! Estava tentando a esmo, tratando o material como metal e não como “lata de anchovas sueca”. ([WMI](#))

—
Fiquei com um material muito bonito e, ao retornar para o sítio, comecei a trabalhar em diferentes composições que fui fotografando até achar o arranjo ideal ([WMI](#))

—
Como queria trabalhar com papel vegetal, comecei a cortar tiras e a fazer as conexões com fio de cobre bem fino, o que produziu um resultado interessante ([WMP](#))

—
Era um fazer orientado pela organização/construção/arranjo daqueles materiais segundo a ideia inicial: conexões delicadas, material translúcido, arranjo não linear. ([WMP](#))

—
Peguei a borracha azul, pois a flexibilidade permitia uma ação do tipo tentativa e erro e pensei em conectar algumas partes costurando com linha comum e fazer um bracelete ([WMI](#))

—
 Optei por trabalhar com a sutileza da linha e nas conexões criar pequenos pontos de atenção 'acumulando' material através de torções no arame, que poderiam ser organizadas, com um arame se enrolando regularmente no outro, ou gestuais, com o arame mais bagunçado. Percebi que ao fazer isso a cor do fio descascava, achei interessante e utilizei esse recurso nas conexões. (WNM)



(180) tentativas de composição com os materiais

A figura da nuvem busca traduzir em imagem a própria ideia de rizoma – um trânsito de vetores em forma de correnteza em múltiplas direções, um volume que faz com que a visão seja embaçada por essa fluidez – e também a noção de desterritorialização, imagem de um espaço aonde as fronteiras anteriormente delimitadas não encontraram uma nova demarcação, configurando uma circulação, um estado de meio, uma passagem. Inicialmente, construções como o colar de papel vegetal e os colares com linhas (183), aportaram essa imagem que também foi trabalhada através da materialidade em si, no uso da cola ([WMP](#), [WMI](#), [SC](#)) (184) (185) e dos materiais translúcidos, especialmente tecidos ([WNM](#)) (186) (187) (188).

É importante destacar que as relações estabelecidas entre os conceitos e as construções não têm a intenção de criar representações, o que em si denotaria uma grave distorção no entendimento do pensamento de Deleuze e Guattari. Trata-se de apreendê-los enquanto conceitos (criação no campo da filosofia) que, em seu estado nômade, são passíveis de produzir um pensamento em fluxo que se articula na forma de perceptos (criação no campo da arte)⁷¹.

Destaca-se que os resultados mais surpreendentes enquanto articulação do binômio matéria-pensamento a partir do pensamento de Deleuze e Guattari revelaram-se na produção dos exercícios preparatórios para [WNM](#), nos quais diversos elementos se cruzaram na configuração de uma imagem significativa.

—
Nesse dia, comecei a trabalhar de novo no vegetal com conexões de cobre, aumentando seu volume, acrescentando material e tornando-o mais longo (...). Sim, essa era a aparência, uma mistura de delicadeza, fragilidade, uma nuvem... era muito bonito... ([WMP](#))

—
Karen comentou que os resultados remetiam a seres do mar, pescadores e redes. Pensei nisso teoricamente – rizoma – e associei com Rubem Alves – lançar a rede, pescar significados. ([WMI](#))

—
Com o pensamento orientado pela ideia de 'nuvem', de leveza, de flutuar, comecei a trabalhar com tiras rasgadas bem finas, acumulando, modelando e configurando-as de diversas maneiras. Na mesma direção também explorei uma modelagem manual sem rasgar, pois só de torcer o tecido em direções opostas ele já adquiria certo volume. ([WNM](#))



(183) detalhe de colar com modulo de linhas emaranhadas



(184) experimento com cola



(185) CARTOGRAPHY XI



(186) exercício com tule



(187) experimento com tiras de tecido



(188) costura em tule

71– Para Deleuze são três os regimes de pensamento, sendo que não há hierarquia entre eles: a filosofia, que se ocupa da criação de conceitos, a arte, responsável pela criação de perceptos e agregados sensíveis e a ciência, criadora de funções. (Notas de aula de Peter Pál Pelbart)

Ao realizar as tarefas do caderno de pesquisa sobre o movimento, as imagens fotografadas a partir do andar resultaram em uma composição que recuperava os desenhos iniciados em 2007 (189). Foi um momento de compreensão da extensão do fazer para instâncias que ultrapassam a intencionalidade e o pensamento racional.

O mesmo pode-se dizer das imagens obtidas a partir das construções em tecido e em seu arranjo com a estrutura de metal dourada, esta produzida a partir dos desenhos acima mencionados, também durante as leituras de 2007 e 2008 (190). Na imagem inicial, linhas formadas por tiras rasgadas de um tecido semitransparente constroem uma textura nebulosa que se justapõe a linhas mais definidas na cor dourada. Aqui se pode pensar numa metáfora do território contemporâneo da joalheria descrito em linhas deleuzianas, no qual a estrutura dourada de linhas claras (linha dura) remete, num certo sentido, à joia em sua compreensão tradicional, ou seja, um objeto definido em seu material. As tiras transparentes, menos precisas (linha média ou molar), correspondem à maior parte da produção de adornos em suas múltiplas possibilidades e, por último, os fios do tecido rasgado, emaranhados e desobedientes (linhas de fuga), escapam sutilmente configurando espaços para a instauração de uma máquina de guerra, associada aqui à arte-joalheria. Na imagem final, obtida com a câmera em movimento, uma nuvem, linhas em fluxo, incidindo umas sobre as outras (191).

Nessas construções, inconsciente e intuição evidenciaram-se como importantes componentes do fazer poético, passando a ser entendidos como sua matéria-prima, inclusive no sentido de primeira, e extrapolando a noção de materialidade para além de sua condição física.

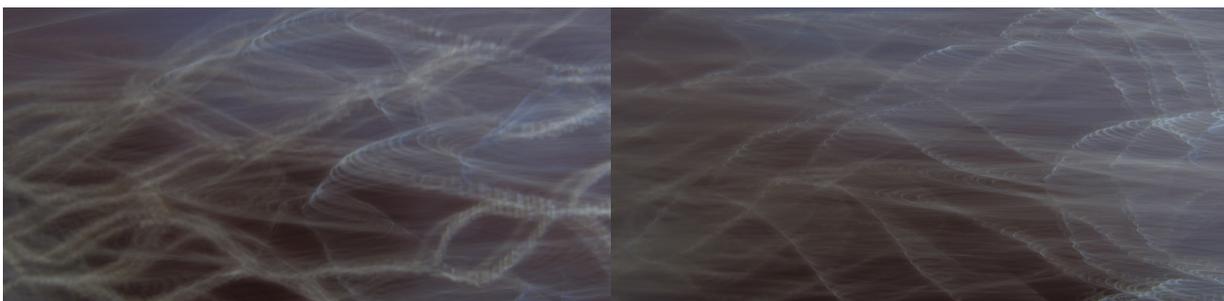
Ao retornar a determinados temas e materiais presentes nessa poética acrescenta-se por fim o comentário que Ruudt Peters e Tore Svensson fizeram sobre a necessidade de repetição no fazer artístico: repetição de determinadas formas, técnicas e experimentos como meios para alcançar qualidade no trabalho.

Como os pianistas por exemplo. Porque artistas tem a pretensão te acertar e primeira? Porque artistas tem que fazer uma coisa nova, uma depois da outra? Repita! Voce aprende mais cada vez que repete. Eu repito uma peça 10 vezes. Qual é o problema? Nós queremos ser o máximo com uma tentativa?! Vá em frente, ir numa coisa é estar aprendendo. É importante ir fundo ⁷². (Ruudt Peters – WNM).

—
*Linhas de luz, fluxo e movimento.
A imagem sintetizava minha ideia
do rizoma, quase uma rede neural,
eletricidade e conexão. (WNM)*



(189) imagem de linhas sobrepostas

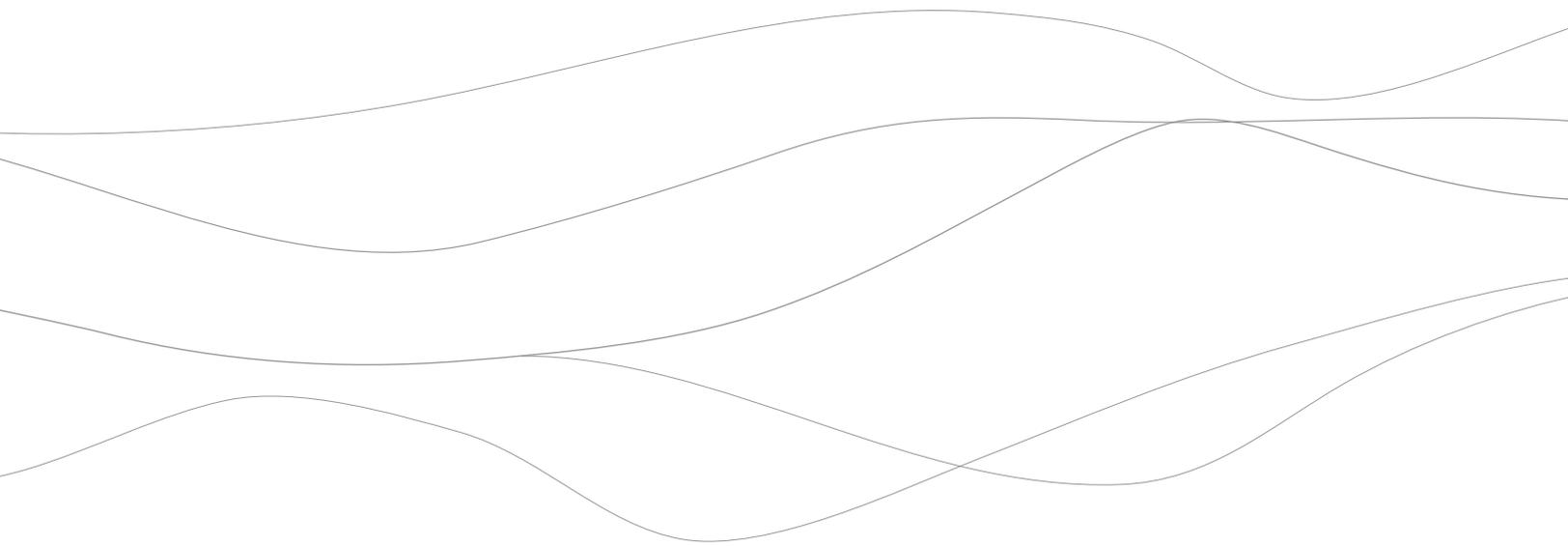


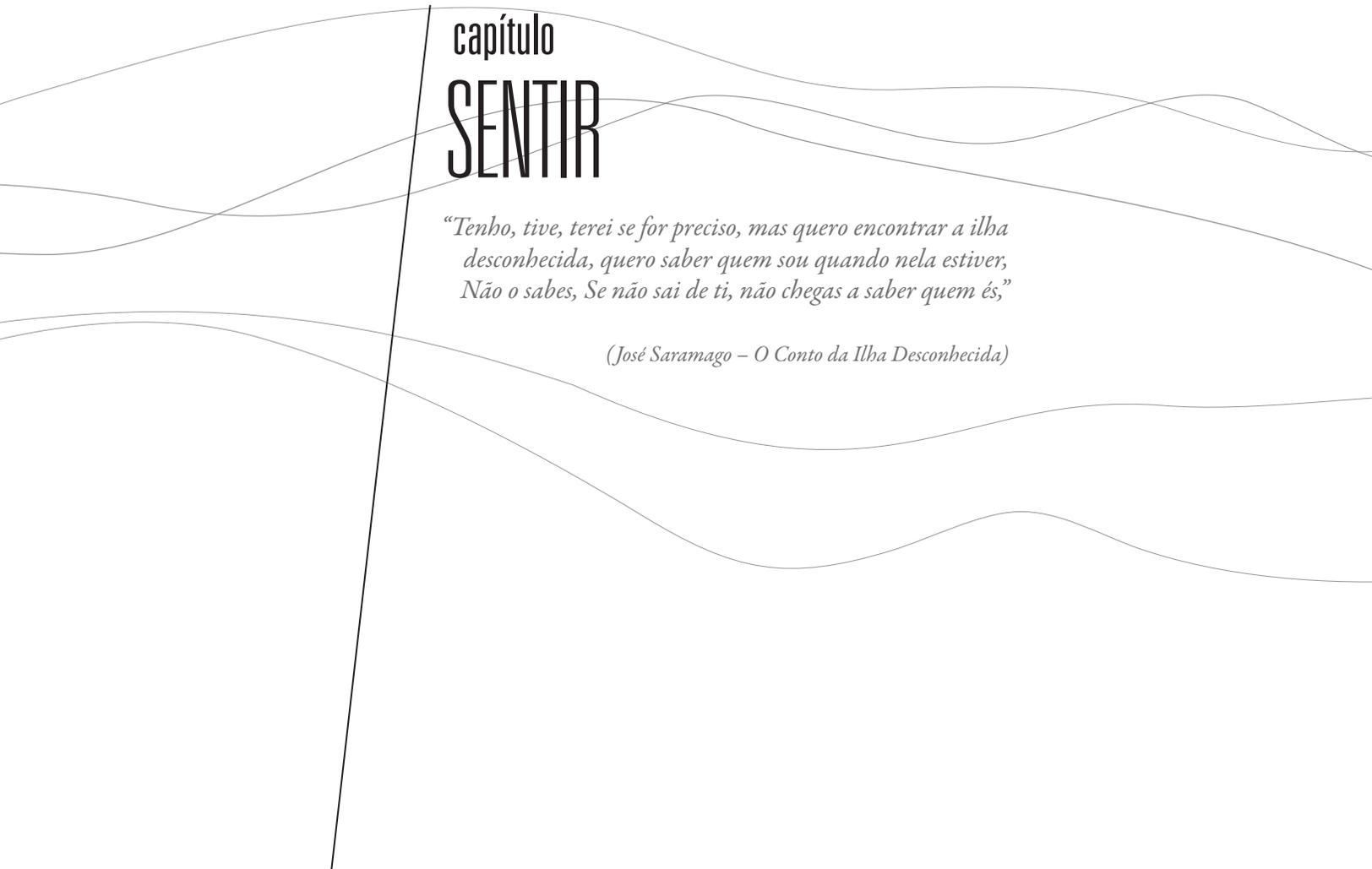
(190) linhas em movimento



(191) tiras em movimento

—
72— “Like the pianos players for example. Porque artistas tem a pretensão te acertar e primeira? Why artists have to do a new thing, one after one? Repeat! You learn more every time you repeat. I repeat ten times a piece. What’s the problem? We want to be best with one shot?! Go on, go on in the one thing is learning. It’s important to go deep inside.” (Texto original)





capítulo
SENTIR

“Tenho, tive, terei se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, Não o sabes, Se não sai de ti, não chegas a saber quem és,”

(José Saramago – O Conto da Ilha Desconhecida)

Dentre os deslocamentos articulados ao longo dessa cartografia, destaca-se a importância daqueles operados no campo do sentir, consequência direta dos afectos que atravessaram esse percurso. Sentir aqui deve ser entendido como experimentar, perceber a partir de, uma mudança de estado decorrente das afecções produzidas a partir das práticas realizadas. Por isso não se trata de sentimentos, termo inclusive comumente associado à ideia de afeto.

Em Deleuze, o conceito de afecto deriva da filosofia de Spinoza e não se refere a sentimentos pessoais, mas a forças que nos atingem, ultrapassando a distinção entre sujeito e objeto. Portanto afectos e sentimentos não são sinônimos. Afecto é o que chega a mim, e por isso mesmo me constitui. É o próprio movimento que se configura independente e para além de um sujeito, mobilizando os seres e as coisas. Esses afectos reordenam a percepção do possível, são disparadores que possibilitam a produção de n-mundos e a potência desses vetores é diretamente proporcional à sua inadequação ao sistema de significação presente, ou seja, quanto mais a-significante é um processo de desterritorialização, maior o desconforto que provoca e maior sua capacidade e força na produção de novos mundos. Pode tanto domesticar quanto libertar. Desse modo, ao ser atravessado constantemente por esses vetores, numa dinâmica de processualidade infinita, o impacto causado pela circulação do desejo e pelo embaralhamento das fronteiras pode evocar uma abertura para novos modos de existência. Esse é o próprio objetivo do cartógrafo. “E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afectos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem.”(ROLNIK, 1987:2).

Em sua potência máxima, um afecto instaura-se no vetor-velocidade da máquina de guerra, transformando-se em arma capaz de arrancar o sujeito dos seus estados usuais de afecção: produz-se uma tensão, um debater interno que molda a subjetividade. Nesse sentido é que Deleuze e Guattari associam os afectos às armas e, conseqüentemente, às joias. Para os autores (1997b: 18) “os afectos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra. Velocidade de desterritorialização do afecto.”

Ao longo de toda a história, é possível observar que as joias foram utilizadas como meio de demonstração de sentimentos e emoções, conforme testemunham alianças, corações e símbolos religiosos. Entretanto não se pode esquecer de seu papel enquanto objetos concebidos para o olhar do outro, dando visibilidade ao que é considerado importante colocar no contexto social.

"(...) uma joia é algo que negocia, intervém nas relações sociais entre as pessoas. Ela afeta o modo que você interage com a sociedade. Isto é o que uma joia é." (Damian Skinner – Vídeo O que é jóia?)

Desse modo, à luz das ideias de Deleuze e Guattari, pode-se tomar a potência da joia não em seu papel de expressão do afeto em si, mas pelo modo como é capaz de afectar o outro, mesmo no caso da joia entendida como suporte das relações emocionais. Aí se constrói um comprometimento entre as partes no qual todos são atravessados por vetores de significação: o que ofereceu a joia e declarou seu afeto, o que recebeu e ao usá-la reafirma esse sentimento e aquele que vê e se torna testemunha do sentimento ali expresso, legitimando-o. É claro que nesse caso imagina-se um agenciamento mais domesticado, porque está inserido nos códigos do sistema de significação presentes na sociedade.

Porém, quando tomada no contexto da arte-joalheria, a joia ganha potência de afecção, pois sua produção não busca ser representação da emoção ou inserir-se numa codificação vigente, mas é resultado dos afectos que atravessam o artista, que, considerado na sua prática, serve como um catalizador das forças do mundo.

(...) é uma extensão do corpo e da alma. (...) É difícil responder se elas são para serem usadas ou não. (...) Mas não ligo, enquanto elas sejam minhas emoções mais interiores. (Estela Saez – Vídeo O que é joia?)

Uma joia para mim é uma emoção. Uma emoção que se materializa (Jorge Manilla – Vídeo O que é joia?)

Esse processo é marcado pela experiência de transformar e se deixar transformar. Pela consciência de que o que foi produzido é também o que produziu o artista, gerando uma nova subjetivação. Desterritorialização produzindo novas formas de sensibilidade.

Através delas⁷³, afirma-se o poder poético da arte: dar corpo às mutações sensíveis do presente. Torná-las apreensíveis participa da abertura de possíveis na existência individual e coletiva – linha de fuga de modos de vida estéreis que não sustentam coisa alguma a não ser a produção de capital. (ROLNIK, 2010: 21)

—
73– Tensões da experiência contemporânea.
(Nota da autora)

desejo e temo o novo

Dar voz ao desejo em sua potência de produzir desterritorialização é ao mesmo tempo sedutor e arriscado. De um lado a força que emerge do novo, uma pulsação maquinando vida; de outro a possibilidade de se perder de si. Devir intenso e risco, atração e desconforto. Para isso tem de se estar munido, segundo Rolnik (1987), do seu “instrumento de avaliação de ‘limiar de desencantamento possível’” responsável por identificar o quanto se suporta. Ainda segundo ela, esse é regido por uma “regra de delicadeza com a vida” que funciona de alerta quando necessário, discriminando os graus de perigo e de potência. Entretanto, tanto nos afectos teóricos quanto nos práticos, o mantra entoado por Ruudt Peters é válido: “No pain, no gain” ([WLMR](#) e [WNM](#)).

A aventura de dialogar com filósofos cujo pensamento constrói-se em oposição aos modelos com os quais estava habituada a enxergar o mundo, abalou certezas e convicções. O pensar de Deleuze e Guattari, entendido como ato criativo, aproxima a filosofia da arte, tensiona conteúdos e mantém questões comumente abordadas dicotomicamente no campo do insolúvel configurando a impossibilidade das certezas. Complexos conceitos implicaram apreender um modo rizomático, heterogêneo, não hierárquico e a-centrado de elaborar um pensamento constituído não por ‘verdades’, mas por circunstâncias que configuram múltiplos platôs sem começo ou fim. Sacudir certos alicerces permitiu um olhar sobre a contemporaneidade mais condizente com sua velocidade, intensidade e fluxos.

Os Spas Criativos foram porta de entrada para o exercício da prática artística no território da joalheria e neles já se evidenciavam as expectativas e ansiedades que me acompanharam também nos workshops posteriores. Neles, as dinâmicas de embate entre a vontade e o temor puderam ser percebidas em mudanças de estado. Nos relatos, revelam-se momentos de abertura para o novo e a consequente insegurança que isso traz. Decepção, satisfação, fracasso, cansaço, vibração, etc.

Configurados na forma de uma imersão, ou seja, uma jornada totalmente dedicada às respectivas propostas, esses workshops implicavam um deslocamento de fato, eu estava em outro lugar, distante das rotinas e fluxos cotidianos. Experimentava espaços não repertoriados nem do ponto de vista geográfico, nem das relações interpessoais e nem das dinâmicas do fazer: um contexto que em si já se apresentava como potência de afecção

—
A ideia de recuperar o arame, desmanchando as formas, torná-lo reto novamente e depois recomeçar era terrível. Além disso, eu achava que tinha intimidade com linhas e tinha feito algo ruim, estava arrasada. ([WNM](#))

—
Em certo momento, a angústia de não saber me impedia de continuar, apesar de o resultado ser interessante e ter chamado a atenção de algumas pessoas do grupo. ([WMP](#))

—
“E se eu não conseguir?” Vim com receio de não dar conta – pelo texto eu sabia que seria mais focado em produzir peças e não em experimentações. ([WMI](#))

—
Olhei, olhei, olhei, mexi, mexi, mexi e não me ocorria nada. Ao meu lado as pessoas estavam cortando e fazendo sem o menor receio. ([WMI](#))

—
Não consegui juntar tantos pedacinhos... Tinha que encontrar uma solução rápida, pois o tempo estava passando e eu não tinha encontrado uma resposta razoável. ([WLMR](#))

—
Como eles conseguiam ter tanta certeza em tão pouco tempo? Mesmo quando o trabalho me parecia ruim, as pessoas se colocavam muito seguras do resultado. E o meu que estava péssimo? Tudo tinha dado errado e os outros pareciam ter conseguido realizar o plano perfeito! Será que eu vou conseguir? ([WLMR](#))

imediate. Ao sair da perspectiva de um espaço e fazer conhecidos, o medo do fracasso instaurou-se, funcionando muitas vezes como uma espécie de imã que atraía meu pensar e agir para o campo do habitual. É o que percebi quando optei pela cor e comecei a testar algumas possibilidades em metal no [WMI](#), bem como na primeira peça que fiz com o arame no [WNM](#), sobre a qual Ruudt comentou estar parecida com um bracelete, ou seja, eu estava retornando à joalheria no sentido ruim do termo.

Em contrapartida, os exercícios propostos e a mediação dos artistas professores eram estímulo e convocação para o abandono de territórios seguros e desistir não era uma opção. “Isso não é aceitável. O problema foi dado e você tem que resolver! Tem que vir com uma resposta, não com seus problemas. Te darei mais 2 minutos...” ([Estela Saez – WLMR](#)).

Durante o percurso, acontecimentos serviram de recurso para um mergulho em estados de mutação. Ainda que fosse difícil, muitas vezes foi preciso resistir e algumas modalidades e/ou etapas de exercícios serviram como catalisador para a passagem de afectos, constituindo emblemáticos pontos de transformação da experiência do fracasso em consciência do possível que há no humano: momentos de ressignificação pessoal. O primeiro desses momentos foi ao fazer o primeiro desenho-cego no [WLMR](#), após ter enfrentado críticas em dois exercícios anteriores.

Aos poucos, os movimentos do desejo articulados a partir do sentir, implicavam compreender o tipo de esforço implicado na aventura cartográfica. Em seus comentários, Ruudt Peters ajudou na construção dessa visão. “Quando se tenta buscar algo desesperadamente, a beleza se esconde. Você só pode criar circunstâncias para que talvez alguma coisa aconteça” ([Ruudt Peters – WLMR](#)). “*A trouble is a fantastic thing*” ([Ruudt Peters – WLMR](#)). “*Resistance is a big force*” ([Ruudt Peters – WLMR](#)).

De fato, toda movimentação causa desconforto, mudança de estado gerando uma forma que não cabe mais. Nesse percurso, os obstáculos propostos e transpostos convocaram a força do enfrentamento. Processos me afetaram na potência máxima de um vetor e exigiram a coragem de me deixar abalar, fazendo emergir sensações e sentimentos. Dentre as propostas, aquelas que mobilizaram conteúdos a partir de experimentações com foco sensorial foram as que produziram os maiores deslocamentos. Nelas, choro e cansaço se fizeram presentes, tais como nas atividades no *Convento de la Merced* no [WLMR](#), mas sobretudo ao longo do [WNM](#).

—
Ele conduziu um desenho cego a partir dos movimentos de inspiração–expiração. Fiz uma viagem para dentro de mim, minha mente percorria um espaço sideral. Quando terminamos, abri os olhos e fiquei com vontade de chorar. Foi emocionante e achei o desenho lindo. Ruudt disse algo como “Isso sim é um desenho...”
 ([WLMR](#))

Nessas experiências, pude perceber como os fluxos do desejo inscritos no corpo tornam-se agentes transformadores e sujeitos das transformações operadas a partir da mobilização do sensível. Afectos que tomam o corpo como veículo, fazendo ecoar sua potência de desterritorialização da percepção e de ampliação da consciência. O desejo foi produzido, circulou e se atualizou a partir do embate entre resistência⁷⁴ e resiliência⁷⁵. Resistir é terreno seguro, conforto e congelamento, uma força que se opõe ao movimento gerador de desconforto e instabilidade. Por outro lado, a maquinação incessante, sedução da descoberta e da novidade que se alimenta da energia contida na tensão entre o desejo de mudança e a resistência a ele, convertida em potência de deslocamento.

—
A experiência no convento foi muito potente, me mobilizou de algum modo que não consigo explicar. Provocou diferentes sensações e emoções, medo, entrega. Foi forte, intenso e ao mesmo tempo calmo. Saí de lá muito cansada. (WLMR)

—
Foi um desafio muito grande, a palavra (NURTURING) tinha um significado muito forte para mim. Estela sugeriu pensar na palavra como algo que você recebe, não só como algo que você oferece. Realmente eu estava perdida, cansada e triste. (WNM)

—
Comecei a desenhar e a chorar novamente. Estava me sentindo tão cansada que parei e fiquei ali, com o rosto colado no papel, até me acalmar... (WNM)

—
Quando acaba quero chorar mais, muito mais, tento segurar controle/ controle/ controle – é saudade de casa – falo para mim mesma sem convicção – Será? Num dado momento digo OK, deixa vir, vou chorar tudo, tudo, tudo – emoção, saudade, solidão, tudo!!! You accept you gain – logo passa, deixando fluir – Não sou a única?! Talvez – que importa... (WNM)

—
 74– Resistência: ato ou efeito de resistir, força que se opõe à outra, que não cede à outra. (Fís.) força que se opõe ao movimento de um sistema. (Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 1986)

75– Resiliência: (Fís.) propriedade de pela qual a energia armazenada em um corpo deformado é devolvida quando cessa a tensão causadora de tal de formação elástica. (Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 1986)

corpo sensível

O corpo, como ponto de partida de todo fazer artístico, pressupõe ativa participação nos processos criativos não apenas como meio de ação no mundo, mas, sobretudo, como laboratório onde se exercitam perceptos. Desse modo, o mundo não atua apenas no pensamento, mas também no corpo. Atravessado por afectos, nele e através dele inscrevem-se os sentidos de desorientação e reorientação que permitem configurar processos de desterritorialização.

Ao me deixa afectar pelas forças do mundo, meu corpo⁷⁶ insere-se nessa cartografia como veículo tanto para o sensível como para o reflexivo. Nele se dá o embate, pois é instrumento de apreensão dos movimentos, de tensão entre os fluxos de intensidade do desejo e seus mecanismos de representação e bloqueio.

Inicialmente, o corpo como lugar de sentir foi percorrido por afectos teóricos que faziam acelerar meu pensamento e coração. Estimulada por um conceito, um ponto de vista, uma questão, o quebra-cabeça era novamente embaralhado, sendo necessária a inclusão ou exclusão de alguma(s) peça(s). A partir da realização dos workshops, uma nova etapa começou a ser escrita, muitas peças foram acrescentadas e as relações entre fazer, pensar e sentir fizeram-se mais visíveis. A cada exercício, sensações conflituosas e paradoxais faziam vibrar o corpo e a alma, promovendo mudanças de toda ordem.

Durante as atividades, um dos recursos utilizados por Ruudt Peters e Estela Saez para evocar uma relação mais sensível com o mundo era o desenho. Não um desenho representacional, informativo, de comunicação, este, aliás, foi desqualificado no [WLMR](#) quando Ruudt disse que meus desenhos denotavam uma 'cabeça de joalheiro'. Fizemos muitos desenhos-cegos, inscritos a partir dos fluxos da respiração e do toque: o corpo sensorial foi convocado a falar.

—
Recebemos duas folhas de papel, carvão e em voz baixa Ruudt começou a dar as instruções: “Feel the energy, find your power place” – ache seu lugar de poder, conecte-se com os espíritos que viveram aqui. Utilize 10 minutos olhando, vagando, 10 minutos respirando, desenhe, capture o poder do espírito que encontrar. ([WLMR](#))

—
As atividades tiveram início com uma prática de meditação de 15 minutos na farmhouse (alojamento). Em seguida, recebemos uma prancheta, papel e lápis para fazer um desenho cego que traduzisse a experiência. ([WNM](#))

—
Em seguida, ainda vendada, eu deveria desenhar, ‘através’ das orientações que minha dupla me daria, colocando seu dedo sobre o meu. Não era um processo muito simples, era necessário atenção e concentração. ([WNM](#))

Desenhar com os olhos fechados implica perder as referências diretas (visuais) da experiência do desenho para buscá-las em outro contexto. Quando eliminamos o sentido da visão – que é o mais externo, distante e cerebral de todos – a mente imediatamente povoa-se de imagens num desejo quase desesperado de preencher um ‘vazio’. O deslocamento da atenção visual para o registro de outras formas de movimento, impressões sutis e sensações provocou em mim uma espécie de abertura, uma ampliação do meu modo de estar no mundo.

Ao me deixar afectar pelo sensível e pelo sentimento que isso aportou, mudanças foram percebidas no fazer, como por exemplo no WNM quando fiz, de modo intuitivo, um desenho-cego com a tesoura diretamente sobre a borracha com a qual estava trabalhando, extrapolando o uso de papel e lápis.

—
 (...) comecei a recortá-la aleatoriamente, numa espécie de desenho cego. No corte não usei a tesoura de modo contínuo, mas sim de modo a traçar uma linha com a mesma energia do arame e o resultado ficou muito interessante. O traçado era meio em zigue-zague, sem formar uma tira contínua, mas sim fazendo um desenho do tipo positivo negativo. (WNM)

—
 76– Remete-se aqui ao conceito de “corpo vibrátil” de Suely Rolnik (1989), apresentado no livro *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Define-se como sendo a “capacidade de todos os órgãos dos sentidos de deixar-se afetar pela alteridade. Ela indica que é todo o corpo que tem tal poder de vibração às forças do mundo”.

Corroborando com esse processo, no WNM fizemos muitos exercícios dedicados a outros sentidos, tais como escrever uma história a partir do olfato, desenhar a percepção tátil, caminhar de olhos vendados, nadar em águas geladas do rio Maas, etc.

Dentre os exercícios experienciados, alguns foram muito marcantes no modo como produziram mudanças de estado e fizeram aflorar a consciência de características pessoais relativas ao corpo. Destaco a percepção da importância do tato, que se fez avassaladora trazendo consigo aspectos afetivos relacionados à materialidade, às relações pessoais e ao potencial criativo.

—
(...) começou a explicar sobre os objetivos daquele dia que seria dedicado aos sentidos. (...) a solicitação foi escrever uma estória tendo o olfato como referência.

(WNM)

—
Ela me puxava e eu acompanhava e, por isso tive a sensação de dar mil voltas. Em minha mente o jardim começou a parecer um labirinto e eu fui ficando cansada do exercício. Em vários momentos eu pensei: “Já deu! Por fim eu estava até com um pouco de tontura”. (WNM)

—
Ao sair do rio, senti mais frio ainda e a sensação de anestesia começou a ser “combatida” por uma espécie de pequenos choques, como se meu corpo tivesse que ser acordado daquele amortecimento. Em poucos minutos me senti eletrizada, muito desperta, com uma estranha sensação de que estava viva. Eu que havia reclamado tanto, acabei achando aquela experiência incrível, pois todo sono desapareceu por completo e eu sentia uma enorme energia para o trabalho. (WNM)

Posso dizer que o início desse processo deu-se na construção do ex-voto no WLMR, através de minha opção pelas qualidades táteis como diretrizes para a construção do objeto. Em outros momentos, fui percebendo o quanto minha forma de apreensão do mundo e de expressão pessoal, quer no campo do fazer artístico, quer das relações humanas, estabelece-se a partir da experiência tátil. Acredito ainda que é nesse sentido que se dá meu interesse pela materialidade, presente ao longo de toda minha trajetória e interesse pela joalheria.

Considero fundamental destacar ainda o uso do silêncio durante alguns exercícios do WLMR e do WNM. Esse configurou-se como ferramenta particularmente importante no auxílio aos esforços para desnaturalizar as relações sensoriais, tão anestesiadas pela profusão imagética contemporânea.

—

Queria algo mais orgânico, mais visceral (logo eu que tenho horror às entranhas do corpo humano...). A borracha do dia anterior, com sua cor rosada e uma textura macia me remetia à pele e pensei em costurá-la como um saco e torná-la reversível – dentro e fora. (WLMR)

—

Comecei a sentir a maciez do papel e achei o contato muito suave e prazeroso. Nos limites podia sentir uma mudança de superfície. O papel era macio e quente e a parede era lisa e fria, pensei numa mesa de fórmica. Esse contato me deixou extremamente emocionada e comecei a chorar copiosamente. (WNM)

—

*AP – I realise how to touch is important to me. I said to you in our room this morning how I missing to hug my suns...
J – that is so interesting! And maybe touch is something you can explore with your jewellery
AP – I love materials so my door in jewellery is touchable. (Diálogo entre a autora e Jo, sua dupla nesse exercício – WNM)*

—

Foi muito agradável o toque suave dela em meu braço, antebraço, ombro, cotovelo que eu ia traduzindo em linhas mais claras, fracas quando o toque era mais sutil, borradas e fortes quando a pressão era maior. Incrível como a imagem que está na mente não corresponde ao que se fez, mas a atmosfera da sua percepção está lá. (WNM)

Nos dois workshops os participantes foram convocados a permanecerem sem falar durante todo o dia, o que, num primeiro momento, incomodou a todos e pareceu algo muito difícil de fazer. No [WLMR](#), o impacto do pedido foi maior, não só por ter sido a primeira vez, mas, sobretudo, pelo significado associado ao convento, local de silêncio e contemplação.

Expresso por Ruudt Peters como recurso aliado da concentração, a intensidade da experiência do silêncio levou-me inicialmente a uma reflexão maior sobre a imposição do contemporâneo para a 'expressão' individual das opiniões, pontos de vista, ideias: vivemos a obrigação de falar como um testemunho da existência e o elogio da comunicação como possibilidade e valor que, especialmente hoje, mostra-se acelerado pelas tecnologias digitais. Porém, o desafio do silêncio consistia não só em calar a voz exercitada externamente no diálogo com o outro, mas, sobretudo, em alcançar um estado de quietude interno, para que os afectos presentificados pelo corpo se fizessem ouvir. Quando se para de falar com o mundo, esse começa a falar em na mente e então percebe-se a multiplicidade presente em cada um, ou seja, o bando de que somos constituídos, como dizia Deleuze.

Alguns exercícios buscaram, através do corpo, aquietar o pensamento, sempre por meio da aceleração da ação. No [WLMR](#) os exercícios iniciais orientavam-se por um "Don't think, do!" (Ruudt Peters) e no [WNM](#) os conflitos que se instauraram em minha mente se desmancharam no chamado do corpo. Nessas experiências, percebi a possibilidade e a importância de produzir, através do movimento físico, do corpo em ação, novas formas de construção e de articulação do pensamento.

—
O local não era mais utilizado havia anos e estava mal conservado. Apesar disso, quando entramos no pátio, vimos que era lindo. Senti um grande contraste entre o burburinho e a confusão das ruas comerciais que percorremos para chegar e o silêncio e a quietude impostos pela arquitetura e significado do lugar. Um oásis, uma pausa no meio do caos do comércio popular da Cidade do México. Eles haviam escolhido um local realmente especial. ([WLMR](#))

—
Todos ficaram chocados com a proibição de falar. Um voto de silêncio, como dos antigos usuários do convento. Pareceu muito difícil, quase impossível para todos ([WLMR](#))

—
(...) fomos informados de uma regra que iria valer para aquele dia – seria o dia do silêncio, não poderíamos falar até a hora do jantar. ([WNM](#))

A compreensão da existência de relações entre os movimentos corporais e os fluxos internos e externos do pensar, fazer e sentir puderam ser vivenciados e então compreendi melhor o impacto que a obra *“Tarantism”*, de Joachim Koester, causou em mim. Essa compreensão estendeu-se para além de sua relação direta com as tarefas da escolha do animal ou do caderno sobre o movimento. A obra traduziu para mim a potência da experiência pessoal de afecção: o corpo como meio através do qual eu me liberto das amarras da razão para poder ser atravessado por afectos sensíveis que produzem impacto sobre esse mesmo corpo e mente.

As imagens também me evocaram relações diretas com as maquinações do desejo inscritas nessa cartografia. Desejo de me colocar em fluxo, de ser habitada por outras intensidades, de escapar dos territórios repertoriados pelo mercado, desejo de ser atravessada por vetores que possibilitam um chacoalhar das ideias, das coisas, do ser. No movimento dos corpos no vídeo, inseridos num território intermediário entre delírio, exorcismo e doença, misturavam-se a dança, a beleza, o transe, a paixão desenfreada, a loucura, o conflito e o descontrolo, remetendo-me diretamente à potência descrita no conceito de pensamento esquizo⁷⁷ de Deleuze e Guattari. Trata-se de um movimento de desterritorialização, abertura para um processo portador de fluxos desterritorializantes e descodificados, uma condição de livre produção do desejo.

—
77– ‘Esquizo’ refere-se a um constructo conceitual de Deleuze e Guattari tomado a partir do delírio esquizofrênico, entendido por eles como uma potente articulação que abarca o campo social como um todo, sem redução ao contexto do indivíduo. Não se trata de modo algum de uma idealização da esquizofrenia, mas de uma imagem tomada a partir dela como referência para o desenvolvimento de conceitos que rompem com a estrutura freudiana de entendimento das relações do sujeito com o desejo, tirando-as do contexto individual e inserindo-as no coletivo de modo a conferir-lhes a potência de uma liberdade. (Notas de aula com Peter Pál Pelbart).

—
(...) por fim, disse que eu deveria voltar para o corpo em vez de ficar brigando com a mente porque o trabalho não estava saindo. (WNM)

—
Dentre as obras exibidas, um vídeo me impressionou muitíssimo. Era um misto de transe, dança e convulsão. Essa tênue linha que separa (?) as três possibilidades que estavam ali sendo mostradas era, ao mesmo tempo, sedutora e assustadora. O vídeo não esclarecia essa dúvida. Afinal era dança, transe ou doença? No final eu tinha adorado e estava atordoada, queria saber o que era aquilo. A obra era de Joachim Koester e se chamava “Tarantism” e seu trabalho ocupa um lugar entre documentário e ficção. Fiquei chocada! Conhecia por alto a lenda daquela dança que tinha algum parentesco com a Tarantela e com uma picada de aranha. De fato era um misto dos três, pois se acreditava que para curar-se do veneno expelido pela picada fatal da tarântula era necessário dançar intensamente a ponto de alcançar uma espécie de transe parecido com uma convulsão. (WNM)

devir-matéria

A materialidade como elemento imperativo na prática joalheira, instaurada aqui no território da arte, invoca uma reflexão sobre a natureza sensível das relações que esta estabelece com o sujeito criador. Parto do pressuposto que as habilidades técnicas no trato com a matéria não resultam necessariamente numa capacitação expressiva e/ou sensível com um material. Essa qualidade decorre, sobretudo, do modo como se fazem presentes ou não os afectos que atravessam sujeito-artista e matéria-fluxo.

Na experiência dos workshops essa interação deu-se em diferentes níveis a partir de uma diversidade de materiais utilizados. Posso identificar, ao longo do percurso, a coexistência de momentos de descobertas ao acaso e de investigações mais focadas, passando ainda por acontecimentos de captura imediata.

No WMP, os materiais selecionados decorreram das experimentações realizadas por conta própria durante alguns períodos entre 2007 e 2008 e contemplavam o interesse particular dessa pesquisa. Ainda que os materiais escolhidos – papel vegetal, fios de cobre, linhas diversas – refletissem as características elencadas a partir de conteúdos teóricos – nebulosidades e linearidades – esses configuraram-se o eixo norteador dessa seleção. Por isso, o percurso foi acompanhado de uma abertura necessária para perceber o potencial de outros materiais, os quais foram identificados e incorporados desde o primeiro workshop.

O experimento realizado no WMP, quando diversas camadas de cola branca foram aplicadas sobre uma estrutura de cobre encapada de lã, serve para exemplificar o valor dessa abertura, que me permitiu descobrir certas qualidades táteis e visuais que, por serem compatíveis com os conceitos, tornaram-se desejáveis e foram buscadas em outros materiais posteriormente.

Nesse uso que fiz da cola branca também estava implícita a ideia de transformação do material, revelando o caráter dinâmico intrínseco da relação sujeito-matéria. Isso porque durante o processo de secagem, aquele material foi se alterando e, ao final, uma semana depois, estava completamente diferente, pois já não tinha nenhuma flexibilidade e era completamente transparente. Meses depois, ao fazer as tarefas do WNI, percebi que a experiência também serviu como metáfora do processo individual de desenvolvimento.

Da experiência com a cola branca cheguei à descoberta da cola quente, que começou a ser explorada no WMI para, posteriormente, ser desenvolvida e

—
Também mostrei para Ela a tentativa da lã desfiada sobre o cobre e ela me sugeriu fixar com camadas de cola branca, o que foi ficando interessante, pois à medida que ia sendo coberta de cola, a intensidade do rosa da lã ia sendo diluída pelo branco. Outra característica interessante foi obtida ao se aplicar uma nova camada cada vez que a cola secava na parte mais externa, o que resultou numa espécie de película que continha um “gel” branco interno, dando uma qualidade tátil incrível, pois ao mesmo tempo em que era estruturado pelo cobre (que quase não se via mais) também era macio. Parecia algo vivo, em desenvolvimento, um tipo de casulo.
 (WMP)

utilizada na SC, juntamente com outros materiais. O encontro com esse material se deu, para utilizar um termo tão caro a Deleuze e Guattari, na forma de ‘captura’, de ‘picada’, na potência de uma afecção instantânea.

Durante o desenvolvimento das peças da SC, a exploração das possibilidades de uso da cola quente e sua articulação com diversos tipos de linhas, ou ainda, ela mesmo formando linhas, foi tornando evidente para mim a importância da materialidade nessa cartografia.

Ao longo de todo o processo, de modo, às vezes, inconsciente, porém sensível, o trabalho com o material deu sinais de sua potência enquanto veículo de transformação pessoal. Sob a orientação de Ruudt Peters e Estela Saez, o WLMR e o WNM foram, indiscutivelmente, os mais importantes nesse sentido. Nos dois casos a atividade proposta foi a mesma: selecionar um material ainda não experimentado e fazer uma investigação progressiva que deveria partir de uma curiosidade quase infantil. Fui convidada a explorar o potencial do material escolhido tentando descobrir ‘o que dá para fazer com ele?’ A solicitação vinha acompanhada da recomendação ‘olhe com atenção!’.

As ações realizadas em ambos os casos partiam de gestos muito simples, cortar, rasgar, furar, lixar, entre outros, porém eram feitas de modo muito atento, inclusive porque essas atividades eram sempre realizadas após uma série de exercícios de sensibilização. Das observações mais simples, seguia-se a descoberta de possibilidades menos óbvias, que resultaram até na perda das características originais do material.

A ideia de uma experimentação que vai das intervenções mais simples às mais radicais produziu uma atitude muito curiosa, uma inquietação em descobrir novas formas de intervir, em conhecer as potencialidades e os limites escondidos por trás daquilo que cada um imagina saber sobre o material escolhido. A solicitação de Ruudt para que fosse um material desconhecido é uma estratégia para auxiliar no entendimento desse tipo de atitude que é a desejada, com a qual se abre espaço e tempo para uma interação mais livre, intensa, sensível, uma espécie de deriva descompromissada com o imperativo do pensamento sobre a matéria conhecida e sobre a obrigatoriedade da forma. A experiência me mostrou que, quanto mais se conhece um material, mais se naturaliza o desejo de

—

De fato, para aderir com volume a cola: branca ou quente. A primeira quando seca revela o mistério de seu conteúdo, a segunda preserva e aporta nova qualidade: fria pela cor e quente pela aparência de derretimento. Apaixonei-me. (SC)

—

O estilete, quando apoiado numa superfície rígida, comportou-se se comportou como a tesoura, mas, se utilizado sobre o tecido na vertical, rasgava com certa deformação, como a pele num ferimento. Já num rasgo com as mãos o tecido esgarçou, dilacerou e criou uma deformação com grande volume, pois o material tem estrutura. Fiz uma série de camadas rasgadas e esse volume criou uma “nuvem” de material. Não é possível “puxar uma linha” ou desfiar esse material, ele não é construído numa estrutura de tecido e por isso rasgá-lo é mais fácil num sentido que em outro. (WNM)

—

Sob forte pressão o material se fundiu formando uma superfície mais densa, porém frágil. Fiz uma nova tentativa com muitas camadas e achei interessante. (WNM)

—

Quando submetido a várias passadas, a superfície formada pelo tule se tornava extremamente quebradiça e começava a esfarelar. (WNM)

lhe impor a vontade, como aconteceu no exercício da linha de metal no qual tive enorme dificuldade para conseguir um resultado satisfatório.

Após a decepção e sob a orientação de Ruudt foi possível despertar para uma atitude mais intuitiva e menos impositiva sobre o material, o que me fez alcançar resultados mais expressivos. O deslocamento de um modo de fazer, antes orientado pelo 'conhecimento sobre' o fio de arame para um outro sensibilizado pelo material em si me permitiu perceber e me apropriar de suas particularidades, tais como as marcas feitas pelo suporte, a cor descascada, as conexões já presentes oriundas da construção anterior.

Essa experiência marcou uma espécie de 'mudança de estado', um limiar de passagem, pois nela foi possível vivenciar as dificuldades de se ter uma atitude livre perante um material muito familiar, o que foi mais facilmente alcançado com os materiais ainda não trabalhados. Trata-se de um paradoxo, pois a intimidade, ao mesmo tempo em que permite certas ousadias, também impõe dinâmicas pré-determinadas. Longe do familiar, cria-se uma vulnerabilidade que promove a possibilidade de abertura para novos modos de olhar, de pensar e de agir. Na exploração da potencialidade de um material 'desconhecido', apresenta-se uma dose de desconforto que permite transcender o que é 'normal' no próprio pensamento. Como ainda não é da ordem do conhecido, a bússola que guia essa experiência é a sensibilidade e a intuição.

—

No meu caso era refazer completamente. (...) Realmente eu estava perdida, cansada e triste. Para dificultar, não havia mais material e eu deveria re-utilizar aquele mesmo. A idéia de recuperar o arame, desmanchando as formas, torná-lo reto novamente e depois recomeçar era terrível. Além disso, eu achava que tinha intimidade com linhas e tinha feito algo ruim, estava arrasada.

(WNM)

—

Realmente a forma era interessante e as linhas tinham uma energia, pois foram marcadas pelo suporte onde o arame estava enrolado. (...) Optei por trabalhar com a sutileza da linha e nas conexões criar pequenos pontos de atenção "acumulando" material através de torções no arame, que poderiam ser organizadas, com um arame se enrolando regularmente no outro, ou gestuais, com o arame mais bagunçado. Percebi que, ao fazer isso, a cor do fio descascava, achei interessante e utilizei esse recurso nas conexões. Fiquei feliz com o resultado.

(WNM)

As experimentações entendidas como as mais expressivas foram aquelas nas quais as interferências sobre o material escolhido resultaram em alterações das características estruturais e de sua aparência original. No caso da borracha, as interferências com o maçarico produziram alterações na aparência e na estrutura do material. No caso do tule, minha intenção inicial era usar o recurso do laminador, mas as alterações obtidas com o soprador foram surpreendentes, pois subverteram completamente a aparência de leveza original. Essas foram as mudanças mais 'radicais' que, posteriormente, selecionei como ponto de partida para a continuidade dos exercícios.

No caso do tule, o percurso para chegar ao resultado final evidenciou a importância do processo vivido como um contínuo desenvolvimento, pois, na etapa seguinte do exercício, utilizei como material algumas das primeiras experimentações realizadas. Essa atitude de transformação, não apenas do material como daquilo que até então era produto da pesquisa em andamento, refletia diretamente o modo como as transformações aconteciam em mim. Mudanças em fluxo, um encadeamento dentro–fora, uma sensação de 'entre'.

—
Uma aparência ressecada e quebradiça, cara de pele envelhecida. A dose de fogo tinha que ser ajustada, nem de menos (mudança da consistência, mas não da aparência) nem de mais (queimando tudo e fazendo buracos). (...) Ainda é elástico, porém frágil, delicado, rasga à toa... (WLMR)

—
O resultado ficou muito interessante, pois alterou completamente as referências de percepção do material, transformando-o em algo parecido com uma esponja ou um fóssil marítimo cuja aparência transmitia a ideia de solidez, opondo-se à leveza, à fragilidade e à transparência do material original. (WNM)

O modo como Ruudt Peters trabalha a materialidade e a alquimia em sua produção pessoal é transposta para o modo como conduz os exercícios de exploração e utilização dos materiais, fazendo com que a alteração da matéria física se engendre à alteração da 'matéria' sensível.

Outro aspecto importante, vivenciado no WNM, foi a constatação de que a maneira como cada um se apropria do material já é revelador de algo particular, único daquele sujeito. Isso ficou claro após a proposta de uma 'troca de mesa', ou seja, cada um deveria explorar o material de outra pessoa. Esse exercício permitiu a percepção de que o modo como o material do outro é abordado não é consequência de uma ação natural do tipo 'qualquer pessoa faria isso', já que me propus a fazer com o material do outro coisas que não tinham sido pensadas por ele.

Nessa passagem, ficou claro como o material em si, com suas particularidades e possibilidades, é apenas uma das partes. O sujeito que trabalha com ele (e são sempre sujeitos diferentes) constrói um agenciamento no qual imprime seu modo pessoal, seu 'único', numa interação configurada como algo que não é nem uma coisa nem outra, mas sim uma conversação a qual produz uma vaga identidade entre ambos, corroborando com a abordagem de Deleuze e Guattari.

É a partir desses autores que reforço aqui a importância de 'tornar-se disponível', de forjar atitudes sensíveis no fazer que possibilitem acessar o novo cada vez que se tem diante de si um material, seja esse conhecido ou não. Através dos exercícios realizados, percebi o quanto é necessário inventar formas de subverter a atitude repertoriada diante da matéria, de se deixar atravessar por vetores de potência que desconfiguram tanto o sujeito quanto o material, engendrando a partir daí um outro modo de relação. Trata-se, em sua intensidade máxima, de produzir uma movimentação interna, um agenciamento que permita emergir um devir.

—
Essa atitude era nova também para mim e materializava o próprio pensamento, um processo de transformação de uma coisa em outra. Havia uma confiança de que aquele resultado era construção e que eu já havia apreendido o que aquela etapa poderia me oferecer e, portanto, não era preciso manter/guardar a peça em si. A experiência já havia sido assimilada e de certa forma a dinâmica de que uma coisa leva a outra era a própria diretriz do trabalho proposto. (WNM)

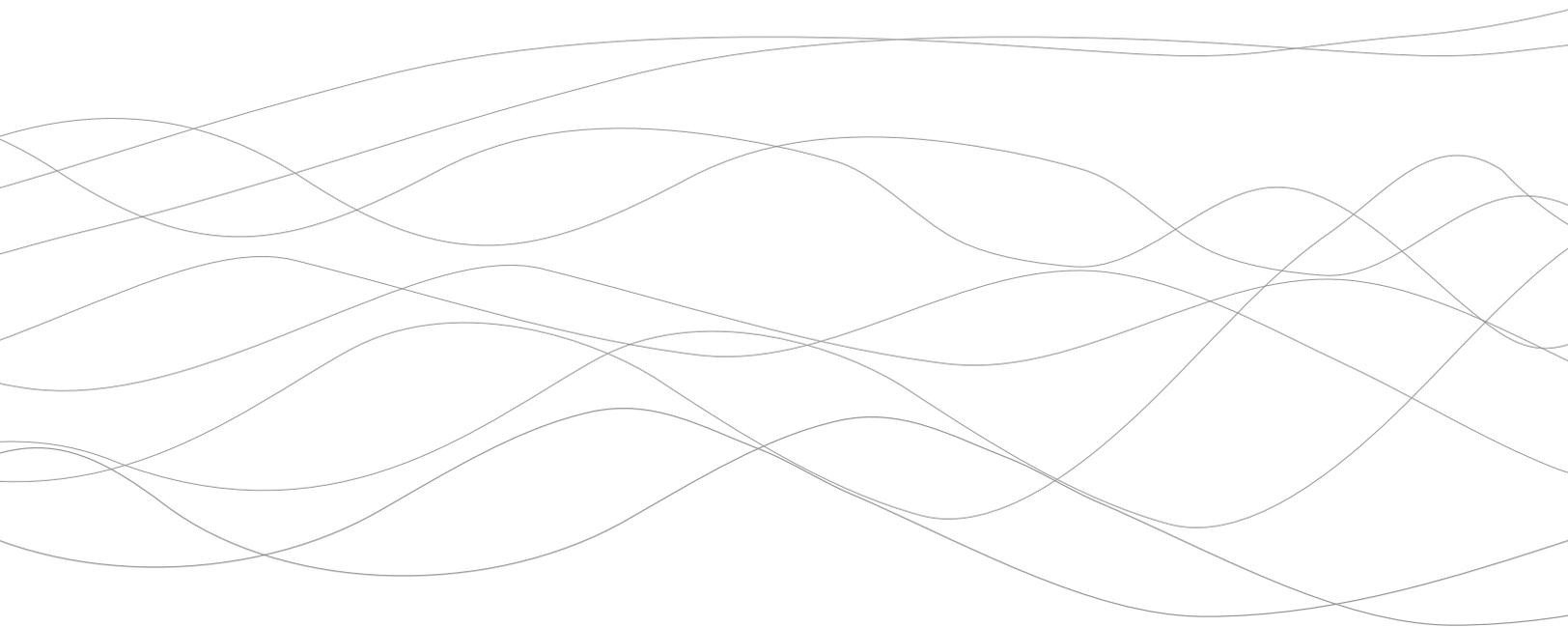
Para Deleuze e Guattari desejar é passar por devires à medida que esses são composições operadas a partir do encontro com o outro (não necessariamente um sujeito outro, mas qualquer outro capaz de afectar, seja pessoa, coisa, imagem, texto, animal, material, paisagem, etc.). Da potência desse encontro, resulta uma desterritorialização mútua que produz algo novo em ambas as direções. Não se reduz, portanto, à identificação, à imitação, à simbiose ou à transformação de uma coisa na outra, mas sim de uma mutação bilateral de forma que nem um, nem outro sejam mais o mesmo. “Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’” (Zourabichvili, 2004: 24).

A possibilidade de um devir se configura sempre que se instaura o desejo de desfazer um pouco a organização humana, desejo de ser tomado em movimentos por ‘metamorfoses’, por processos de transformação nos quais “deixo de ser o mesmo do eu mesmo para embarcar num devir” (Peter Pál Pelbart). Aí a vida pode ser atravessada por outras intensidades além daquelas repertoriadas inclusive pelo que significa ser humano. Em sua máxima potência trata-se de ser habitado por outras intensidades, outros movimentos, configurar inclusive um devir–inumano, (diferente de anti–humano e de desumano): devir–deserto, devir–baleia, devir–cor, devir–calor, etc...⁷⁸

A partir desse pensamento, percebo que o poder de transformação vivenciado no WNM advém não apenas das aberturas criadas pelas tarefas que possibilitaram um devir–material, mas também por todos os exercícios que se tornaram meios para a instauração de outros devires: devir–movimento, devir–aranha, devir–grupo, devir–animal, devir–cego, devir–rio, etc. Uma abertura de possíveis que configuraram um estar no mundo mais potencializado diante dos processos instaurados de captura e domesticação dos fluxos do desejo.

—
78– (Conteúdo extraído das anotações de aula com Peter Pál Pelbart)

Penso no conselho de Ela Bauer: “Atenção, atenção, atenção na joalheria, na vida, no amor...” (Ela Bauer – WMP).



The background features a series of thin, overlapping, wavy lines that create a sense of movement and depth. A single, thin vertical line runs through the right side of the page, intersecting the wavy lines.

capítulo

PROPOR

“Quem inventa fica mais perto da realidade”

(Mario Quintana – Para Viver com Poesia)

O debate em torno do campo da arte–joalheria no Brasil ainda é bastante insipiente, seja no contexto social, seja no campo acadêmico no qual a ausência de formação específica na área pode ser um dos fatores que configuram esse cenário. No Brasil, nas décadas de 60 e 70, a joia aproximou-se do universo das Artes Plásticas, tendo chegado a integrar importantes mostras como a Bienal de Arte de São Paulo, da 5ª edição em 1963 até a 12ª em 1973 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO). Dentre os pioneiros da joalheria com desenho moderno no país, destacam-se nomes como o de Renée Sasson, Caio Mourão, Ulla Johnsen, Lívio Levi, Bobby Stepanenko, Clementina Duarte, Nelson Alvim e Reny Golcman. Também é possível citar artistas plásticos/ escultores que se dedicaram eventualmente à produção de joias, tais como Domenico Calabrone e Carlos Vergara entre outros (WAGNER, 1980). Entretanto, apesar dessa aproximação, a arte–joalheria não chegou a constituir uma prática artística amparada por uma formação acadêmica.

Durante as décadas de 80 e 90, uma joalheria de caráter mais ‘autoral’ foi disseminada através de escolas de ourivesaria, muitas delas comandadas pelos próprios joalheiros acima citados, constituindo uma espécie de complemento de uma educação formal em artes ou em desenho industrial. Esse caminho foi percorrido pessoalmente nos cursos realizados com Bobby Stepanenko e com Renato Camargo. Concomitantemente a uma formação técnica desse tipo, houve o início de uma pesquisa de mestrado, acompanhada por uma atuação docente em cursos de design e, posteriormente, também de moda.

Na dissertação de mestrado *“Joia Contemporânea Brasileira: reflexões sob a ótica de alguns criadores”* a questão da identidade do criador de joias – designer, artista, artesão, joalheiro foi investigada. Na ocasião, com o foco colocado sobre o criador, revelou-se no Brasil a distância da joalheria tanto do campo do design quanto do campo da arte. A pesquisa mostrou ainda que, numa atuação mais autônoma, o termo ‘joalheiro’ era mais significativo que ‘designer’ ou ‘artista’. Vale lembrar que, até meados dos anos 90, as joalherias brasileiras produziam modelos mais convencionais em materiais preciosos, sendo o próprio design uma atividade emergente no segmento.

Foi no final da década de 90 que se deu o *boom* do design de joias no Brasil, incentivado por concursos e ações governamentais, tais como a criação de um planejamento estratégico para o setor joalheiro dentro do Programa Brasileiro de Qualidade e Produtividade e a implantação do Prêmio IBGM de Design pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais (Henriques, 2002 in LEAL). Ambas as iniciativas visavam tornar o mercado exportador de produtos com

valor agregado e não apenas exportador de pedras e metais. Em poucos anos, surgiram diversos cursos de formação e/ou especialização em design de joias, sobretudo em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, vinculados à produção industrial, seja ela em larga escala ou em séries menores e mais 'exclusivas'.

Essa ênfase no design como legítimo campo de criação da joia dificultou as possibilidades de inserção dessa prática como disciplina artística no país. Como consequência, muitas das discussões em torno da joia no Brasil restringem-se atualmente às noções de estilo, de gestão e de produção. A proliferação de conceitos e coleções, cadernos de tendências e 'inovações' em materiais (tecnológicos, ecológicos, exóticos, etc.) revelam uma aproximação com as dinâmicas da moda e fluxos de mercado.

Ainda nesse cenário, é possível destacar uma produção de joias praticada por pessoas que atuam num segmento no qual design e artesanato se encontram. São muitos os joalheiros que produzem peças únicas e/ou também em pequena escala, o que parece aproximá-los do fazer artístico. O espaço de vendas dessa produção são as lojas de museus e de design, o que ajuda a criar para suas joias uma aura emprestada do campo das artes, contribuindo para agregar às peças um valor descolado da preciosidade do material. Porém, a criação e o desenvolvimento desses ornamentos têm como origem propósitos estéticos e decorativos, que também podem ser associados às noções de estilo, de tendência e de moda, revelando sua pertinência ao campo do design. O que se observa nessa produção é que a liberdade para a criação se atem ao campo das experiências formais, distinguindo-se, portanto, de uma produção no campo da arte.

Nesse contexto, evidencia-se no Brasil a ausência de uma abordagem mais reflexiva e poética da joia, tal como a praticada no território da arte-joalheria. A proposta do desenvolvimento dessa temática nesse doutorado, inserindo-a num programa de pós-graduação em Artes, já revela o intuito de abordar essa produção a partir desse território. Logo nos primeiros workshops com artistas, instaurou-se um desejo de divulgar e ampliar a discussão sobre essa prática no Brasil. Após a realização do [WMP](#) e [WMI](#), surgiu a oportunidade, através de um edital da UNICAMP para atividades de extensão, de associar ao pensar, ao fazer e ao sentir uma nova ação: o propor. Nessa dimensão, também cartografada, os agenciamentos configuram-se para a construção de uma prática, através da qual se propõe uma produção poética e uma articulação de conceitos no território da arte-joalheria.

Para isso, foi elaborado o projeto de um Encontro de Arte-Joalheria (EAJ) no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP), que possibilitasse debater o tema mas, sobretudo, realizar uma atividade prática na área. A proposta do encontro *Arte-joalheria: uma nova vertente no ensino das Artes – Palestra+Mesa-Redonda + Workshop* foi pessoalmente configurada de modo a apresentar a disciplina da arte-joalheria colocando-a em debate e, na sequência, propiciar uma experiência do fazer através do Workshop “*O Corpo como Plataforma*” (WCP). Dessa maneira, expandiram-se as fronteiras da dimensão pessoal das experiências vividas e dos conhecimentos adquiridos. Em março de 2010, o projeto foi encaminhado à FAEPEX – Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão da UNICAMP, por intermédio da profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia, responsável pela coordenação institucional do evento realizado nos dias 9, 10 e 11 de setembro do mesmo ano.

um projeto: concepção e organização

Para a elaboração da proposta, alguns pontos referentes à sua forma e ao seu conteúdo foram considerados fundamentais, sendo o primeiro deles referente à atividade prática, que foi a primeira experiência desse campo no IA, e, por isso, considerada seu eixo central. Ao propor a atividade, foi necessário pensar em como construir estratégias para propiciar ao outro a entrada num processo individual de desterritorialização, as quais permitissem a ele acessar um fazer poético em joalheria. O ponto de partida que elegi para o desenvolvimento de todo o projeto foi a escolha do tema do workshop, à qual se seguiu a definição de seus objetivos e, por último, a estruturação do debate.

A temática do corpo foi pensada para o workshop como decorrência natural das questões que estavam surgindo no desenvolvimento teórico e prático dessa cartografia, que, na ocasião, começava a ampliar a compreensão de sua importância na prática artística. Tratava-se de um foco de interesse pessoal, mas também de um assunto central trabalhado no campo da arte-joalheria. Além disso, a Unicamp abriga cursos na área de dança e teatro e essa temática poderia aproximar a proposta dos interesses do público da universidade. Assim, o workshop recebeu como título “O Corpo como Plataforma” de modo que o tema pudesse ser abordado em toda sua extensão: suporte e instrumento de trabalho, ponto de partida e destino da joia.

Em alguns aspectos, a vivência dos workshops ([WMP](#) e [WMI](#)) serviu como parâmetro para a formatação da atividade, principalmente no que se referia aos objetivos e ao tipo de interação proposto, muito distinto daqueles que se estabelecem entre professor e aluno. O tamanho do grupo, o caráter das atividades elaboradas, a seleção dos materiais, tudo foi pensado de modo a propiciar uma experiência de aproximação com a poética do fazer em arte-joalheria. O enfoque definido para essa experiência estaria voltado para uma ressignificação do campo da joalheria através de práticas focadas em processos criativos com ênfase na construção de novas relações com a materialidade e na exploração de possibilidades abrangentes na criação de peças que têm o corpo como suporte, tanto do ponto de vista conceitual como formal. Não se tratava, portanto, do ensino de técnicas ou de conteúdos sobre o assunto, mas sim da construção de condições que promovessem um despertar do participante para o campo da arte-joalheria em suas múltiplas dimensões.

Porém, em muitos pontos foi preciso adaptar os propósitos às condições disponíveis, como no caso do espaço físico. Dentre as oficinas do IA, a maquetaria foi escolhida para a realização do workshop devido às suas dimensões, equipamentos e arranjo do espaço físico. Entretanto, não era possível oferecer aos participantes o caráter imersivo presente nas experiências pessoais anteriores, o qual permitia permanecer concentrado no processo desencadeado pelas atividades. Na intenção de melhorar a condição de concentração nas dinâmicas do workshop, foi proposto oferecer um *coffee-break* aos alunos dentro da própria oficina, de modo a não dispersar o grupo nesses intervalos.

O número de participantes também não poderia ser tão restrito como nos Spas Criativos realizados até aquele momento, pois se tratava de uma atividade gratuita, oferecida e financiada por uma universidade pública. O grupo foi definido em 15 a 20 pessoas, que seriam selecionadas através de análise de currículo, três trabalhos em qualquer formato (joia, desenho, pintura, escultura, foto, etc.) e carta de intenções. Havia uma enorme dúvida pessoal em relação a quem seriam os interessados no workshop, bem como quanto ao número de inscritos. A estimativa era de que muitos alunos do próprio IA se inscreveriam, mas a divulgação seria endereçada a outras escolas de arte, arquitetura, design e moda da região de Campinas e também de São Paulo, pois havia o desejo de que o público fosse heterogêneo para enriquecer a experiência de todos.

Posteriormente, considerando as circunstâncias e datas previstas para o evento, foi definida a duração do workshop: 16 horas divididas em quatro encontros de 4 horas nos dias 9, 10 e 11 de setembro de 2010, conforme programação abaixo:

Quinta-feira – 09/09/2010

– 14h00 às 18h00 | apresentação – exercícios preliminares corpo – tema de trabalho .

Sexta-feira – 10/09/2010

– 09h00 às 12h00 | proposta – materiais – desenvolvimento das ideias – experimentação.

(ALMOÇO – 13h00 às 14h00)

– 14h00 às 18h00 | construção das peças – finalização.

Sábado – 11/09/2010

– 09h00 às 12h00 | resultados – conversa – fechamento.

É importante destacar que, na ocasião da realização desse workshop, as experiências do [WLMR](#) (abr 2010) e [WNM](#) (ago 2010), corroboraram na escolha do corpo como tema e contribuíram enormemente para que os objetivos elencados fossem alcançados, ainda que tenham sido posteriores à elaboração desse projeto.

Considerando a importância da Europa na origem da arte-joalheria, bem como a experiência trazida pelos artistas do [WMP](#) e [WMI](#), a opção escolhida foi trazer para esse encontro um convidado internacional. Dada a forma e local do evento, seria necessário escolher um artista-joalheiro que também fosse professor. Desse modo as exigências da universidade seriam atendidas e ele poderia dar uma palestra, participar de debate com outros professores do IA e, em parceria, ministrar o workshop. Dentre as possibilidades elencadas, o nome da profa. Cristina Filipe⁷⁹, de Portugal, mostrou-se o mais adequado por sua formação, sua atuação como Coordenadora do Depto de Joalheria do Ar.Co – Centro de Arte & Comunicação Visual de Lisboa e pela realização de trabalhos anteriores em colaboração com o Brasil.

79– Cristina Filipe é coordenadora do curso dedicado à formação em joalheria da Ar.co, escola de arte independente, que desde 1973 dedica-se à formação e à divulgação das artes, artesanias e disciplinas da comunicação visual. Essa escola é um centro de referência para a formação de artistas-joalheiros do mundo inteiro. A experiência da convidada é bastante relevante, pois a escola atende muitos alunos do Brasil, considerando-se que os três os principais destinos de brasileiros que buscam formação completar em arte-joalheria na Europa são Alemanha, Itália e Portugal, sendo a Ar.Co a escola portuguesa de maior renome. É também fundadora e Presidente da PIN – Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea.

80– Mirla Fernandes é graduada em Bioquímica (Universidade de São Paulo, 1991) e em Artes Plásticas (FAAP, 1998). Estudou design de jóias na Hochschule für Gestaltung und Technik Pforzheim, Alemanha, entre 1999 e 2000. Desde 1998, expõe seu trabalho internacionalmente e em 2007 iniciou PROJETO NOVA JOIA, promovendo exposições, cursos e palestras de Art Jewellery no Brasil.

Cristina Filipe iniciou seus estudos no próprio Ar.Co, instituição fundada em 1978, pioneira na configuração desse campo em Portugal. Completou sua formação na *Gerrit Rietveld Academy* (Holanda) e na *Royal College of Art* (Inglaterra), tendo feito mestrado no *Surrey Institute of Art in Design* (Reino Unido). Sua trajetória configura-se como a experiência de alguém que conheceu os ‘dois mundos’, aquele onde essa prática já está absorvida e consagrada e o outro, onde foi preciso desbravar os caminhos e plantar as sementes (como no caso do Brasil hoje).

Logo após o convite feito à profa. Cristina Filipe para participar do [EAJ](#), foi possível conhecê-la pessoalmente no [SGA](#) e entrevistá-la para o vídeo “O que é jóia?”. Lá, apresentou a palestra **Derrubar un Muro es Abrir un Paisaje**, narrando alguns dos trabalhos mais importantes desenvolvidos por ela como fundadora e presidente da PIN – Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea, incluindo “*Jóias Reais – Joalheria Contemporânea Luso-brasileira*” em 2008, concebido para integrar as comemorações oficiais dos 200 anos da chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil. Durante o evento, também foi possível conversar mais detalhadamente sobre o projeto do encontro e, especialmente, sobre as diretrizes que havia elencado para o [WCP](#).

Para o debate, o tema escolhido abordava a questão da formação em arte-joalheria, o que possibilitava integrar a experiência prática do workshop a uma instituição de ensino do campo das artes, no caso o próprio IA. Sob o título ‘*Arte-joalheria nos cursos de Artes Visuais*’, o encontro contemplava o desejo de aproximação

81– Renata Porto é graduada em Desenho Industrial (FAAP), estudou joalheria contemporânea na Europa. Desde 2003 exhibe seu trabalho internacionalmente, em destaque, Bienalle International de Bijoux Contemporain, Nimes (2003) e Brasil Faz Design Milão (2004). Além do trabalho criativo, ministra cursos e palestras em escolas e faculdades.

82– Anna Paula Silva Gouveia possui graduação (1986) e doutorado (1998) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – FAU USP. É professora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP nos cursos de graduação em Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo, e no programa de Pós-Graduação em Artes. Tem experiência em Arquitetura, Desenho Industrial, com ênfase em Design Gráfico e Comunicação Visual.

83– Edson do Prado Pfitzenreuter possui graduação em Educação Artística – Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo (1985), mestrado (1992) e doutorado (1997) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atuação profissional direcionada principalmente para área de ensino e pesquisa, com eventuais assessorias para empresas nas áreas de especialização. Atualmente é Professor da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas.

84– Maria de Fátima Morethy Couto tem graduação em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (1985), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e doutorado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I (Pantheon–Sorbonne), U.P.I, França (1999). Foi bolsista de pós-doutorado da FAPESP de 1999 a 2002, com pesquisa desenvolvida no Instituto de Artes da Unicamp. É professora de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas desde 2003.

com o campo das artes, já que a joalheria aparece em muitas instituições apenas atendendo à sua vertente mercadológica, cuja formação dá-se na área do design industrial. Para compor a mesa, foram convidadas, além da profa. Cristina, duas artistas-joalheiras brasileiras que completaram sua formação no exterior: Mirla Fernandes⁸⁰, coordenadora do Projeto Nova Joia, responsável pela iniciativa de trazer os artistas do [WMP](#) e [WMI](#) e Renata Porto⁸¹, colaboradora do Nova Jóia e ex-aluna do Ar.Co. Do IA foram convidados os professores Drs. Anna Paula Silva Gouveia⁸², coordenadora do programa de pós-graduação, Edson Pfitzenreuter⁸³, coordenador da graduação em Artes Visuais e Maria de Fátima Morethy Couto⁸⁴, diretora associada do IA.

A atividade, realizada no Auditório do Instituto de Artes na manhã do dia 9 de setembro de 2010, foi organizada conforme programação abaixo:

Abertura: 9h00 às 9h15

Apresentação do evento e dos participantes pela Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia.

Palestras: 9h15 às 11h15

‘Introdução e contextualização da arte-joalheria’ por Ana Paula de Campos.
 ‘A experiência do ensino da arte-joalheria em Portugal’ por Cristina Felipe.
 ‘Artistas brasileiros – formação e percurso’ por Mirla Fernandes e Renata Porto.

INTERVALO

Debate: 11h30 às 13h00

‘Arte joalheria na estrutura curricular das artes visuais no IA’ com convidados do IA e palestrantes.
 Perguntas da plateia.

Em julho de 2010, quando o projeto do evento foi aprovado pela FAEPEX, foi possível dar início ao seu planejamento final, o que incluía a preparação de material de apoio e de divulgação do processo seletivo, o detalhamento das atividades a serem desenvolvidas no workshop, a definição e aquisição dos materiais que seriam disponibilizados aos participantes e a preparação dos espaços físicos (maquetaria e auditório).

O [EAJ](#) foi promovido pelo Programa de pós-graduação em Artes do IA e sua divulgação deu-se através de post digital com programação completa, post digital com chamada de inscrições para o workshop (ambos enviados por meio

eletrônico) e ainda cartaz convidando para a palestra e mesa-redonda, enviado por meio eletrônico e também impresso e afixado no Instituto de Artes⁸⁵.

As ações de divulgação tiveram início no final de julho com o envio de um *post* digital para toda a comunidade da Unicamp, *mailing* do Projeto Nova Joia e escolas de arte e design de Campinas e São Paulo (capital) com a programação completa do evento e com a orientação sobre o processo seletivo do WCP. Uma aflição inicial sobre o interesse na atividade proposta estendeu-se até o recebimento das primeiras inscrições por carta e por e-mail. Como quase todos os candidatos não possuíam um *feedback* em arte-joalheria, o que já era previsto, a maior dificuldade desse processo seletivo era supor potenciais. Assim sendo, o critério elencado para a seleção, além da análise dos materiais enviados, foi a constituição de um grupo diversificado, com integrantes de várias escolas, com formação no nível de graduação e pós-graduação nas áreas afins. Entretanto, metade das vagas foi oferecida para a comunidade Unicamp.

Das 39 inscrições recebidas, formou-se um grupo de 20 participantes, os quais foram selecionados em parceria com a convidada Mirla Fernandes. Na ocasião, ela comentou sua satisfação em ver, dentre os inscritos, três ex-participantes de Spas Criativos interessados em dar continuidade ao fazer nesse campo. Ao final, o grupo selecionado era bastante heterogêneo tanto na faixa etária quanto nas áreas de atuação, possuindo em comum apenas um declarado interesse em conhecer melhor o campo. Se por um lado aquela configuração era potencialmente enriquecedora, por outro, o grande número de participantes poderia comprometer o desejo de que a atividade fosse distinta de um curso, e que fosse possível acompanhar de perto o processo de cada um. Para resolver a questão, decidi que seria melhor trabalhar em grupos e convidei também Mirla Fernandes e Renata Porto para atuarem no workshop, de modo que os participantes pudessem ser assistidos mais individualmente.

O detalhamento das atividades do workshop teve início com o envio das diretrizes que havia estabelecido no projeto do EAJ para a profa. Cristina, a qual, em resposta, encaminhou como sugestão um de seus programas de disciplina do Ar.Co. A extensão e o formato não eram compatíveis com os parâmetros elencados para a atividade, mas algumas de suas características estavam em perfeita sintonia com as intenções da proposta, especialmente o entendimento do corpo como instrumento, como material e como linguagem. Considerando-se os objetivos descritos inicialmente e as condições conhecidas de prazo e recursos, uma prévia foi elaborada e enviada de volta.

—
85— Vide Anexo 1

Seus principais pontos eram:

- sensibilização do participante através de exercícios preliminares relativos ao corpo, que promoveriam uma aproximação com o tema e uma integração do grupo, considerada elemento chave para que as pessoas pudessem se sentir seguras para ‘mergulharem’ na proposta, um recurso que havia sido experimentado no WNM.
- a temática para a criação das peças seria tomada a partir do corpo, mas deveriam ser evitadas associações diretas com os ‘lugares’ da joia (orelha, colo, dedo, pulso, etc.).
- diferentes materiais seriam disponibilizados e os participantes seriam estimulados a explorar outras possibilidades além daquelas que conhecessem.
- os objetos construídos deveriam considerar outras formas de interação com o corpo além daquelas repertoriadas historicamente.
- o foco do trabalho estaria concentrado no processo.

Cristina Filipe entendeu perfeitamente o espírito da proposta, enviando em resposta a citação de Gijs Bakker, *“I think, act and live through my jewellery”*, como sugestão do conceito final. A partir daí, o detalhamento final das atividades foi sendo delineado através de uma intensa troca de e-mails entre o grupo.

No primeiro dia, seriam realizadas atividades de consciência corporal, desenhos e escolha de uma parte do próprio corpo que seria tomada como tema pessoal para todos os desdobramentos seguintes. Mirla havia acabado de sair de uma atividade que misturava respiração e caligrafia japonesa e se dispôs a conduzir um exercício nesse sentido. A proposta era perfeita, pois obrigaria os participantes a prestarem atenção no corpo físico e a realizarem suas escolhas a partir daí e não de sua imaginação, ou de condicionamentos/desejos prévios. Considerando-se o tamanho do grupo e o espaço físico, a atividade teria de ser realizada ao ar livre. Após essa atividade, seriam feitos exercícios de exploração das funções, dos significados e das capacidades físicas e emocionais das partes do corpo escolhidas. As estratégias elencadas, os desenhos e os textos evitavam a construção de imagens figurativas, buscando evidenciar modos mais livres de representação. Por fim, seriam montados grupos de trabalho divididos de acordo com as partes escolhidas e seguindo um texto de François Delsarte, sugerido por Cristina Filipe. Cada participante deveria associar à parte do corpo eleita uma imagem, um objeto e um material.

No segundo dia, seriam discutidas nos grupos as associações feitas pelos participantes e em seguida seria apresentado um Power Point⁸⁶ com trabalhos do campo da arte-joalheria, e também, de modo mais abrangente, várias possibilidades de objetos construídos a partir do corpo, no corpo e para o corpo. Com a intenção de expandir o conceito de joia e ampliar o horizonte de suas possibilidades (um adorno, um objeto, um lugar), a apresentação seria disparadora da escolha de um formato para o desenvolvimento de uma peça para o corpo. Após essa decisão, cada um descreveria suas intenções quanto ao objeto que seria construído, o formato eleito e sua articulação com o corpo. Os textos seriam trocados e, a partir das leituras, cada um selecionaria um conjunto de materiais como sugestão para o desenvolvimento da proposta lida, o que poderia ou não ser utilizado pelo seu autor. Essa estratégia já se demonstrara muito eficiente em práticas docentes anteriores e, de certo modo, remetia-se à 'troca de mesas' do [WNM](#). Por fim a tarde toda seria dedicada à construção das peças.

Sendo o foco proposto para o workshop dedicado ao processo, o tempo exíguo para a produção do objeto não foi considerado um problema. Seria utilizado para finalizar a atividade um registro imagético que fosse capaz de expressar o conjunto de fatores mobilizados na obtenção daquele resultado. Desse modo, o terceiro dia seria voltado à produção de fotografia ou de vídeo do trabalho de cada participante, à discussão dos resultados obtidos e à avaliação da experiência.

Após a definição das atividades do workshop, foi possível elencar a lista de materiais que seriam disponibilizados aos participantes. O intuito era oferecer uma diversidade de recursos que pudessem ser trabalhados dentro da estrutura da oficina, que não demandassem conhecimentos técnicos prévios e que extrapolassem recursos básicos de papelaria. Eleger esses materiais não foi tarefa fácil, haja vista o exercício do [WNM](#) através do qual ficou evidente que o modo de interagir com um material está diretamente vinculado ao repertório e aos interesses pessoais. Assim sendo, a escolha foi feita com atenção para não direcionar as opções oferecidas para as preferências pessoais, buscando contemplar a diversidade de interesses em matérias e cores. Entretanto, assume-se aqui que essa seleção inevitavelmente esteve influenciada pelo percurso pessoal descrito nessa cartografia.

—
86— Vide Anexo 4a

impressões pessoais (EAJ)

Palestra e Mesa-redonda – 09/09/2010 ⁸⁷

Na manhã da palestra da abertura do EAJ, havia uma grande curiosidade sobre quem seriam as pessoas que viriam assistir à palestra, pois, diferente do workshop, não era necessário inscrição prévia. Infelizmente o público não era grande, o que já era esperado devido ao desconhecimento geral quanto ao campo da arte-joalheria, mas também porque a data escolhida coincidia com uma atividade que mobilizava todas as unidades do campus e, por isso, os alunos estavam dispensados das aulas naquela semana.

O evento teve início com abertura e apresentação dos participantes feita pela Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia (192) (193) (194), seguida de uma breve apresentação pessoal do contexto da arte-joalheria. Com a palestra ‘O que (afinal) é uma jóia?’⁸⁸ a profa. Cristina Filipe problematizou o tema e aprofundou o campo da joalheria enquanto ‘disciplina artística’. Em seguida, apresentou toda a trajetória da Ar.Co, inaugurada em 1978, destacando o pioneirismo de suas fundadoras – Tereza Seabra e Alexandra Serpa Pimentel – ambas com formação fora de Portugal. Por fim, descreveu um pouco do trabalho realizado pelos alunos, ilustrando seus desafios e conquistas à frente da instituição.



(192) da dir. para esq. – Profa. Anna Paula Silva Gouveia, Ana Paula de Campos, Cristina Filipe e Renata Porto

87– Vide Anexo 3

88– Vide Anexo 2

A apresentação deixou claro que o campo da arte-joalheria em Portugal configurou-se enquanto formação acadêmica, mais tardiamente que em outros países europeus tendo tido também necessidade de buscar referenciais num contexto internacional para sua consolidação.



(193) da dir. para esq. – Profa. Maria de Fatima M. Couto, Cristina Filipe e Prof. Edson Pfitzenreuter



(194) da esq. para dir. – Cristina Filipe, Ana Paula de Campos, Prof. Anna Paula Silva Gouveia e Mirla Fernandes

Dentre as peças apresentadas por Cristina Filipe, destaco um imenso colar construído coletivamente em 2004, como um tributo a Tereza Seabra, para celebrar os 25 anos do Departamento de Joalheria da Ar.Co. O projeto “*Corrente para Tereza*” foi disparado através da solicitação a professores, artistas, ex-alunos e alunos para que concebessem uma peça que seria utilizada como um elo para uma joia coletiva (195) (196) (197) (198). O resultado final traduzia uma ideia de corpo que ultrapassava os limites físicos de um indivíduo, simbolizando algo maior, que no caso era o legado da fundadora. Em sua poética, via-se a delicadeza das peças, ligadas umas às outras apenas por uma linha traçada sobre a superfície branca, revelando simultaneamente a fragilidade e a força de uma construção coletiva. Além do impacto pessoal causado pela obra, tratava-se de um belo exemplo a ser apresentado no workshop para ilustrar uma possibilidade de joia construída a partir de uma noção ampliada de corpo.

Em seguida, Renata Porto contou um pouco de sua formação e trajetória nesse campo e apresentou seu trabalho pessoal. Além de apresentar sua produção, a artista Mirla Fernandes, coordenadora do Projeto Nova Jóia, falou dessa iniciativa a qual visa à divulgação da Arte– Joalheria no Brasil e que, desde 2007, realizou exposições e promoveu o intercâmbio de artistas internacionais através da realização de workshops. Após o intervalo, discutiu-se como essa abordagem poderia se desenvolver na graduação em Artes Visuais do IA–UNICAMP e como este poderia se apropriar no futuro dessa nova vertente da arte contemporânea, já que acolhe pesquisas nesse campo no âmbito da pós-graduação.

A receptividade positiva do IA foi surpreendente para todos, funcionando como um sopro de ar diante das resistências sempre encontradas ao se tratar do campo da arte–joalheria no Brasil. Dentre os sinais de interesse no desenvolvimento dessa área dentro do instituto, foi feito um convite para a elaboração de uma disciplina optativa para a graduação.

Nas perguntas da plateia, formada em sua maioria por jovens, ouvimos a dúvida de sempre “*Como viver disso? Isso vende?*”. Parece que essa é uma questão que permeia o campo da joalheria, talvez por sua proximidade com o design. Aliás, escolher a arte como profissão não parece tarefa simples para uma juventude ávida por sucesso rápido e retorno financeiro imediato. Foi interessante notar a insistência de alguns que fantasiavam inclusive com grandes públicos, sonho impossível nesse campo tão restrito. Não se pode esquecer que se trata de um segmento recente dentro da arte, menor que a pintura, menor que a escultura. O comentário do prof. Edson pareceu definitivo para ilustrar esse cenário. Segundo a Teoria da Comunicação, explicou ele,



(195) (196) (197) (198) fragmentos do projeto “Corrente para Tereza”

quanto mais complexa é uma mensagem, quando maior o repertório que ela exige para ser compreendida, menor seu alcance. Para adentrar no território da arte-joalheria é preciso questionar e até suplantar muitos dos elementos de um saber secular sobre joia e recomeçar, às vezes, do zero.

Workshop “O corpo como plataforma” – 09 a 11/09/2010

—

09/09/2010

—

Dos 20 participantes selecionados, 18 apresentaram-se no início da atividade, o que pareceu suficiente e até desejável. Porém, duas pessoas que assistiram à palestra ficaram interessadas na atividade e apelaram à Cristina pela sua inclusão. Merece destaque a presença de duas participantes que vieram do Rio de Janeiro especialmente para o evento.

O grupo, em sua grande maioria formado por mulheres, foi ao longo do percurso revelando sua diversidade de experiências, o que tinha sido percebido e escolhido na seleção. Eram pessoas com trabalhos sobre o corpo, estudantes de artes e design, recém-formados em moda, artistas com trabalhos em joalheria, uma heterogeneidade que se mostrou produtiva.

O workshop teve início com uma brevíssima apresentação da equipe – Cristina Filipe, Ana Paula de Campos, Mirla Fernandes e Renata Porto – especialmente para aqueles que não haviam assistido à palestra. Em seguida, saindo um pouco do roteiro combinado, Cristina propôs uma dinâmica na qual, chamando os nomes da lista de participantes, solicitou a cada um que escrevesse na lousa uma palavra que expressasse o significado de estar ali para fazer o workshop (199). Esse ponto de partida teve de ser incorporado posteriormente, de modo um pouco desconectado, pois não estava articulado com o resto das atividades.

Em seguida, os participantes receberam uma folha de papel kraft A3, um pincel e um copo com tinta branca e foram encaminhados a um gramado perto da oficina para fazerem os exercícios de respiração e relaxamento dirigidos por Mirla Fernandes (200) (201). O objetivo era promover uma maior concentração e percepção do corpo e, a partir daí, realizar e escolha de uma determinada parte. Além disso, a dinâmica incluía um desenho associado à respiração (202).

Os exercícios de consciência corporal surpreenderam a muitos participantes, sobretudo aos mais jovens. A solicitação para identificar qual parte do corpo



(199) profa Cristina iniciando sua dinâmica



(200) (201) atividade de respiração e relaxamento



(202) resultados da primeira atividade de desenho

sentiam mais presente após as atividades de respiração e relaxamento resultou em escolhas não orientadas por um pensamento em joalheria, evitando direcionar o trabalho a interesses previamente elencados (vou fazer um brinco, um colar, uma pulseira, etc.). O grupo foi orientado a não comentar, a princípio, que parte do corpo cada um havia escolhido.

Em seguida, ao retornarem à sala, foram formados quatro grupos de trabalho organizados aleatoriamente, ao redor de cada uma das mesas da oficina onde estavam dispostos um rolo de papel Kraft e marcadores. A tarefa era que cada um se posicionasse sobre o papel de modo a evidenciar a parte do corpo escolhida, enquanto que os outros desenhariam o contorno do corpo na cor indicada pelo participante. Os desenhos deveriam ser feitos sequencialmente no papel (203) (204) (205) (206). A ideia de que o gesto deveria ser o meio para a expressão da parte escolhida evitava sua representação direta e exigia do participante uma reflexão sobre outros aspectos (físicos e emocionais, por exemplo) para descrevê-la que não sua anatomia. Tratava-se de encontrar modos de se referir ao corpo sem ser pela representação literal. Após a observação dos resultados, foi solicitado que cada um tomasse uma nova posição sobre a folha, considerando os desenhos que já estavam lá e estabelecendo alguma relação com eles, uma nova marcação foi feita pelo grupo (207).

Posteriormente, cada participante foi convidado a escrever sobre a parte do corpo escolhida sem revelá-la diretamente, descrevendo apenas as relações mais significativas que associava a ela. Os textos foram trocados e lidos um a um para o grupo, que indicou seu palpite a partir das informações recebidas. Foi realmente interessante ver como muitos ficaram espantados com as interpretações dos outros participantes, os quais, em seus palpites, indicavam partes completamente diferentes daquela imaginada pelo autor. A própria compreensão do texto, quando dito na voz do outro, muitas vezes surpreendeu o próprio autor, que concordava com a interpretação do grupo, ainda que sua intenção fosse dizer outra coisa. O exercício buscou ampliar a extensão da percepção de cada participante, para quem as relações e associações são sempre 'muito claras'.

Ao realizar um desenho coletivo e partilhar essas experiências do texto, o grupo foi se tornando mais próximo, tal como no [WMP](#) através das histórias pessoais compartilhadas e no [WNM](#) por meio das colagens feitas a partir das imagens de cada participante.

Após esses exercícios, a parte do corpo foi revelada ao grupo e Cristina Filipe solicitou que essa fosse associada à palavra anteriormente escrita na lousa e se realizasse uma leitura dos desenhos considerando-os como uma representação



(203) (204) (205) (206) participantes realizando os registros de suas poses no kraft



(207) resultados dos desenhos

das possíveis relações derivadas dessa associação. Cada participante deveria identificar em qual (quais) fragmento(s) do desenho esses conteúdos revelavam-se com mais força. Certa confusão instaurou-se após esse pedido de Cristina, especialmente porque ele buscava incorporar uma atividade não prevista, alterando os roteiros anteriormente estabelecidos. Para auxiliar os participantes nessa discussão, cada integrante da equipe instalou-se numa mesa, auxiliando o grupo a elaborar as conexões feitas.

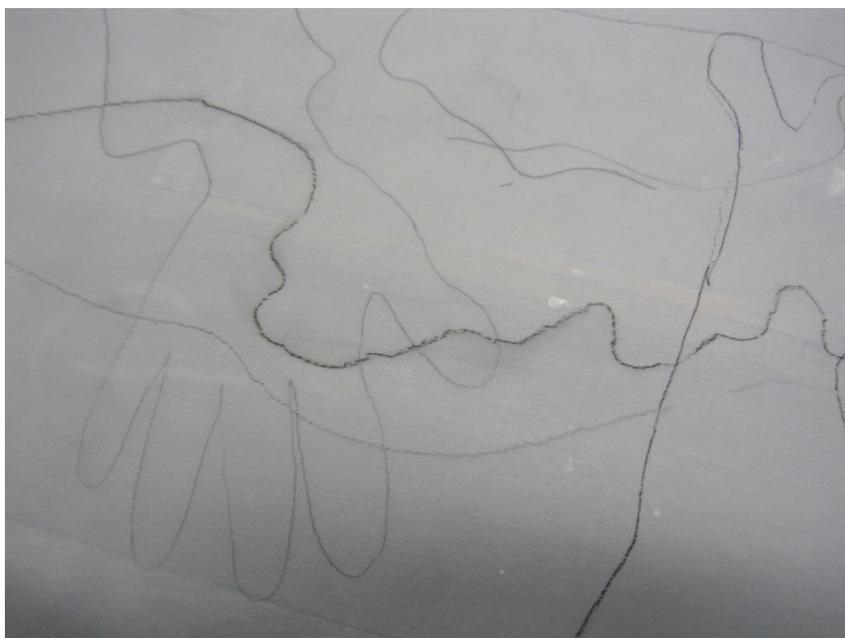
Em seguida, foi apresentado o texto de François Delsarte *[o corpo humano como um instrumento de expressividade é "dividido em três zonas: sendo a zona mental, a cabeça e o pescoço; a zona espiritual emotiva, o tronco; a zona física, o abdômen e os quadris"]* e os grupos foram reorganizados de acordo com a parte do corpo escolhida.

Ainda que essa divisão em quatro grupos parecesse simples, fez-se necessária a ajuda da equipe para fazer entender as classificações propostas no texto e indicar aos participantes onde cada parte do corpo deveria ficar. Curiosamente, formou-se um grupo bem jovem na zona mental e um grupo mais maduro na zona física. No grupo das meninas mais jovens, houve uma integração surpreendente, tanto pela faixa etária como pela formação, já que a maioria delas vinha da área da moda e do design. Talvez como consequência das práticas da universidade, ou por uma certa insegurança, elas sinalizaram um desejo de atuar coletivamente, o que foi julgado como inadequado.

Uma nova marcação do corpo foi solicitada, desta vez em grafite sobre papel vegetal, com as posições de cada integrante sobrepostas, de modo a criar um desenho concentrado na região trabalhada que a potencializasse (208) (209).

Os desenhos dialogavam com as regiões escolhidas, linhas mais densas em algumas partes e amplas principalmente nas zonas emotiva e dos braços e pernas. Em alguns fragmentos aqueles resultados remetiam à potência dos desenhos-cegos do [WLMR](#) e [WNM](#), porém acrescidos de uma nova característica, oriunda do contraste entre a sutileza do papel translúcido e a escala do corpo. Por último, foram solicitadas duas tarefas para o dia seguinte:

- fazer uma série de fotos tendo em mente a parte do corpo escolhida e os exercícios realizados
- identificar e trazer materiais e objetos que cada um relacionava com a parte do corpo escolhida



(208) (209) detalhes dos desenhos em papel vegetal

Ao final do dia, a tensão pré-workshop dissipava-se diante da constatação de que tudo tinha corrido bem, mas era possível sentir o cansaço promovido pelo tamanho do grupo.

—
10/09/2010
—

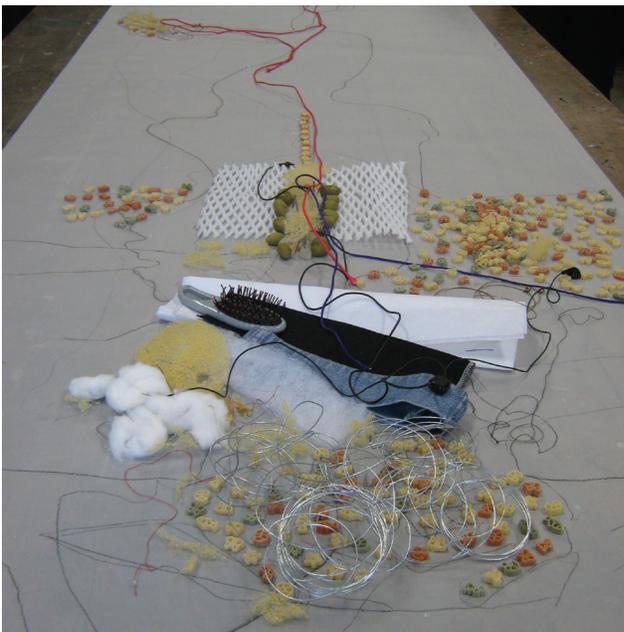
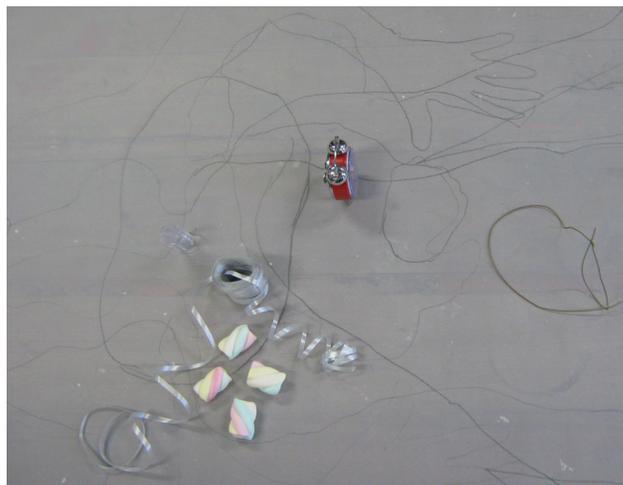
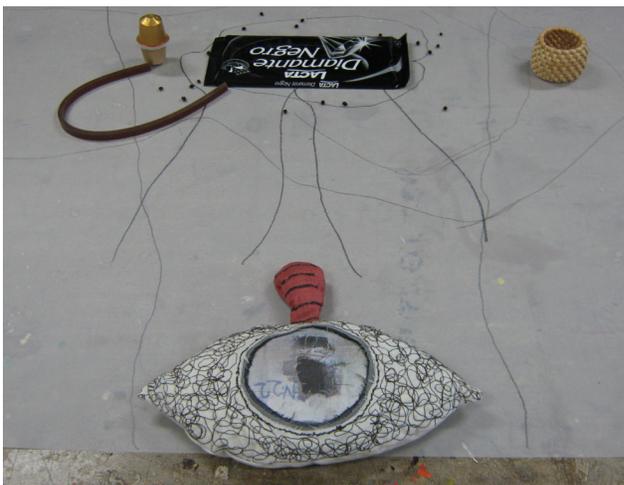
Antes de começar as atividades, pôde-se perceber a desistência de um participante que, no dia anterior, sinalizou de modo discreto certo desconforto com a abordagem. De fato, não se tratava de um exercício de fazer joias no sentido usual, mas de tomar o próprio corpo como assunto e veículo do processo criativo, sendo necessário estar seguro do desejo de fazê-lo.

Como primeira tarefa do dia, foi solicitado aos participantes que posicionassem o material e objetos trazidos sobre o desenho feito pelo grupo, de modo a estabelecer agora relações entre os conteúdos discutidos e a materialidade, refletindo sobre como aquele(s) material (ais) e arranjo(s) relacionavam-se com a parte do corpo de cada um. Também foi selecionada e impressa uma das fotografias de cada participante, aquela que representasse uma síntese do pensamento até aquele momento. Essa imagem foi colada na lousa sobre a palavra escrita no dia anterior (210).



(210) lousa com palavras e imagens dos participantes

O encaminhamento da atividade foi mais lento do que o esperado, pois alguns grupos não estavam completos no início da tarefa, o que fez com que o arranjo sobre o desenho se alterasse a cada novo objeto/material inserido. A equipe dividiu-se para conversar com os grupos e as associações apresentadas iam de questões funcionais (por exemplo: coluna– cabide, estrutura) a aspectos formais (cérebro–macarrão) passando por associações mais diretas (estômago–chocolate) a associações metafóricas (coração–relógio) (211) (212) (213) (214).



(211) (212) (213) (214) imagens dos arranjos de materiais e objetos: zona física (sup. esq.), zona espiritual (sup.e inf. dir.) e zona mental (inf. esq.)

Na mesa da zona espiritual (tronco), discutiu-se a questão estrutural proposta pelo cabide trazido por Yeda, cuja parte do corpo era a coluna. As noções de ritmo, frequência, sonoridade e clareza do batimento cardíaco foram explicitadas pelo tic-tac do despertador trazido por Patrícia e posicionado no que ela considerou ser a região do coração. Interessante notar que a questão emocional em si não aparecia na composição e nem nos objetos, mas era assunto apresentado como central no discurso das pessoas dessa mesa.

O grupo dos membros era o mais desfalcado, tanto pela desistência de um integrante, como pelo atraso de outros. A composição feita com os objetos e materiais trazidos apresentava uma dispersão total, os elementos estavam espalhados aleatoriamente por toda a extensão do desenho, evidenciando mais uma potência de ação que da parte do corpo em si. Estava inscrita na fala do grupo que naquelas escolhas apresentadas era mais importante o fazer, que a mão em si, o andar que as pernas e pés.

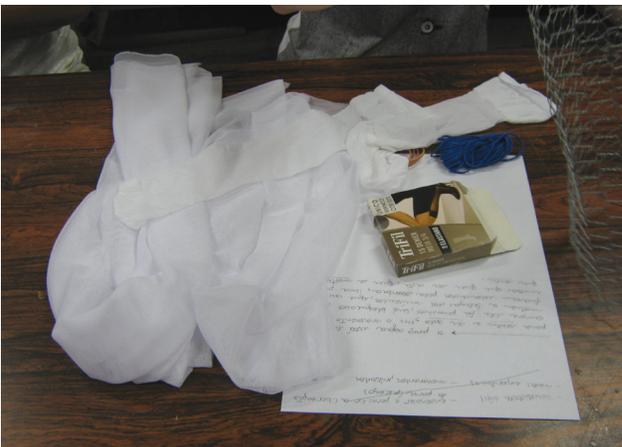
Depois disso, todos os materiais disponibilizados para o workshop, e mais aqueles trazidos pelos grupos foram organizados numa única mesa e os desenhos todos foram pendurados na sala ao lado. Em seguida, foi apresentado ao grupo o Power Point preparado com uma sequência de imagens que serviriam de *start* para que os participantes escolhessem o formato do trabalho que fariam, considerando-se como possibilidades um acessório para o corpo (modelo mais usual de configuração de joia), um objeto para relacionar com o corpo ou ainda um espaço onde o corpo (ou parte dele) pudesse atuar. Seria necessário pensar em qual era a relação entre o repertório construído em torno da parte do corpo elencada e a definição do contexto que serviria de suporte para o objeto.

Foi solicitado então que cada participante fizesse um pequeno texto descrevendo o que pretendia expressar através de seu trabalho, considerando um dos formatos apresentados. Essa escrita não deveria apresentar características formais, apenas intenções de comunicação, impressões que a peça deveria evocar. Desse modo, a construção seria orientada por uma poética e não por decisões elencadas previamente, definidas a partir daquilo que já se sabe e não de uma descoberta. O texto novamente foi trocado entre o grupo e duas tarefas foram solicitadas a partir da interpretação das informações recebidas (215) (216) (217) (218):

- posicionar o trabalho de acordo com o formato: adorno, objeto ou espaço.
- selecionar/ sugerir materiais para sua confecção.



(215) (216) leitura dos textos e seleção dos materiais



(217) (218) arranjos finais de texto e material



Novamente o olhar do outro contribuiu para desnaturalizar caminhos já repertoriados individualmente, tal como no WNM, ampliando o leque de opções a partir da potencialidade contida em cada escrita. Através das sugestões recebidas, que poderiam ser aceitas ou não, cada participante pôde repensar sua seleção de materiais, atentando para o potencial inscrito em recursos com os quais não possuía intimidade. Do mesmo modo, cada um pôde rever o contexto escolhido para o desenvolvimento da peça, que em muitos casos estava preso a uma ideia pré-concebida de joia, ignorando o potencial que um outro formato possuía para expressar o conteúdo desejado.

Escolhas definidas, cada um começou a desenvolver seu trabalho com o suporte da equipe, devendo esse estar concluído até o final do dia. Confesso que havia de minha parte certa aflição com relação ao tempo para o desenvolvimento da peça – apenas um período de quatro horas – pois alguns participantes pareciam estar ainda bem confusos quanto ao que fazer.

Durante todo o processo de confecção, os alunos receberam assistência para a execução dos projetos (219) (220) (221) (222) (223) (224). Alguns alunos foram acompanhados mais de perto em suas investigações pessoais por um ou outro membro da equipe. Em alguns casos, a solicitação era de ordem conceitual, uma discussão sobre a proposta da peça e sua relação com os conteúdos trabalhados. Em outros, foi necessário um suporte mais técnico auxiliando a confecção do objeto em si. Muitos apoios foram dados inclusive entre os próprios participantes, que se mostraram bastante envolvidos com o trabalho. Nos embates individuais, muitas tentativas e erros, trocas de material, experimentações. Em cada aparente fracasso, uma nova ideia para a solução do problema. Destacam-se aqui os percursos de Patrícia, Vanessa e Julia, acompanhadas pessoalmente ao longo de todo o desenvolvimento.



(219) (220) (221) (222) (223) (224) a equipe deu apoio individual e coletivamente

Vanessa já havia participado do WMP e seu trabalho parecia dar continuidade ao processo vivenciado anteriormente, tanto que sua opção pelo uso de linhas como material remetia aos resultados obtidos naquela ocasião. Durante o desenvolvimento da atividade, ela optou por dar ênfase para o gesto, já que sua escolha pelas mãos punha foco sobre o processo de construção e não sobre o resultado em si. Esse enfoque levou-a a concluir que, mais importante que o produto final, era o registro da *performance* que produzia aquele resultado. É o que se pode ver no vídeo⁸⁹ onde um punhado de linhas emaranhadas vão ganhando a forma da palma das mãos que as manipula. Ao final do período, havia produzido diversas peças, que vestiam não só as mãos como também os pés (225) (226) (227) (228).

Patrícia estava interessada no amor e começou a configurar um caminho ao estabelecer uma relação entre seu objeto – relógio despertador – e o coração, em associações como uma paixão que acelera o ritmo e o faz bater mais forte, mas também como possibilidade de parar de funcionar, acabar a corda, algo que pode se esvaziar. Apesar de sua aparência calma, ela parecia inquieta no seu desejo de expressar algo efêmero, que estava ali e num sopro não estaria mais, uma intenção dramática e visceral. Ela hesitou muito em suas escolhas, pois não desejava recair em soluções clichês, o que era muito fácil de acontecer numa articulação jóia–amor. Talvez por isso tenha dedicado grande atenção ao seu percurso, um envolvimento cujo propósito era afastar esse risco. O local escolhido para sua peça foi o pulso, pois nele se constata a vida e também a morte (do amor?). Ela aceitou como sugestão modelar uma forma em gesso sobre o local, mas o resultado ficou muito grande e, por isso, sua peça foi sendo recortada até chegar ao formato desejado. Sua intenção era que dali do pulso saíssem linhas em várias direções, como no fluxo sanguíneo. O gesso evocava uma ideia de cura, de uma intervenção médica e Patrícia começou a pensar em revesti-lo com outro material. A sugestão do uso da cera me pareceu adequada, pois resultaria em algo delicado, frágil e nebuloso. O pingar da cera derretida era uma marcação no tempo, uma analogia ao tic tac do relógio, ao pulsar do coração. Porém, percebi posteriormente que era mais do que isso, era um material e um fazer que remetiam à trajetória cartográfica em seus estados de passagem: do sólido para o líquido e de volta ao sólido, porém em outra forma. Transformação da paisagem, mudança de estado, desterritorialização, um repertório pessoal mobilizado pelo/no/com o trabalho do outro. A peça estava encaminhada, só faltava a execução, mas o dia estava encerrado e o resultado só pôde ser visto na manhã seguinte, quando o trabalho foi concluído (229) (230).

—
89– Vide Anexo 4b



(225) (226) (227) (228) trabalhos de Vanessa



(229) (230) Patrícia finalizando sua peça

Dentre os participantes que apresentaram grandes dificuldades para encontrar um caminho de desenvolvimento destaca-se Julia, que, tendo conversado com toda a equipe, chegou ao final do dia sem uma proposta definida. Inicialmente, sua ideia era resolver o trabalho mentalmente antes de construí-lo, ou seja, ela havia pensado em uma solução, articulado conceitualmente e desejava dar um 'tiro certo' e, por isso, queria uma avaliação daquilo que sequer estava construído. Paradoxalmente, a parte do corpo por ela escolhida eram as mãos. Após muitas conversas, concordou em fazer uma experimentação e realizou vários moldes de suas mãos e dedos em atadura gessada. Sua leitura dos resultados alcançados era sempre de decepção. Seu interesse num acabamento precioso a fez ficar perdida quanto ao que fazer, pois os resultados que expressavam seu percurso não a satisfaziam. Ao final do dia, não havia definido um caminho e foi embora bastante frustrada, deixando dúvidas sobre sua presença no dia seguinte.

Como fechamento daquela etapa foi solicitado que cada um trouxesse no dia seguinte uma descrição/roteiro para a produção da fotografia ou do filme que seria apresentado como resultado final do workshop. Na saída, uma das participantes me avisou que estava desistindo e outra, após apresentar as peças realizadas, informou que não viria no dia seguinte, pois tinha um compromisso (231) (232). Considerando-se que a proposta previa a produção de uma imagem como resultado final, seu trabalho não foi considerado concluído.

A situação trouxe à tona dois pontos para reflexão: o que se ganha e o que se perde quando o processo não é imersivo e qual o comprometimento das pessoas quando algo é oferecido gratuitamente. É claro que o interesse pessoal na área conta muito no quanto cada um se dispõe a enfrentar durante um desafio escolhido, mas diante da possibilidade de desistir, como saber se com um pouco mais de esforço um salto não seria dado? Inevitável pensar no [WLMR](#), quando Estela me disse ser inaceitável entregar o trabalho incompleto. Outra questão era o tamanho do investimento pessoal (financeiro, familiar, psicológico) mobilizado para participar daquela atividade. Ao mesmo tempo em que uns vieram de outro estado, outros abandonavam o workshop antes do fim. Será que as pessoas eram capazes de compreender a extensão daquela oportunidade? De certo não sabiam o quanto era difícil, caro e raro fazer um workshop como aquele. Eu sabia.



(231) (232) peças produzidas pela participante que não concluiu o workshop

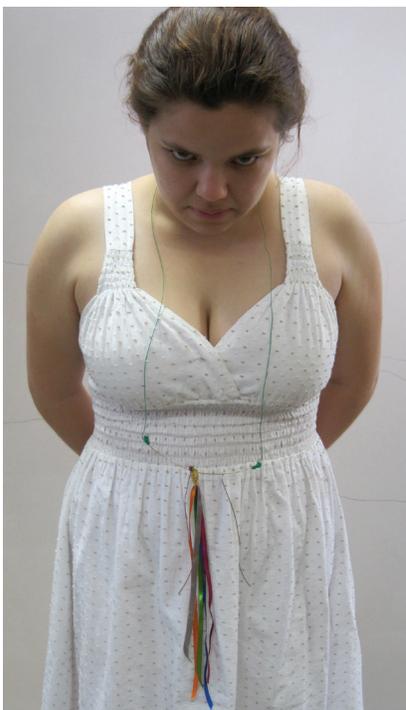
—
11/09/2010
—

Aos participantes foi dado um prazo até às 11h00 para a produção da imagem—resultado do workshop, considerando a preparação de figurino/cenário para sua confecção. Alguns utilizaram esse tempo inclusive para finalizar o trabalho. Julia apareceu com um discurso e um colar prontos, o que incluía uma detalhada descrição sobre o conceito da peça e sobre o significado simbólico de cada cor utilizada. O resultado apresentado não saía dos cânones da joalheria e não se articulava com os conteúdos elencados ao longo do processo. Ficou claro qual era a sua dificuldade do dia anterior: ela não conseguia se desprender da ideia da joia como algo estético, decorativo, com função de adornar. Estava fazendo um workshop de joalheria, e como não teria algo “bonito” para mostrar e usar no final?

Ela não foi a única e a situação não era nova. Nos cursos de design muitos alunos interessados em fazer seu Trabalho de Conclusão no campo da joalheria queriam fazer algo para si, algo para usar. Portanto, seu interesse pela joia era orientado por um desejo pelo objeto, ou ainda, por um viés deleuziano, pelos agenciamentos articulados a partir dele (seduzir, tornar-se bela, chamar a atenção, destacar-se, etc.).

Nessa experiência, ficou evidente que todo o processo, mesmo que acompanhado, assistido, motivado, é sempre um percurso solitário, íntimo de cada um. As maquinacões do desejo, ser atravessado por afectos, desterritorializar-se, devir matéria, animal, espaço, são experiências que se inscrevem no sujeito, que pertencem a ele. Também nele se encerram todas as alegrias e dificuldades inerentes a essa movimentação de fluxos que é a vida. As escolhas podem apenas indicar um modo de estar no mundo, fazendo guerrilha e paradoxalmente aceitando os fluxos domesticadores da sociedade. Os trabalhos foram sendo fotografados pela equipe e percebia-se que os resultados estavam surpreendendo a todos, especialmente aos participantes, pois a experiência era nova para a grande maioria. Ressignificado a partir de outras relações com o corpo, o conceito de joia foi descolado de sua relação com a ideia de beleza e de decoração, revelando outra possibilidade do objeto. Ao vestirem as peças e posarem para as fotos, os participantes puderam perceber uma potência de desterritorialização inscrita tanto no processo como nos resultados (233) (234) (235) (236) (237) (238) (239) (240) (241) (242) (243) (244) (245). Após o registro, cada um foi convidado a posicionar sua peça sobre o desenho feito no papel vegetal, configurando uma espécie de instalação.

Ao se pensar nas diferenças do grupo (formação, faixa etária, conhecimento da área) era possível notar, através dos trabalhos, que em alguns casos o participante não se afastou muito de sua zona de conforto, sendo seu avanço mais evidente no processo criativo do que no resultado final.



(233) trabalho de Julia Franco



(234) trabalho de Del Pilar Sallum



(235) trabalho de Milena Quattrer



(236) trabalho de Rachel Amin



(237) trabalho de Ana Azevedo



(238) trabalho de Andrea A. Ferrari



(239) trabalho de Maria Paula F. Diaz



(240) trabalho de Mariana Penteadó



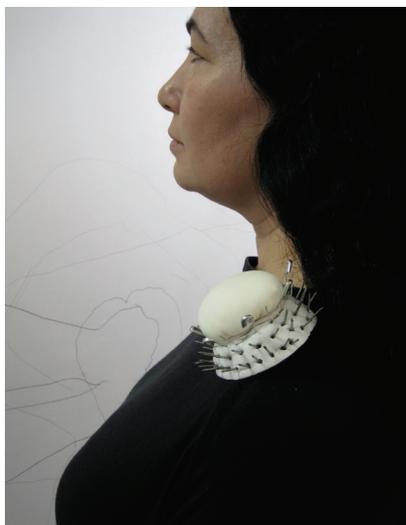
(241) trabalho de Solange Jansen Silva



(242) trabalho de Regina Lara



(243) trabalho de Julia Prado



(244) trabalho de Valéria Tupinambá



(245) trabalho de Vanessa Nikaydo

Desprender-se dos lugares da joia no corpo foi, dentre os objetivos, o mais difícil de alcançar. Porém, alguns trabalhos destacaram-se pela forma como a relação com o corpo foi pensada. Como exemplos, a inclusão do gesto como elemento fundamental para configuração da peça de Carolina (246), a atenção e equilíbrio exigidos no repouso sobre o corpo proposto por Patrícia (247) e no objeto para ser carregado construído por Edson (248).

Destaco ainda o trabalho de Yeda (249) (250) que, inicialmente presa ao objeto que trouxe – um cabide –, buscou em outros materiais a ideia de flexibilidade e estrutura que existe na coluna, a parte do corpo que havia escolhido. Entretanto, o mais interessante de seu resultado foi o modo como pensou a joia enquanto objeto de *performance*, sendo o corpo não apenas o lugar para colocá-la, mas também seu local de interação. Talvez até de forma intuitiva, leda desenhou uma intenção de começar no movimento do corpo e terminar nele. Na peça de elástico é evidente sua vontade de falar sobre a flexibilidade do corpo, enquanto que na outra, estruturada pela madeira, o movimento é travado e impedido ao mesmo tempo. Além das fotos, ela fez também um pequeno vídeo⁹⁰ no qual registra a saída da oficina e explora sua movimentação com a peça elástica, colocando seu trabalho para fora do espaço de criação.

Estar no mundo é a própria essência da joia que, corroborando com as afecções e com os processos de desterritorialização presentes no percurso da criação, atua como veículo para a construção de novos significados para os outros. Esse é o tipo de afecto inscrito no objeto, por meio do qual se instaura sua potência como máquina de guerra.

—
90– Vide Anexo 4c



(246) trabalho de Carolina Pedroso



(247) trabalho de Patricia Sayuri



(248) trabalho de Edson Fragoaz



(249) (250) trabalhos de Yeda E.R Carvalho



Após o registro de todos os trabalhos, uma imagem de cada aluno foi selecionada, impressa e apresentada como resultado final do workshop. Além do posicionamento das peças sobre o desenho em papel vegetal, as imagens também foram dispostas nas mesas compondo o espaço para a apreciação de todos e para o *feedback* individual e coletivo da equipe (251) (252) (253) (254). Todo o material imagético também foi organizado e exibido durante o fechamento do trabalho.

Os resultados – peça, imagem e instalação – revelaram características comuns relativas às zonas do corpo escolhidas. Na zona mental, as peças tinham uma aparência leve, em contraste com a zona física, cujos resultados eram mais densos e com objetos para segurar. Na região torácica, houve predomínio de pequenos objetos enquanto que na região dos membros as peças, ainda que bastante diferentes entre si, tinham em comum o uso da linha, fato que evidenciava certa influência do meu pensamento na aquisição dos materiais.

Todos fizeram seus comentários e ao final foi solicitado aos participantes (255) que respondessem a um questionário de avaliação, enviado posteriormente por *e-mail*.

Infelizmente a maioria não enviou suas impressões e no caso de outra oportunidade como essa, a avaliação do evento deverá ser feita no próprio local, após o encerramento.

De qualquer modo, pode-se afirmar que a impressão final foi bastante positiva pelos comentários verbais dos participantes e também pelos que responderam ao *e-mail* de avaliação: *“Gostei muito”; “Todos produziram coisas interessantíssimas. Consegui aproveitar ao máximo essa experiência, refleti, pensei e discuti acerca de assuntos que me interessam tanto (me surpreendi como mergulhei de cabeça no assunto); “Gostei bastante da experiência”; “A-mej!!! no final da experiência havia um grupo de pessoas bonitas e essa beleza, em alguns casos, estava escondida atrás de uma busca sem resposta ou de uma certa falta de crédito em si.”*

Foi possível identificar algumas considerações sobre as expectativas individuais em relação à proposta, as quais nem sempre foram atendidas: *“Estava disposta a vivenciar qualquer experiência”; “Esperava que fosse aprender como desenvolver o projeto de uma joia e a sua execução.”* Isso já era esperado em alguma proporção devido ao desconhecimento desse campo no Brasil. Ainda assim, ressalto que o número de interessados esteve acima das previsões iniciais.



(251) (252) (253) (254) resultados do workshop



(255) imagem do grupo no final do workshop

Sobre pontos positivos apontados pelos alunos, destaca-se o processo de desenvolvimento do trabalho: *"(...) etapas do processo criativo que se ligam aos poucos, mantendo um mistério"; "(...) diversos materiais disponíveis que não limitam o trabalho"*.

Como aspecto negativo foi comentada a questão da distância e certa inadequação do espaço físico: *"Senti um pouco de dificuldade no relaxamento. Não ligo de ser na grama, o problema foi escutar a dirigente por estarmos em um lugar aberto."*; *"O único ponto negativo para mim foi a questão da distância (sou de São Paulo)"*; *"Cansativo, mas valeu a pena"*.

Considero importante destacar também a questão da extensão da atividade, pois acredito que seria interessante pensar numa duração um pouco maior, o que permitiria organizar uma apresentação dos resultados e uma discussão com toda a comunidade acadêmica, haja vista que, por sua dinâmica, a atividade não pode ser oferecida para um grupo muito grande.

De todo modo, foi possível concluir que o contato com um fazer o qual parte da busca de algo singular para o sujeito permitiu transformar o significado da joia, o que foi percebido por um dos participantes em seu comentário: *"Resolvi algumas questões pendentes sobre o valor da joia (despregado do valor \$ do material) e as mudanças que isso pode provocar no comportamento das pessoas"*.

É preciso destacar a importância dessa iniciativa e o sucesso de seus resultados em se tratando de uma primeira experiência em arte-joalheria numa escola de artes no Brasil. Analisando a experiência de concepção, proposição e organização do [EAJ](#) do ponto de vista dessa cartografia, é possível perceber importantes conexões com os workshops realizados anteriormente, ainda que as condições impostas de tempo, estrutura, formato e tamanho do grupo se apresentassem muito distintas daquelas encontradas especialmente no [WMP](#), [WMI](#) e [WNM](#). Durante seu planejamento, essas diferenças formais foram percebidas e ajustadas.

A impossibilidade de uma experiência imersiva não pareceu, no primeiro momento, uma desvantagem intransponível. Porém, no decorrer da atividade, evidenciou-se a extensão de sua importância. De qualquer forma, no caso do workshop proposto, só seria possível resolver a questão parcialmente, recomendando aos participantes que ficassem hospedados na cidade, mas ainda haveria a possibilidade de desistência. De fato, essa possibilidade sempre existe, mas torna-se mais complexa na medida em que o retorno para casa é mais difícil, como nos workshops vivenciados.

No que diz respeito aos conteúdos, algumas associações foram intencionalmente elencadas durante a elaboração do projeto, especialmente na abordagem temática do corpo. A mobilização de recursos sensíveis através de exercícios corporais, a proposição de um percurso criativo para a ampliação do conceito de joia e das relações com a materialidade e o foco no processo, deslocando o fazer de um compromisso com um resultado pré-estabelecido, foram as estratégias elencadas como meio para promover uma construção poética no campo da arte-joalheria para o outro. No decorrer desse planejamento, foi possível perceber conexões através de uma estruturação focada no processo, espinha dorsal de toda a experiência pessoal. Produto das maquinações do desejo, essa construção, em muitos aspectos deu-se de modo espontâneo e, por vezes, até intuitivo, evidenciando a incorporação das próprias experiências do fazer, pensar e sentir no propor. A consciência de sua extensão aflorou posteriormente, testemunhando um constante estar em processo de transformação. Durante o desenrolar da atividade em si, algumas articulações fizeram-se presentes através do diálogo e do acompanhamento do processo do outro, como explicitado anteriormente.

Nessa dinâmica, foi possível perceber o quanto de pessoal está inscrito no modo como caminhos são sugeridos, relações são interpretadas, conteúdos são compreendidos, pontos de interesse são destacados, materiais são escolhidos, etc. Ao pensar na proposta, desenvolvê-la e atuar no workshop, também coloco-me no fluxo. Sinto/experimento uma outra condição que também produz desterritorialização pois nela também são construídas novas conexões a partir do olhar do outro, evidenciando seu caráter bilateral: uma troca de experiências agenciada pelos fluxos do pensar, fazer, sentir e propor. Faço correlações entre o vivido e o presente e continuo em fluxo.





considerações finais
CONEXÕES DE SAÍDA

Nessa tese, conceitos emprestados do pensamento de Deleuze e de Guattari associados a uma série de atividades foram digeridos, experienciados, aplicados, sentidos, articulados, utilizados de múltiplas formas para abordar o território da arte-joalheria em sua extensão social e individual, configurando mapas que o apresentam na forma de conteúdos e práticas. Partiu-se de um pressuposto inscrito nas ideias dos próprios autores, para os quais a importância do pensar se dá na esfera da criação. Assim sendo, essa tese não consiste numa 'reflexão sobre' pois, nesse caso, o pressuposto seria de espelhar algo que já existe, que se encontra pronto.

No trabalho realizado, as ideias de Deleuze e de Guattari foram inscritas como conceitos e como procedimento, pois nele se articulam os princípios da multiplicidade descritos no modelo rizomático de pensamento desses autores aos assuntos relativos ao campo da arte-joalheria. Essa aproximação permitiu a abertura de novas possibilidades para abordar uma temática tão contaminada pelos fluxos da moda e do mercado – a joia – em um território propício ao arejamento das ideias – a arte. Também foram desenvolvidos os conceitos de joia como motivo-suporte e de sua potência como máquina de guerra, quando esta é produto de um fazer artístico. Ainda que Deleuze e Guattari abordem a ourivesaria bárbara numa analogia entre armas e joias para exemplificar o caráter de produção de afecção na esfera do nomadismo, não se trata de um ponto central da obra desses autores, evidenciando a contribuição promovida através da articulação desses conceitos com o campo da arte-joalheria. Por fim, destaca-se que esta tese foi elaborada pautando-se por um pensamento articulado em duas dimensões inter-relacionadas: a dos **conteúdos** que elenca e põe em fluxo e a **forma** como ela o faz. Esses aspectos encontram-se imbricados tanto no seu modo de construção quanto nas conexões que se estabelecem entre as informações apreendidas em suas múltiplas entradas: textos, diálogos, práticas, etc. Para acolher os agenciamentos realizados, quatro dimensões foram escolhidas como plataformas: pensar, fazer, sentir e propor, todas experienciadas no território da arte-joalheria.

Os conteúdos abarcam a apresentação de um campo no qual a joia é produzida como poética, contemplando pressupostos e propósitos oriundos do fazer artístico. Após 50 anos de prática, a arte-joalheria configura-se como um território bastante singular e ainda pouco conhecido, o qual se desenvolve fortemente na Holanda, Alemanha, Inglaterra e EUA, onde estão as principais galerias, mostras e escolas.

Ao trazer a discussão sobre a joia para o território de sua produção como objeto artístico, busca-se evidenciar seu papel como meio capaz de questionar as relações estabelecidas entre as dimensões individuais e coletivas na contemporaneidade. Busca-se ser contraponto à onipresença do discurso contaminado pelas dinâmicas do consumo, aborgadens estéticas, interesses do mercado e fluxos da moda.

A joia como arte abre a possibilidade de desprendimento do objeto das convenções formais de sua relação com o corpo, com uma escala, com suportes materiais, com formas de uso, entre

outras. Ao elencar como matéria poética os mais diferentes temas relacionados ao imaginário sobre esse objeto (beleza, luxo, riqueza, sedução, amor, etc.), o campo da arte-joalheria faz emergir novas significações desprendidas do apelo sedutor da materialidade preciosa, dos significados empobrecidos do elogio à aparência, da construção de uma imagem glamorizada de poder e status, da convocação ao consumo inscrito nas dinâmicas do mercado.

Ao extrapolar esses contextos, a arte-joalheria busca produzir um deslocamento no pensamento tradicionalmente inscrito na joia e, desse modo, torna-se importante vetor de produção de subjetividades, evidenciando seu papel agenciador de relações do tipo motivo-suporte e sua potência enquanto máquina de guerra. Sob essa ótica, é possível compreender como os conceitos de Deleuze e Guattari contribuem para a compreensão desse campo.

A articulação do binômio motivo-suporte elencado pelos filósofos como essência da joia também foi tratada e desenvolvida aqui, através das relações estabelecidas entre desejo e corpo. Descolada de uma abordagem do tipo forma-matéria, sobre a qual /recaem predominantemente conteúdos relativos à materialidade do objeto, o conceito de joia, analisado através desse outro agenciamento, evidencia as inerentes relações com o desejo e com o corpo, inscritas na própria natureza do objeto. Desse modo, a materialidade, entendida habitualmente como elemento definidor da joia pensada segundo um modelo hilemórfico, passa a ser o meio através do qual a potência da articulação corpo-desejo configura-se.

Em toda joia inscreve-se a presença de um corpo-suporte, seja aquele que a produziu, que a comprou, usou ou viu. E é nesses corpos que circula o desejo-motivo, a própria condição de existência da joia. Enquanto objeto dado à visibilidade, toda joia busca produzir um impacto no outro, configurando um contexto que, comumente, é associado ao objeto em si e deve ser entendido como sua própria essência.

Esse modelo motivo-suporte é então inscrito no território da arte-joalheria no qual a potência de afectar da joia é associada à potência de desterritorialização da arte, configurando-se como linha de fuga. Enquanto produto do campo da arte-joalheria, a joia passa a atuar como máquina de guerra, o que permite engendrar novas subjetividades nas dinâmicas despotencializadoras e domesticadas pelos fluxos da moda e do mercado. Nesse sentido, as relações mobilizadas através desse fazer artístico envolvem todos os sujeitos nelas inscritos em prol de certa descolonização da percepção e do pensamento.

Inscrita no território da arte, a joalheria deve transitar entre dois mundos: o externo, social, lugar da joia e do outro e, concomitantemente, o introspectivo, interno, íntimo do artista em seu processo criativo. Imprescindíveis nas dinâmicas da joia enquanto máquina de guerra, essas dimensões em fluxo foram desenvolvidas a partir de conceitos extraídos do pensamento de Deleuze e Guattari e articulados aos conteúdos elencados nas atividades práticas. Nesses agenciamentos, três questões inerentes à joia foram abordadas: o desejo, o corpo e a materialidade.

No desejo, inscreve-se a própria essência do objeto enquanto uma maquinação que se configura a partir do contexto mobilizado pela joia e que pode ser expresso em toda a sua diversidade de propósitos no desejo de afectar, fazendo-o circular. O artista joalheiro articula seu fazer a partir dos fluxos de seu próprio desejo de inscrever-se no mundo e sobre o corpo do outro, o que resulta numa joia com potência de produzir desterritorialização.

Para isso, ele mesmo se faz atravessar por vetores capazes de levar a um “fora de si”, expõe-se a afecções múltiplas, inscreve-se em espaços não repertoriados, depara-se com novas materialidades ou novas maneiras de trabalhá-las, realiza uma vergadura, uma dobra para transcender significações. O desejo, atualizado no embate entre resistência e resiliência, circula entre vulnerabilidades e descobertas que possibilitam ressignificar conteúdos expressos em novos pensamentos, produções, sensações e propostas que configurarão novas joias. Essas, enquanto produtos de uma forma de guerrilha pessoal do artista, se oferecem ao olhar e à significação do outro e se tornam agentes da produção de novas subjetividades que seguem em fluxo. Ponto de partida e destino da joia, o corpo é condição do estar no mundo, meio pelo qual a existência se dá: nele, o sujeito é. Na arte-joalheria essa articulação corpo-joia é assunto, é meio e é fim. Nela se instauram conteúdos relativos ao próprio corpo do artista enquanto instrumento do fazer, bem como as relações do objeto com o corpo do outro, local de instalação da obra. Essa última é recurso escolhido por diversos artistas como tema para a construção de uma poética.

No fazer artístico, o corpo é ação, emoção e pensamento, instrumento do processo criativo tanto em sua constituição física sensível como em sua manifestação psíquica – espaço do único, local do ser, meio e medida do estar no mundo. Ele é experienciado enquanto instrumento de apreensão dos fluxos físicos, psíquicos e sensoriais exigidos pelo mundo, no mundo e com o mundo. O privilégio de ter o corpo como suporte, como lugar de expressão, permite que a joia construa sua potência em seu aspecto de visibilidade e por meio do tato, do toque, do gesto, configurando uma relação de intimidade entre sujeito e objeto.

É nesse sentido que os materiais revelam sua importância na arte-joalheria, pois são tratados como elementos sobre os quais se assenta a preciosidade da joia elaborada para além dos valores econômicos ali instaurados. Desse modo, o material é tomado, escolhido e trabalhado como recurso poético.

Para isso, importantes relações são engendradas entre o desejo e o corpo do artista no trato com a materialidade, entendida como um meio, como passagem, como ‘entre’ na relação motivo-suporte. Essa dinâmica configura-se a partir de uma capacitação expressiva e/ou sensível com o material, pois nele se inscrevem traços de subjetividade decorrentes dos afectos que atravessam sujeito-artista e matéria-fluxo em modo de interação.

Ao se destacar questões relativas ao modo de interação do artista com a materialidade, evidencia-se o caráter particular dessa relação, pois é comum tomar como sendo da natureza do material o

modo como ele é trabalhado. Além disso, nessas relações, podem emergir modos de entendimento e de ação sobre a matéria repertoriados pela intimidade, despotencializando tanto o trabalho do artista quanto a capacidade expressiva do material.

Ao tornar-se disponível para ser atravessado por afectos que possibilitam deslocar corpo e desejo, engendra-se a possibilidade de uma conversação entre artista e matéria por meio da qual se configura um devir outro que aporta consigo a potência de acessar o novo, inscrevendo sobre o material as transformações articuladas pelo sujeito e no sujeito.

Nas dinâmicas de circulação do desejo do artista impondo sobre o corpo processos de desterritorialização, configuram-se oportunidades para uma transformação, criam-se meios para que o pensar, fazer, sentir e propor repertoriados desloquem-se para outros espaços, configurando novos territórios.

A forma adotada nesta pesquisa também revela a influência do pensamento de Deleuze e Guattari, que pode ser observada através do modo como foram elencadas as estratégias metodológicas para a seleção, o engendramento e a apresentação dos conteúdos retomados acima. Desenvolvidos ao longo das dimensões do pensar, fazer, sentir e propor, esses conteúdos foram articulados como linhas em fluxo, configurando assim um modelo rizomático, cuja essência só pode ser apreendida em sua forma dinâmica, na fluidez. Segundo os autores, esses fluxos operam simultaneamente na esfera individual e social e neles se agenciam vetores que produzem desejos e linhas de fuga.

Para acompanhar seus movimentos, o procedimento escolhido foi uma 'cartografia performance', através da qual se busca permanecer fiel aos acontecimentos que, registrados, sempre se tornam decalques, pois esses seguem no fluxo para além de sua captura pelo texto, construção, desenho, pensamento ou imagem.

Nesse percurso, informações de diferentes lugares foram tecendo/desenhando, através de suas conexões possíveis, uma cartografia que comporta/ abarca/ articula o que é único do sujeito (engendrado em sua relação com a sociedade) com aquilo que é social (engendrado em sua maquinação com o sujeito). Esse modo de articular os conteúdos e seus movimentos numa intrincada rede de possibilidades mostrou-se adequado à temática e à proposta desta investigação, pois permitiu articular as múltiplas dimensões implicadas no fazer artístico, revelando-se como contribuição para pesquisas no campo da arte.

Portanto, nesta tese a estratégia adotada foi uma imersão no campo da arte-joalheria em companhia de alguns dos conceitos de Deleuze e de Guattari, de modo que uma cartografia foi sendo traçada e conexões foram estabelecidas. Nela foi possível entender a arte-joalheria como máquina de guerra, extrapolando a potência inscrita pelos autores na joia para sua produção no território da arte. Ela também permitiu, através de um mergulho no fazer, compreender que essa prática se dá a partir de uma guerra interna, uma guerra com as próprias certezas e convicções do artista.

Destaca-se ainda como essencial nesse percurso a compreensão da importância da desnaturalização dos processos do pensar, do fazer, do sentir e do propor, aspecto que parece não só fundamental para as práticas do campo da arte, mas também, segundo os pressupostos inscritos no pensamento de Deleuze e de Guattari, vitais para potencializar qualquer que seja o sujeito ou a atividade. Essa desnaturalização pode se dar em diversos contextos, graus e potências, todas relativas ao sujeito, inscritas no quanto ele se entrega à experiência.

Ao empurrar o pensamento para além das certezas, em Deleuze e Guattari as maquinações do desejo e a valorização do não saber permitem um arejamento das ideias e aportam a potência de um pensamento vivo cujo traçado desloca conteúdos em planos nem sempre visíveis. Quando posta em ação, toda atividade dessa natureza é sempre uma surpresa. Não se podem antever as maquinações do desejo fazendo fluir uma avalanche de possibilidades para além daquelas imaginadas. É preciso estar aberto para o imponderável. Ao se lançar num percurso que buscará no íntimo os recursos para o seu desenvolvimento, há que se preparar para os imprevisíveis encontros que se agenciarão pelo caminho. Nele, o tempo não se inscreve numa noção de caminho, indo de um ponto a outro, revelando seu caráter nômade, esse trajeto contempla a abertura para novas derivas e permanece à espera dos próximos encontros.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Marlivan M.; CAMPOS, Ana Paula de. **Corpo-jóia e as mediações do desejo**. VII SIMPÓSIO LARS: Os sentidos do Desejo. PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2008.

ANNICCHIARICO, Silvana; CAPPELLIERI, Alba; ROMANELLI, Marco (Ed.). **Il design della gioia fra progetto e ornamento**. Itália: Triennale di Milano, 2004 (Collezione Permanente Del Design Italiano).

ARAGON, Luis Eduardo. **O Anti-Édipo não é Anti-Psicanálise**. Núcleo de Estudos da Subjetividade - Escritos e falados: textos dos integrantes, São Paulo. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/antiedipoaragon.pdf>> [Acesso 13.11.2010]

BACHELARD, Gaston. **O direito de Sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1986.

BEN-JACOV, Noam. (site) Disponível em <<http://noamben-jacov.nl/>> [Acesso em 31.10.2010]

BLACK, Anderson. **Storia dei Gioielli**. Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1973.

BONEQUINHA DE LUXO. Título Original: Breakfast at Tiffany's. Direção: Blake Edwards. Romance: Truman Capote. Roteiro: George Axelrod. Elenco: Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen. EUA, 1961. 1 DVD (115 min), son., color.

BROADHEAD, Caroline. A Part/Apart. In: GRANT, Catherine (Ed.). **New Directions in Jewellery**. Londres: Black Dog Publishing , 2005. p.25-35.

BÜYÜKÜNAL, Burcu. (site) Disponível em <<http://www.burcubuyukunal.com/Default.aspx>> [Acesso em 12.11.2010]

CAMPOS, Ana Paula de. **Jóia Contemporânea Brasileira: reflexões sob a ótica de alguns criadores**. [Dissertação de mestrado]. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, 1997.

Diário de Bordo. São Paulo, 2007/2010; Monteiro Lobato, 2009; Cidade do México, 2010; Ravenstein, 2010; Barão Geraldo, 2010. Notas prévias.

Notas preliminares do Simpósio Gray Area. Cidade do México, 2010. Notas prévias.

COURTINE, Jean-Jacques (Coord.). **História do corpo - As mutações do olhar: O século XX**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Pourparler**. Paris: Minuit, 1990 apud SILVA Rosane Neves da. A dobra deleuziana: políticas de subjetivação. Rev. Dep. Psicol, UFF, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 55-75, jan.-jul. 2004. Disponível em <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>> [Acesso em 03.1.2010]

Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

O ato de criação. Conferencia para estudantes de cinema em 1987. Disponível em <http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/> [Acesso em 19.09.2010]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995a.

Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 - São Paulo: Editora 34, 1995b.

Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 - São Paulo: Editora 34, 1996.

Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 - São Paulo: Editora 34, 1997a.

Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5 - São Paulo: Editora 34, 1997b.

DEN BESTEN, Liesbeth. **Not all is what it seems**. In: PETERS, Ruudt. Change. Amsterdã: Voetnoot, 2002.

DORMER, Peter & TURNER, Ralph. **The New Jewelry: Trends + Traditions**. Londres: Thames and Hudson, 1985.

FERNANDES, Mirla. (site) Disponível em <<http://www.mirlafernandes.com/>> [Acesso em 04.07.2009]

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILIPPE, Ana Cristina – **O que é (afinal) uma jóia? O Ensino da Joalheria no Ar.Co**. [Palestra apresentada no Encontro de Arte-Joalheria do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP)]. Texto na íntegra: Anexo 2, 2010.

FILMER, Naomi. (site) Disponível em <<http://www.naomifilmer.co.uk/>> [Acesso em 04.12.2010]

FOER, Jonathan Safran. **Extremamente alto & Incrivelmente perto**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FRITSCH, Karl. (site) Disponível em <http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737> [Acesso em 03.12.2010]

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. (site) Disponível em <<http://bienalsaopaulo.globo.com>> [Acesso em 31.10.2007]

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 29ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: a Fundação, 2010.

FUNDAÇÃO FRANÇOISE VAN DEN BOSCH. (site). Disponível em <<http://www.francoisevandenbosch.nl/introductieen/introductieframe.html>> [Acesso em 13.06.2010].

GASPAR, Monica; GUINARD, Carole; BESTEN, Liesbeth den. **De main à main: apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen**. Lausanne: 5 Continents Editions, 2008.

GIJS BAKKER. (site) Disponível em <<http://www.gijsbakker.com>> [acesso em 12.11.2010]

GRAY AREA SYMPOSIUM. (site) Disponível em <<http://www.grayareasymposium.org/>> [acesso em 27.11.2009]

HATJE CANTZ. **Gerd Rothmann: Schmuck**. Ostfildern-Ruit, Germany, 2002.

HENRIQUES, Héclinton. A arte do design. In LEAL, Joice, Joppert. **Um Olhar sobre o design brasileiro. São Paulo: Objeto Brasil**; Instituto Uniemp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

KAMATA, Jiro. (site) Disponível em <<http://www.jirokamata.com/>> [acesso em 12.11.2010]

KLEIN, Richard. **As jóias falam**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

KLIMT02 INTERNATIONAL ART JEWELLERY ONLINE (site) Disponível em <<http://www.klimt02.net/>> [Acesso 19.10.2010]

LEVY, Thomas (Ed.) **Meret Oppenheim – From Breakfast in Fur and Back Again**. Hamburg: Kerber Verlag, 2003

LEWIN, Susan Grant. **One oh a Kind: American Jewelry Today**. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MANILLA, Jorge. (site) Disponível em <<http://www.jorgemanilla.com/Home/>> [Acesso em 06/12/2010]

MANZINI, Ézio. **A Matéria da Invenção**. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.

MESQUITA, Cristiane Ferreira. **Incômoda moda: uma escrita sobre roupas e corpos instáveis**. [Dissertação de mestrado]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2000.

MEYER-THOSS, Christiane. **Buch der Ideen**. Bern: [s.e.], 1996 *apud* GARDNER, Belinda G. The Conflation of mages, languages and objects in Meret Oppenheim's 'Applied Poetry'. In: LEVY, Thomas (Ed.) Meret Oppenheim – From Breakfast in Fur and Back Again. Hamburg: Kerber Verlag, 2003

MOMA - Museum of Modern Art - NY. (site) Disponível em <http://www.moma.org/about_moma> [acesso em 31.10.2010]

MULVAGH, Jane. **Fantaisies - Les bijoux chic et toc**. Paris: Chêne, 1988.

NEWMAN, Harold. **An Illustrated Dictionary of Jewelry**. Londres: Thames and Hudson, 1981.

NOTEN, Ted (site) Disponível em <<http://www.tednoten.com/?PHPSESSID=14740505122a9201da98355c0ff5a7fc>> [Acesso em 01.09.2010]

NOVA JOIA (site) Disponível em <<http://www.novajoia.org/>> [Acesso 08.08.2009]

NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS DA SUBJETIVIDADE – PUC/SP (site) Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> [Acesso em 14.08.2009]

OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS. Título Original: Gentlemen Prefer Blondes. Direção: Howard Hawks. Romance: Anita Loos. Elenco : Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliott Reid. EUA, 1953. 1 DVD (92 min), son., color .

OUTRO DISENO (site) Disponível em <<http://www.otro-diseno.com/>> [Acesso em 14.11.2010]

PELBART, Peter Pál. **Conversações com Deleuze**. Curso Livre, ago./dez. de 2010. Notas de Aula

PELBART, Peter Pál. **Percursos em Nietzsche**. Curso Livre, ago./out. de 2009. Notas de Aula

PETERS, Ruudt. **Change**. Amsterdã: Voetnoot, 2002.
(site) Disponível em <<http://www.ruudtpeters.nl/>> [acesso em 20.05.2010]

PORTO, Renata. (site) Disponível em <<http://www.renataporto.com/>> [acesso em 22.03.2010]

PULLÉE, Caroline. **20th Century Jewelry**. Nova York: Mallard Press, 1990.

QUINTANA, Mario. **Para viver com poesia**. São Paulo, 2007: Editora Globo.

RAMLJAK, Suzanne. The Power of the Intimate: on contemporary jewelry and sculpture. In: LEWIN, Susan Grant. **One of a Kind: American Jewelry Today**. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.

ROLNIK, Sueli. **Políticas da hibridação: Evitando falsos problemas**. In: Cadernos de Subjetividade. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da PUC-SP, 2010.

Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Pensar Vibrátil. Núcleo de Estudos da Subjetividade: Sueli Rolnik. São Paulo, 1987. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>> [Acesso em 07.10.2007]

Subjetividade Antropofágica. Núcleo de Estudos da Subjetividade: Sueli Rolnik. São Paulo, 1998. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>> [Acesso em 07.10.2007]

Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. Núcleo de Estudos da Subjetividade: Sueli Rolnik. São Paulo, 2002. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>> [Acesso em 07.10.2007]

ROWER, Alexander S.C. e ROWER, Holton (Eds.) **Calder Jewelry**. New York: Calder Foundation, 2007.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SPECKNER, Bettina. (site) Disponível em <<http://www.bettina-speckner.com/40983.html>> [Acesso em 03.12.2009]

TARANTISM. Joachim Koester. EUA, 2007 (6.31min), 16 mm black and white film loop. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=q_uz_-YnauM> [Acesso em 07.07.2010]

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (site) Disponível em <http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1637_outoftheordinary/artists_detail.php?artistTag=filmer> [Acesso em 03.11.2010]

WAGNER, Renato. **Jóia Contemporânea Brasileira**. São Paulo: [s.ed.] 1980.

WALKER, Liza. (site) Disponível em <<http://www.lisawalker.de/home.html>> [Acesso em 17.11.2010]

ZELLWEGER, Christoph (site) Disponível em <<http://www.christophzellweger.com/>> [Acesso em 21.11.2010]

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/corpoarteclica/obra/voca.prn.pdf>> [Acesso em 17.11.2010]

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

REFERÊNCIAS DE IMAGEM

Fig.1 - <http://h2oreuse.blogspot.com/2010/07/eye-of-time.html>
Fig.2 - LEVY, 2003: 67
Fig.3 - LEVY, 2003:71
Fig.4 - LEVY, 2003:75
Fig.5 – WATKINS, 1993: 44
Fig.6 – <http://www.fvandenbosch.nl/collectieen/collectieframe.htm>
Fig.7 – ILSE-NEUMAN, 2009:79
Fig.8 – DORMER & TURNER, 1985:108
Figs.9 e 10 – WATKINS, 1993: 89
Fig.11 – GREENBAUM, 1996:87
Fig.12 – GREENBAUM, 1996:63
Fig.13 – GREENBAUM, 1996:64
Fig.14 – WATKINS, 1993: 64
Fig.15 – LEWIN, 1994:87
Fig.45 - http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/conceptual_jewellery,_1973-1985
Fig. 46 - http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/conceptual_jewellery,_1973-1985
Fig. 47 - <http://www.fashion.at/culture/rothmann5-2002.htm>
Fig. 48 - HATJE CANTZ, 2002:41
Fig. 49- HATJE CANTZ, 2002:79
Figs. 50, 51 e 52 - Imagens fornecidas por Cristina Filipe
Fig.53 - <http://asol.blogas.lt/otto-kunzli-210.html>
Fig.54, 55, 56 e 57 - http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=737
Fig. 58 e 59 - <http://www.chihapaura.com/index.php?page=shop&material=&type=&designer=&sex=female>
Fig.60 - <http://ricksonart.blogspot.com/2010/11/talk-about-blog-who-i-would-like-to.html>
Fig.61 - <http://burcubuyukunal.wordpress.com/2008/09/20/terrifying-beauty/buyukunalburcu2/>
Fig. 62 - <http://burcubuyukunal.wordpress.com/2008/09/20/terrifying-beauty/buyukunalburcu4/>
Fig.63, 64 e 65 - <http://www.bettina-speckner.com/40983.html>
Fig.66 - <http://www.jorgemanilla.com/Collections/>
Fig.67 - <http://www.jorgemanilla.com/Collections/>
Fig.68 - <http://www.jorgemanilla.com/Collections/>
Fig.69 - <http://www.jorgemanilla.com/Collections/>
Fig.70 - http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/early_works,_1962-1967/282
Fig.71 - Imagens fornecidas por Cristina Filipe
Fig.72 - http://www.gijsbakker.com/gbd_studio/jewellery/shoulder_pieces,_1967/276
Fig.73 - LEWIN, 1994:10
Fig.74 - LEWIN, 1994:170
Fig.75 - GRANT, 2005:25
Fig.76 - GRANT, 2005: 72
Fig.77 - <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail.aspx?sn=UK010106&search=&p=&order=&lotnum=34>
Fig.78 - <http://rebeccafashionmagazines.blogspot.com/2010/02/mona-hatoum.html>

Fig.79, 80 e 81 - <http://www.preziosa.org/en/2006/artists/noam-ben-jacov.html>
Fig.82 - Imagens fornecidas por Cristina Filipe
Fig.83 - <http://montserratlacomba.blogspot.com/2009/05/naomi-filmer.html>
Fig.84 - <http://www.craftscouncil.org.uk/whats-on/view/out-of-the-ordinary-spectacular-craft-200803261002-47ea1f46a086f/objects?img=948ef90d7895b22a>
Fig.85 - <http://montserratlacomba.blogspot.com/2009/05/naomi-filmer.html>
Fig.86 - <http://www.ironinc.dk/archives.htm>
Fig. 87 - <http://www.americancraftmag.org/blog-post.php?id=8696>
Fig.88 - <http://www.triennale.no/2008/khprisen.htm>
Fig. 89 - <http://novajovia.blogspot.com/2010/11/cooking-crystals-expanded.html>
Fig.90, 91, 92 e 93 - <http://www.preziosa.org/en/2006/artists/christoph-zellweger.html>
Fig.94 - ROWER, 2007:245
Fig.95 - ROWER, 2007:39
Fig.96 - ROWER, 2007:168
Fig.97 - http://www.curatedobject.us/the_curated_object_/2011/01/exhibitions-barcelona-.html
Fig.98 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=37&sld=7&serie=jewelry>
Fig.99 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=13&sld=12&serie=jewelry>
Fig.100 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=27&sld=10&serie=jewelry>
Fig.101 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?sld=8&serie=jewelry>
Fig.102 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=33&sld=8&serie=jewelry>
Fig.103 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=29&sld=9&serie=jewelry>
Fig.104 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=20&sld=11&serie=jewelry>
Fig.105 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?sld=19&serie=jewelry>
Fig.106 - <http://www.ruudtpeters.nl/fotodetail.php?pld=67&sld=21&serie=jewelry>
Fig.107 - <http://blog.styleserver.de/2007/08/31/jiro-kamata-jewelry/>
Fig.108 - <http://www.galeriamexicana.com.mx/en/noticias.php?a=2010#A8>
Fig.109 - http://www.designboom.com/contemporary/poorjewelry_1.html
Fig.110 - <http://www.klimt02.net/gallery/news/index.php?Tag=2008>
Fig.111 - <http://fairyblingmother.blogspot.com/2010/03/big-in-japan.html>
Fig.112 - http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=4929
Fig.113 - http://www.fingers.co.nz/exhibitors/walker_ex07.htm
Fig.114 e 115 - http://www.klimt02.net/jewellers/index.php?item_id=4929

Fotos de Mirla Fernandes

Figs. 146| 180|192|193|202|203|204|205|206|207|231|232|233|234|235|236|237|238|239|240|241|
242|243|244|245|246|247|248|249|250

Fotos de Fernanda Romero

Figs. 16|17|18|19|20|21|118|119|120|121|122|123|124|125|140|151|152|153|155|160|174|175|
182|183|184

Fotos de Anna Paula Silva Gouveia

Figs. 219|220|221|222|223|224|229|230|251|252|253|254

Fotos de Cristina Filipe

Figs. 195|196|197|198|210|215|216|217|218

Fotos de Silvia Helena Cardoso

Figs. 129|130|131|132|164|166|167|168|185

Fotos de Renata Porto

Figs. 194|199|200|201|211|212|213|214

Fotos de Vanessa Nikaydo

Figs. 208|209|225|226|227|228

Fotos de Maria Cecilia Gomèz

Figs. 23|25|128|163

Foto de Luz Arias

Fig. 146

Foto de Estela Saez

Fig. 148

Foto de Priscila Azevedo

Fig. 255

As demais fotos são de Ana Paula de Campos.



BIBLIOGRAFIA

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza Visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BORGES, Adélia. **Designer não é personal trainer: e outros escritos**. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2004.

BÜRDEK, Bernhard E. **Diseño – historia, teoria y practica del diseño industrial**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

CALVERA Anna. **Arte Diseño: nuevos capítulos para una polemica que viene de lejos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CAMPOS, Maria Aparecida M S (Cidda Siqueira). **A pesquisa de tendências: uma orientação estratégica no design de jóias**. [Dissertação de mestrado]. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

CASTARÈDE, Jean. **O luxo: os segredos dos produtos mais desejados do mundo**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2005.

CASTILHO, Katia. **A produção do luxo na mídia**. In: Villaça e Castilho. O Novo Luxo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

CHI HA PAURA. (site) Disponível em <<http://www.chihapaura.com/index.php?page=artists&id=22>> [acesso em 26.06.2007]

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972 – 1990**. São Paulo: Editora 34, 2010.

O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista a Claire Parnet. Transcrito e traduzido por Tomás Tadeu da Silva. Disponível em <<http://bibliotecanomade.blogspot.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedrio-de.html>> [Acesso em 08.05.2009]

L'abécédaire de Gilles Deleuze. Entrevista a Claire Parnet, em 1988. Disponível em <<http://video.google.fr/videoplay?docid=438091653681675611&q=Deleuze#>> [Acesso em 08.05.2009]

O que é filosofia? São Paulo: Editora 34, 2000.

Spinoza. Cours Vincennes - 24/01/1978. Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>> [Acesso em 12.03.2008]

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Editora Escuta, 1998

Die Neue Sammlung - FRANCESCO PAVAN. Disponível em <http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/en_1984_pavan_p02.htm>[acesso em 12.06.2007]

Die Neue Sammlung - ROBERT EBENDORF. Disponível em <http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/en_1990_ebendorf_p01.htm>[acesso em 12/06/2007]

DORFLES, Gillo. **O design industrial e sua estética.** Lisboa: Presença, 1991.

ECO JOIAS (site). Disponível em <<http://www.ecojoiias.com.br/>>[acesso em 15.12.2008].

ELIADE, Mircea. **Os Ferreiros e Alquimistas.** Lisboa: Relógio d'Água, 1987

FARIAS, Agnaldo. **Design é arte?** Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/a_rq000/esp024.asp>[acesso em 31.10.2007]

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura : globalização pós modernismo e identidade.** São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 19ª Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo: a Fundação, 1987.

GREENBAUM, Toni. **Messengers of Modernism: American Studio Jewelry 1940-1960.** Montreal: Flammarion, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo** - Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

HEINIGER, Jeanne e Ernest A. **Le Grand Livre des Bijoux.** Paris: Editora Lousaune, 1974.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção e O céu e o Inferno**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

ILSE-NEUMAN, Ursula. **Inspired Jewelry from the museum of Arts and design**. New York: ACC Editions, 2009.

JOIA BR. (site) Disponível em < <http://www.joiabr.com.br/>> [acesso em 16.12.2008].

KASTRUP, V. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. *Psicol. Soc.*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, 2007.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000100003&Ing=pt&nrm=iso. [Acesso em: 19 Set 2007]

LEAL, Joice Joppert. **Um Olhar sobre o Design Brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil; Instituto Uniemp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
Os Tempos hipermodernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MACHADO, Regina. **Fim da linguagem imutável, início do sex-appeal das jóias**. In: Villaça e Castilho. *Plugados na Moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

MACHADO, Regina. SIQUEIRA, Cidda. **Jóias: tendências 2003** - Brasília: IBGM, 2002.

MAIRESSE, Denise; FONSECA, Tania Mara Galli. Dizer, escutar, escrever: redes de tradução impressas na arte de cartografar. **Psicol. estud.**, Maringá, v. 7, n. 2, dez. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722002000200013&Ing=pt&nrm=iso [Acesso em: 04 dez.2008].

MESQUITA, Cristiane Ferreira. **Políticas do vestir: recortes em viés**. [Tese de Doutorado]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

MESQUITA, Cristiane Ferreira. **Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Ed. Anhembi-Morumbi, 2004.

MISMETTI, Débora. Qual é o seu luxo? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17.mai.2008.

PETERS, Ruudt. **Anima**. Amsterdã: Voetnoot, 2010.

PIN – ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE JOALHARIA CONTEMPORÂNEA. **Mais Perto|Closer**. Lisboa, Portugal, 2005.

ROMANELLI, Marco. Alcune riflessioni e tre telegrammi (da Gio Ponti) in occasione di una mostra sui gioielli dei designer. In: ANNICCHIARICO, Silvana; Cappellieri, Alba; Romanelli, Marco (Ed.). **Il design della gioia: il gioiello fra progetto e ornamento**. Itália: Triennale di Milano, 2004.

ROUX, Elyette. Tempo do Luxo, Tempo das Marcas. In: LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEABRA, Tereza (Coor.) **Ponto de Encontro|Meeting Point - 1978-2003: 25 anos de Intervenções no Departamento de Joalheria do Ar.Co**. Lisboa, Portugal, 2004.

SIQUEIRA, Cida. MACHADO, Regina. **Jóias : tendências 2004** - Brasília: IBGM, 2003.

Smithsonian Archives of American Art – MARJORIE SCHICK. Disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/schick04.htm> [acesso em 27.06.2007]

Smithsonian Archives of American Art – ROBERT EBENDORF. Disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/ebendo04.htm> [acesso em 25.06.2007]

Smithsonian Archives of American Art – WILLIAN HARPER. Disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/harper04.htm> [acesso em 25.06.2007]

SOARES, Maria Regina Machado. Alguma coisa diz que você é tudo! In: Villaça e Castilho. **O Novo Luxo**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

TAIT, Hugh. Seven Thousand Years of Jewellery. Londres: British Museum press, 1986.

TEMPLE UNIVERSITY. Disponível em <http://www.temple.edu/crafts/public_html/mjcc/local/history/biographies/b52.html > [acesso em 26/06/2007]

THE FUTURE LABORATORY (site). Disponível em <<http://www.thefuturelaboratory.com/>> [acesso em 17.05.2008]

Traditional Fine Arts Organization - ROBERT EBENDORF. Disponível em <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa598.htm>> [acesso em 25.06.2007]

UNTRACHT, Oppi. **Jewelry: concepts and technology**. New York: Doubleday, 1982.

WATKINS, David. **Joyeria Contemporanea**. Londres: Rotovision, 1993.

WATSON, Albert. **O Diário Perdido**. São Paulo: H. Stern Joalheiros, 1997.

MATERIAL DE APOIO (MÍDIA DIGITAL)

O Material de Apoio aqui apresentado em mídia digital contém as atividades realizadas durante 2009 e 2010 referentes ao desenvolvimento desta tese. Incluem relatos de quatro workshops, relato do [Simpósio Gray Area](#) e da produção da [Série Cartography](#). Contém também o vídeo [O que é uma joia?](#) produzido especialmente para este trabalho a partir de depoimentos coletados no [Simpósio Gray Area](#).

ANEXOS (MÍDIA DIGITAL)

Disponível em Mídia Digital Anexos que integra esse volume.