



Serpente: ornamento que transcende a materialidade das joias

*Snake: ornament that transcends
the materiality of jewelry*

Gina Rocha Reis Vieira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8938-0705>

[**resumo**] O artigo pretende fomentar uma reflexão sobre os possíveis sentidos da imagem da serpente associados, particularmente, às construções criativas dos ornamentos que compõem às joias. Inspirada dos pensamentos do filósofo francês Gilbert Durand (2012), a pesquisa parte da compreensão da relevância da serpente no imaginário humano, destacando sua presença como ornamento atemporal na joalheria desde os egípcios, passando pela mitologia greco-romana, pelo seu protagonismo no movimento artístico *art nouveau*; e, por fim, como elemento marcante na chamada alta joalheria em pleno século XXI. Conforme Durand, o imaginário está relacionado à extensa capacidade individual e coletiva de dar sentido ao mundo, tendo o símbolo como caminho para expressá-lo. Os estudos contemplam ainda as meditações de Bourdieu (1989) sobre o poder simbólico e as ideias de Ernst Hans Josef Gombrich (2012) para o entendimento da relevância do ornamento na composição da joia como adorno, além da defesa pela autonomia do design no processo criativo. O breve percurso sobre as importantes construções imaginárias do ofídio reconhecidas ao longo da história humana culmina em uma proposta reflexiva e prática ao desenvolvimento de um adorno joia. A autora toma, então, a serpente como ornamento para a realização de um exercício criativo com a proposta de conceber um tema sugestionado pela imagem ofídica como elemento principal para o desenvolvimento de uma joia.

[**palavras-chave**] **Ornamento. Adorno. Joia. Imaginário. Sentidos da serpente.**

¹ Doutoranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: gicarr@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2399358348702960>.

[abstract] The article intends to foster a reflection on the possible meanings of the image of the snake associated with the creative constructions of ornaments associated with jewelry. Through the thoughts of the French philosopher Gilbert Durand (2012), this research starts from the understanding of the relevance of the snake in the human imagination, highlighting its presence as a timeless ornament in jewelry since the Egyptians, passing through the Greco-Roman mythology, your protagonism in the artistic movement *Art Nouveau*; and, finally, as a striking element in the so-called high jewelery in the 21st century. According to Durand, the imaginary is related to the extensive individual and collective capacity to give meaning to the world, having the symbol as a way to express it. The studies also include Bourdieu's meditations (1989) on symbolic power; and the ideas of Ernst Hans Josef Gombrich (2012) for the understanding of the construction of the ornament in the composition of the jewel as an adornment, in addition to the defense for the autonomy of design in the creative process. The brief tour of the important imaginary references of the snake recognized throughout human history culminates in a reflective and practical proposal for the development of a jewel adornment. The author then takes the serpent as an ornament for the realization of a creative exercise with the proposal to conceive an ornament inspired by the ophidic image as the main element for the development of a jewel.

[keywords] Ornament. Adornment. Jewel. Imaginary. Snake's senses.

Recebido em: 24-03-2021

Aprovado em: 14-06-2021

Introdução

“A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: ‘É verdade que Deus vos proibiu comer do fruto de toda árvore do jardim?’” (Gn 3:1)

A pertinente passagem bíblica acima, retirada do primeiro livro da escritura sagrada, chamado *Gênesis*², é, certamente, um prenúncio elucidativo para esta breve reflexão. Esse livro pertencente ao *Antigo Testamento* é considerado o primeiro tanto da Bíblia hebraica como da Bíblia cristã, antecedendo, inclusive, o *Livro do Êxodo*. Nele, encontram-se as sugestivas descrições sobre a criação do mundo. A narrativa cristã expõe Adão e Eva ao pecado original por cederem ao desejo e provarem do fruto proibido³. A serpente é considerada como uma representação de Satã que, de forma maliciosa, incentivou Eva a morder a maçã e, assim, disseminou o pecado pelo mundo. Importa ainda sublinhar, segundo o especialista em simbologia ocidental e professor de história medieval Michel Pastoureau, em *Os animais célebres* (2015), a construção patriarcal entrelaçada ao cristianismo que incorporou à imagem da mulher a grande incentivadora à transgressão por meio da figura de Eva. “Mas, para os teólogos da Idade Média, altamente misóginos, foi ela [Eva] a principal culpada; Adão saiu mais ou menos inocentado, ou, no máximo, acusado de fraqueza”, destaca Pastoureau (2015, p. 18). Na Antiguidade pagã, contudo, a serpente sempre despertou o interesse dos pensamentos de filósofos, como Aristóteles, e dos médicos gregos que a observavam, estudavam-na e a consideravam tanto símbolo da morte como da vida. Um dos exemplos apontados por Pastoureau seria a apresentação do réptil enrolado em volta de uma árvore, simbolizando a união entre as figuras masculina (fállica e criadora) e feminina (fértil e fecundada).

Em muitas culturas, a serpente é associada a todos os mitos fundadores e constitui um animal à parte, o pior inimigo do homem, ao qual ele sempre se opõe, e de todos os outros animais, que a temem e a evitam. É bastante ambivalente, pois encarna, de um lado, todos os vícios e forças malignas, sobretudo a artimanha, a perfídia, a sexualidade e o desejo carnal, e, de outro, a inteligência, a ciência, a prudência. É ao mesmo tempo criadora e destruidora. (PASTOUREAU, 2015, p. 18)

Tal contextualização é evidenciada por uma compreensão da importância das serpentes nas construções imaginárias reconhecidas ao longo da história humana, destacando em particular, neste estudo, sua presença como ornamento atemporal em determinados recortes espaço-temporais que atravessam a joalheria, desde os tempos imemoriais, chegando aos egípcios (primeiras civilizações), passando pela mitologia greco-romana cristã, pelo

² Gênesis no grego corresponde a “origem”, “nascimento”, “criação”, “princípio”. Sua autoria é atribuída a Moisés, segundo a tradição judaico-cristã.

³ A iconografia indica o fruto proibido como uma maçã nas tradições ocidentais, um figo ou cacho de uva nas tradições orientais (PASTOUREAU, 2015).

seu protagonismo no movimento artístico *art nouveau*; e, por fim, como elemento marcante na chamada alta joalheria em pleno século XXI.

FIGURA 1 – PRESENÇA DA SERPENTE NA JOALHERIA DO PERÍODO HELENÍSTICO. BRACELETE⁴ DE ORIGEM GREGA ORNADO COM DOIS RÉPTEIS ENTRELAÇADOS, EM OURO AMARELO E COM GEMA GRANADA EM TOM VERMELHO



FONTE: SCHMUCKMUSEUM PFORZHEIM. <https://www.schmuckmuseum.de/museum/die-sammlung-zeigt-schmuckkunst-aus-fuenf-jahrtausenden.html?cont=1&cHash=4fa19b3c5d079f4febb5562624486a0a>.

Foto: Guenther Meyer. Acesso em: 21 jun. 2020.

⁴ A joia pertence ao acervo do Museu de Joias de Pforzheim, na Alemanha.

Como ponto de partida, evidencia-se a presença da serpente na joalheria do período helenístico⁵, entre os séculos III e II a.C. Na figura 1, é possível identificar no bracelete de origem grega duas cobras entrelaçadas, conhecido como o nó de Héracles (Hércules, na mitologia romana). Conta-se, por intermédio da joia, a lenda sobre os grandes feitos realizados pelo bebê Héracles, um semideus, filho de Zeus (pai dos deuses gregos), que, ainda no berço, matou duas serpentes enviadas por Hera, esposa de Zeus, por ciúmes de Alcmena, mãe do semideus. O ato heroico empreendido pela figura mítica é, desse modo, representado pela joia.

As meditações apresentadas partem do conceito de imaginário proposto pelo filósofo francês Gilbert Durand⁶ como a extensa capacidade individual e coletiva de dar sentido ao mundo, tendo o símbolo como caminho para expressá-lo. Símbolos, a partir da perspectiva de Durand, são as especificações culturais dos arquétipos. De acordo com o autor, os arquétipos não podem ser considerados simples símbolos porque são constantes, concretizam-se em imagens abstratas e se religam ao que ele chama de *schèmes*⁷ – generalização dinâmica e afetiva da imagem (DURAND citado por MONNERYON; RENARD; LEGROS; TACUSSEL, 2014).

Esses *schèmes* se prologam em três reflexos dominantes como elementos iniciadores do imaginário: reflexo postural (separar); reflexo nutricional (interiorizar); e reflexo copulativo (religar):

Os *schèmes* são, então, os motores das imagens e do imaginário. Eles estão, igualmente, em junção com dois “regimes” naturais, os regimes diurno e noturno, que constituem as estruturas antropológicas do imaginário; dois regimes construídos para completar a psicanálise, que só se ocupa do regime noturno, e mostrar um outro mundo (o que cria o tempo, por exemplo). Ao regime diurno correspondem as estruturas do tipo “esquizomorfo” (separação, geometrização); ao regime noturno, as estruturas do tipo “místico” (intimidade) e “sintético” (que ele prefere denominar, mais tarde, “disseminatório”, “diacrônico” ou “dramático”), essas duas últimas se opondo à primeira. (MONNERYON; RENARD; LEGROS; TACUSSEL, 2014, p. 122)

Conforme propõe Durand, as estruturas figurativas seriam: esquizomorfo (imaginação heroica de luta do bem contra o mal, instala oposições); mística (relações fusionais, imaginação intimista, participativa); e sintética (disseminatória, cíclica, dramática, englobando as duas estruturas antagonistas extremas). Todas as estruturas funcionam como núcleos organizadores da simbolização, permitindo uma interação individual e social. Em *Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário*, Alberto Araújo e Maria Cecília Teixeira afirmam:

⁵ O período helenístico compreende a expansão da cultura helênica (grega) para outras regiões do mundo antigo após a morte do imperador Alexandre Magno (O Grande), que viveu entre os anos 356 a.C. e 323 a.C.

⁶ Gilbert Durand (1921-2012) foi um dos notáveis pensadores do século XX que se tornou referência por seus estudos acerca do imaginário e da mitologia. Filósofo, doutor em Letras, professor de Sociologia e Antropologia, Durand foi discípulo de Gaston Bachelard, Henry Corbin, Mircea Eliade e Roger Bastide.

⁷ Do francês, padrão, esquema.

O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo não redutível às suas percepções, não se desenvolve, todavia, em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação que faz do imaginário um ‘mundo’ de representações. (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 4)

Segundo Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, para entender o simbolismo, será preciso postular a “gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio natural e social e vice-versa” (DURAND, 2012, p. 41). A noção de imaginário estaria, desse modo, no trajeto antropológico, no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar por esses gestos imperativos pulsionais do sujeito, cujas representações subjetivas se explicam reciprocamente por acomodações anteriores ao meio objetivo (DURAND citado por ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009).

Deste modo, os símbolos designam, no sentido lato, a expressão cultural concreta do arquétipo e especificam-se sob a influência do meio físico (clima, fauna, vegetação etc.) ou cultural (tecnologia, práticas alimentares, organização familiar ou social etc.). (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 3)

Por esse motivo, muitos símbolos, sobretudo, a serpente, são apreendidos por diferentes sentidos e apoiados nas múltiplas construções do imaginário realizáveis pelos mitos – sistemas dinâmicos dos símbolos, arquétipos e *schèmes* que, sob o impulso de um *schème*, se inclinam à composição de narrativas. “Assim, a serpente esmagada pelo herói é um símbolo esquizomorfo, a serpente que devora é um símbolo místico e a serpente que morde a própria cauda é um símbolo sintético (cíclico)” (MONNERYON; RENARD; LEGROS; TACUSSEL, 2014, p. 121).

Ainda sob a ótica de Durand, o mito é sempre transpessoal, transcultural e metalinguístico, sendo o discurso que melhor se traduz, porque ele deve insistir, repetir, persuadir para que sua mensagem seja reconhecida; tendo sempre como base uma “matriz arquetípica”, o *schème*, capital referencial de todos os gestos possíveis (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 3-4). Durand acentua, em especial, a dimensão simbólica da serpente comparando-a a “um verdadeiro nó-de-víboras arquetipológico” que escapa ou “desliza”⁸ para uma pluralidade de significações, sendo muitas, ademais, contraditórias (DURAND, 2012, p. 316).

A serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana. Nos climas em que este réptil não existe é difícil para o inconsciente encontrar-lhe um substituto tão válido, tão cheio de variadas direções simbólicas. A mitologia universal põe em relevo a tenacidade e a polivalência do simbolismo ofídico. (DURAND, 2002, p. 316)

⁸ Palavra utilizada pelo autor ao fazer uma associação apropriada a esse réptil selvagem que se rasteja, um ser escorregadio.

Entre os sentidos ambíguos que a cobra transmite estão força, poder, desejo, sedução, traição, sabedoria, renascimento, vitalidade e morte. Chevalier e Gheerbrant, em *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1992), abre o verbete sobre o réptil com a característica da contrariedade que está entrelaçada à “criatura fria, sem patas, sem pelos, sem plumas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 814). Ela, assim como o homem, distingue-se de todos as espécies de animais; e, por sua vez, homem e serpente distinguem-se entre eles: “[...] são opostos, complementares, rivais [...]. Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que seu entendimento tem o menor controle” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 814).

Todavia, Durand (2012) acredita que essa expressividade mitológica ofídica se apoia essencialmente em três rubricas: transformação temporal, fecundidade e perenidade ancestral.

Vivendo debaixo da terra, a serpente não só recepta os espíritos dos mortos, como também possui os segredos da morte e do tempo: senhora do futuro do mesmo modo que detentora do passado, é animal mágico. Quem comer da serpente adquire o poder da clarividência, e para os chineses, hebreus e árabes a serpente está na origem de todo o poder mágico [...]. Assim, o simbolismo ofídico contém o triplo segredo da morte, da fecundidade e do ciclo. (DURAND, 2012, p. 320)

Transformação temporal por ser um animal de muda, uma vez que troca de pele permanecendo o mesmo; além de ser para “a maior parte das culturas, a duplicação animal da lua, porque desaparece e reaparece ao mesmo ritmo que o astro e teria tantos anéis quantos dias tem a luação⁹” (DURAND, 2012, p. 316). Outro aspecto é a capacidade desse réptil adentrar as fissuras da terra e alcançar os “infernos”, constituindo assim uma dialética entre a vida e a morte. Segundo o autor, tal compreensão, apoiada ainda nos pensamentos do filósofo Gaston Bachelard, vai ao encontro do pensamento chinês tradicional, em que serpente e dragão são reconhecidos como símbolos do fluxo e refluxo da vida: “Donde as virtudes médicas e farmacêuticas atribuídas ao veneno da serpente, ao mesmo tempo veneno mortal e ‘elixir da juventude’. A serpente é, então, guardiã, ladra, ou detentora da planta da vida” (DURAND, 2012, p. 317).

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 823), a cristandade normalmente retém o aspecto negativo e maldito da serpente. Sublinha-se, normalmente, a valorização da cobra como guardiã do mistério último do tempo – a morte; embora os textos sagrados comprovem os dois lados, do bem e do mal. Uma das passagens mais emblemáticas desse antagonismo está em Êxodo 7: 1-12 (BÍBLIA SAGRADA AVE MARIA, 2019) [grifos nossos]:

⁹ A luação tem em torno de 29 dias, e corresponde ao ciclo de fases da lua – passa-se da fase nova, quando a sua porção iluminada visível aumenta gradualmente até que, duas semanas depois, ocorra a lua cheia e, cerca de duas semanas seguintes, volta a diminuir e o satélite entra novamente na fase nova.

1. O Senhor disse a Moisés: “Vê, eu vou fazer de ti um deus para o faraó, e teu irmão Aarão será teu profeta. 2. Dirás tudo o que eu te mandar, e teu irmão Aarão falará ao rei para que ele deixe sair de sua terra os israelitas [...]. 6. Moisés e Aarão fizeram o que o Senhor tinha ordenado, e obedeceram [...]. 8. O Senhor disse a Moisés e a Aarão: 9. “Se o faraó vos pedir um prodígio, tu dirás a Aarão: *toma tua vara e joga-a diante do faraó; ela se tornará uma serpente*”. 10. Tendo Moisés e Aarão chegado à presença do faraó, fizeram o que o Senhor tinha ordenado. Aarão jogou sua vara diante do rei e de sua gente, e ela se tornou uma serpente. 11. *Mas o faraó, mandando vir os sábios, os encantadores e os mágicos, estes fizeram o mesmo com os seus encantamentos*: 12. Jogaram cada um suas varas, que se transformaram em serpentes. Mas a vara de Aarão engoliu as deles. (BÍBLIA SAGRADA, 2019, p. 99)

FIGURA 2 – COROA EGÍPCIA DO FARAÓ TUTANCÂMOM ORNADA COM SERPENTE NA PARTE FRONTAL, AO CENTRO. A SERPENTE APRESENTA-SE NA JOIA COMO ORNAMENTO MÁXIMO E SIMBÓLICO DE SOBERANIA E IMORTALIDADE



FONTE: NATIONAL GEOGRAPHIC. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/619878336183345245/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

Observa-se aqui a construção do imaginário ofídico ligado à cultura egípcia e seus símbolos de poder. Ela era um dos símbolos máximos de autoridade, sendo protagonista em Êxodo 7 ao ser entregue por Deus a Moisés¹⁰ para enfrentar em igual autoridade a força do faraó. Por essa razão, as cabeças dos faraós surgem, geralmente, adornadas com uma joia colocada na testa da realeza egípcia “modelada como uma serpente com a cabeça levantada que representa o poder e a ciência dos deuses – o uraeus” (RIBEIRO, 2017, p. 187). Serpente como símbolo duplo de imortalidade e da eterna sobrevivência do faraó, de sua soberania absoluta e de seu saber sobrenatural, de acordo com Maria Goretti Ribeiro, em *Imaginário da serpente de A a Z*:

A serpente revelava seus segredos à deusa Ísis que os transmitia ao Faraó. Todas as grandes deusas da natureza, primeiramente Ísis, trazem na testa a naja real ereta, o uraeus de ouro puro, símbolo de soberania, conhecimento, vida e juventude divinas. (RIBEIRO, 2017, p. 187)

Retomando à citação do livro *Gênesis* (capítulo 3, versículo 1), é tangível, dessa maneira, as incontáveis interpretações que passaram a compor o imaginário da serpente, associando-se aos elementos de proteção, como guardiã da Árvore da Vida, encontrada no Jardim do Éden; ou de maneira extrema, ao poder do Mal, à imagem do anjo caído dos céus, a Lúcifer, por influenciar a mulher “a comer do fruto proibido”.

Durand (2012) aponta mais uma significativa direção simbólica: a cobra como atributo da fecundidade totalizante e híbrida (hermafrodita), já que é ao mesmo tempo animal feminino (lunar) e masculino (forma alongada e caminhar sugestivo à virilidade do pênis). “Ela brinca com os sexos como com os opostos; é fêmea, é macho; gêmea em si mesma, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas”, afirmam Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 815) ao acreditarem o ofídio como um “complexo de arquétipos ligado à noite fria, pegajosa e subterrânea das origens”.

As expressões mitológicas apresentadas particularmente por Pastoureau, Durand, Chevalier e Gheerbrant são essenciais para apreender o poder simbólico da serpente no imaginário coletivo humano, tendo a arte, a língua e a religião como sistemas primordiais na estruturação e definição de um mundo social que atenda a interesses sociais, culturais e políticos específicos. Para Bourdieu, em *O poder simbólico* (1989, p. 10, grifo do autor), os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social, por tornarem possível o “‘consensus’ acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a interação ‘lógica’ é a condição da integração ‘moral’”.

¹⁰ Aproximadamente 3100 a.C., Moisés vivia no Egito e foi adotado pela filha do faraó. É um dos profetas mais importantes do Judaísmo e do Cristianismo, reconhecido pelo Islamismo. É visto como o grande instrumento de Deus para libertar os hebreus. Segundo a Bíblia judaico-cristã, ele libertou o povo de Israel da escravidão no Antigo Egito, tendo instituído a Páscoa Judaica. Guiou o seu povo por um êxodo pelo deserto durante quarenta anos, que se iniciou na passagem em que Deus abre o Mar Vermelho. Ainda segundo a Bíblia, recebeu no alto do Monte Sinai as Tábuas da Lei de Deus, contendo os Dez Mandamentos.

O pensador (1989) acredita que o poder simbólico está atrelado a esse jogo de transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico, sendo, por seu turno, capaz de produzir efeitos reais sem desgastes, pode-se dizer, visíveis à imagem daqueles que dominam. O poder simbólico, segundo Bourdieu (1989), tem o poder de constituir o dado a partir da enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, ou seja, o mundo em si. Ainda seguindo suas meditações, o poder simbólico se define em uma relação determinada e por meio desta, entre os que exercem o poder e os que lhes estão sujeitos na estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença.

Logo, é considerável apreender o réptil, assim como o cetro (bastão comumente utilizado por autoridades reais) e o traje (as vestes)¹¹, como um símbolo de poder, um capital simbólico objetivado, mas sua eficácia estará sujeita sempre às condições em que essa crença foi fundamentada.

[Poder simbólico] poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14, grifo do autor)

Na mesma época das reflexões de Bourdieu citadas acima, Ernst Hans Josef Gombri-
ch, em *O sentido da ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa* (2012)¹², convoca a atenção para a valorização da Semiótica¹³ até então desinteressante para os estudiosos de arte da época. Estes se preocupavam, em especial, com problemas relacionados à forma e ao estilo. Dentre as principais questões do século XVIII, mesmo período em que o filósofo Charles Sanders Peirce¹⁴ dedicou seus pensamentos às relações entre os objetos e o pensamento, destacam-se as ideias de John Ruskin¹⁵ (século XIX) ao associar o ornamento à natureza, defender o ornamento revolucionário (aquele que permite a liberdade expressiva do traço) e refutar o ornamento industrial¹⁶. Na segunda metade do século XX, os estudos semióticos,

¹¹ Referenciados por Bourdieu em sua obra (1989, p. 15).

¹² Obra publicada pela primeira vez em 1979.

¹³ Ciência geral dos signos, também conhecida como Semiologia ou Semasiologia.

¹⁴ Reconhecido como um dos grandes pensadores do séc. XIX. Com William James e John Dewey, é considerado um dos fundadores do pragmatismo (princípio regulador de lógica, ferramenta de definição de conceitos) e da Semiótica americana.

¹⁵ Artista, crítico e teórico da arte e da sociedade, na defesa de uma arte “feita pelo povo e para o povo”, cujo objetivo é tornar o operário artista para que este consiga conferir valor estético ao trabalho apontado como desqualificado da indústria. As ideias de Ruskin contribuíram seguramente para o surgimento das correntes *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) e *Art Nouveau* (Arte Nova), impactando na reforma e no desenvolvimento do design industrial. Esse debate moderno provocou uma agitada repercussão sobre as relações entre arte e natureza, criação e imitação, representação e abstração, trabalho alienante e trabalho enriquecedor, fruição estética e consumo, dualismos refletidos nas expressões do ornamento.

¹⁶ O século XIX foi o período de intensa mudanças nos processos de manufatura, que caracterizam a Revolução Industrial iniciada na segunda metade do século XVIII.

a partir da perspectiva peirceana, foram potencializados por autores como Umberto Eco (1932-2016).¹⁷

Hoje, a nuvem transborda e as brumas estão rolando, ameaçando apagar os contornos de distinções antes familiares. Uma dessas é a distinção entre designs e signos, entre o meramente decorativo e o simbólico. Ao se propor tratar tudo como signo, torna-se duplamente importante reinterpretar a velha terminologia do senso comum, que por tanto tempo serviu ao estudioso de arte. (GOMBRICH, 2012, p. 217)

Cabe, nesse momento, evidenciar nessa reflexão as sutis diferenciações conceituais que ultrapassam os elos entre ornamento, adorno, decoração (decorativo), ornamentação (ornamental). Apreende-se o ornamento como tema que resulta de um movimento perceptivo que, normalmente, se inclina a uma inevitável constância com fins à expressividade estética. O ornamento se configura, desse modo, em padrões e representações ligados ao mundo natural e/ou por encadeamentos históricos, socioculturais, afetivos; constituídos por repertórios mutáveis. O adorno, por sua vez, nasce a partir de uma ordenação de motivos ornamentais que somente têm sentido a partir dos critérios de uma intencionalidade a fim de “suscitar um incremento de valor e de significado do Eu” (SIMMEL, 2014, p. 70). Compreendido como objeto sociocultural movente, o adorno está sempre à serviço do sujeito para um alcance máximo da sua expressividade como símbolo de apreço, alegria, prazer, poder, status, autoafirmação.

Tais noções culminam na decoração e ornamentação. Decoração como uma apropriação (conveniente) desprendida, ou seja, sem compromisso declarada com esquemas ornamentais, podendo ou não se associar a prováveis sentidos ou motivações, dentre eles, as próprias relações de poder e socialidade que conformam os encadeamentos situacionais de tempo e espaço. Enquanto o efeito ornamental, como resultado da ornamentação, persegue sem modéstia ou moderação um sentido cultural primorosamente articulado, envolvendo uma cadência formativa associada a sucessões históricas e sociais que se convertem em uma eloquente presença criadora.

As interações entre cultura, decoração e simbolismo podem ser percebidas em diversos lugares e práticas, como nos rituais de casamento e de luto (usos das cores branca e preta, respectivamente na cultura ocidental), na própria escrita (falar com um texto com letras vermelhas ou em caixa alta). Contudo, Gombrich (2012, p. 218) reforça sua preocupação no apelo recorrente que o desconhecido exerce sobre a imaginação humana. Assim, o desejo e a esperança impulsionados no século XVIII pela disseminação de informações sobre culturas e tribos mundo a fora, diferentes sobretudo dos colonizadores ocidentais, em rastrear tais raízes que pudessem nos dizer mais sobre os primórdios da humanidade, pode nos conduzir a fantasias e excessos, sejam nos estudos etimológicos da cultura, sejam nos conhecimentos etimológicos do design.

¹⁷ Escritor, professor e filósofo italiano. Eco foi titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior de Ciências Humanas na Universidade de Bolonha; além de notável escritor reconhecido internacionalmente por suas obras.

A partir da observação de que os motivos decorativos podem ter um significado simbólico, foi um passo demasiado tentador concluir que todos os motivos foram originalmente concebidos como símbolos – ainda que seu significado tenha se perdido no curso da história. (GOMBRICH, 2012, p. 218)

O autor acredita que tais especulações são despertadas, particularmente, por questões religiosas: “Fundamentalistas, que aceitam a verdade literal das Escrituras como a palavra de Deus, sentiram-se impulsionados a procurar esses registros sagrados em busca de revelação e inspiração” (GOMBRICH, 2012, p. 219). Um exemplo apontado por Gombrich interessa, em especial, a essa reflexão. Publicada em 1853, a obra *The worship of the serpente traced throughout the world, attesting the temptation and fall of man by instrumentality of a serpente tempter*, do Reverendo John Bathurst Deane¹⁸, reforça a associação do culto à serpente com o culto ao diabo, com o poder do mal, da escuridão, que – como apontado – é disseminado pelas tentativas de interpretações direcionadas pela religião. Por conseguinte, percebe-se que há uma dificuldade em aceitar a autonomia do *design decorativo* e do próprio *design ornamental*¹⁹.

Essa necessidade também pode ser compreendida pela tendência em procurar por algum princípio de “unidade de mundo” (CAMUS, 2011). No capítulo Revolta e estilo, em *O homem revoltado* (2011, p. 308), Albert Camus afirma que nenhuma arte pode recusar em absoluto o real, pode negar esse mundo exterior. Pode-se sustentar, assim, que é justamente a partir da ação do artista, do seu contato com o real que a obra nasce e o artista também se revela nela a partir do seu *modo de formar*²⁰ (PAREYSON, 1993) único – o estilo. Concorda-se, portanto, com Gombrich (2012, p. 225) que aconselha ao estudioso do design a “seguir a corrente e se concentrar na função conhecida do design no passado e no presente”.

Camus (2011, p. 308) recorre ao exemplo da figura mitológica grega Medusa para enfatizar essa subjetiva relação entre arte, mundo tangível e os sentidos. A única mortal das três irmãs Górgonas²¹, Medusa²² era uma bela mulher que possuía serpentes no lugar dos

¹⁸ Tradução nossa: A adoração da serpente traçada através do mundo, atestando a tentação e queda do homem pela instrumentalidade de um tentador (encantador) de serpentes.

¹⁹ A autora deste artigo propõe, em sua tese de doutorado em andamento, uma diferenciação conceitual entre design decorativo e design ornamental, assim como entre as noções de ornamento e adorno apresentadas neste estudo.

²⁰ Em sua obra *Teoria da Formatividade* (1993), o filósofo italiano do século XX reconhece a arte como uma atividade formativa, como uma invenção que se desenvolve simultaneamente ao próprio ato de execução e em contato com a matéria-prima. Todos os campos da operosidade humana – inclusive aqueles não dedicados a operações artísticas – envolvem, segundo o pensador, uma série de *insight*, esboços, tentativas, erros e giram “em torno de uma lei de organização” até alcançar um resultado como efeito de todo esse percurso de amadurecimento inventivo (o êxito).

²¹ Medusa, Esteno e Euriale eram divindades marinhas.

²² Medusa foi amaldiçoada por Atena, pois ousou competir com ela em beleza. Perseu a matou por decapitação com a ajuda dessa deusa. Ele usou o escudo ofertado por Atena que refletia as imagens como um espelho. Olhando através do espelho, Medusa não poderia petrificar Perseu, que não estava olhando diretamente para seus olhos. Mas, ao mesmo tempo, ela ficou indefesa. Foi então que Perseu cravou-lhe uma espada no pescoço, do qual jorrou sangue e veneno mortal. O veneno que jorrou de Medusa era capaz de ressuscitar qualquer morto (RIBEIRO, 2017, p. 122-123). Foi desse sangue venenoso que nasceu o cavalo alado Pégaso, símbolo da imortalidade.

cabelos e transformava em pedra quem olhasse diretamente nos seus olhos (RIBEIRO, 2017, p. 122). A Medusa, assinala o autor, é imaginária, porém seu rosto e os répteis que adornam sua cabeça fazem parte da natureza. Assim, “a unidade em arte surge no fim da transformação que o artista impõe ao real”, afirma Camus (2011, p. 309). Esse real, assim, está atrelado aos diversos contextos socioculturais, às incontáveis noções de tempo e espaço experienciadas pelos sujeitos no mundo.

FIGURA 3 – MEDUSA DE CARAVAGGIO, CRIADA ENTRE 1595 E 1598, PERÍODO BARROCO



FONTE: GALLERIE DEGLI UFFIZIE. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/events/caravaggio-and-the-17th-century>. Acesso em: 26 jun. 2019.

Perseguir esse estilo é uma das grandes dificuldades que permanecem, especialmente a partir do século XVIII, com o regime industrial de reprodução em série, e mantém-se em plena contemporaneidade. Para Gilberto Paim, em *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros* (2000, p. 13), entre 1850 e 1950, em particular, os ornamentos se tornaram relevantes ao fomento da expansão capitalista, significativos economicamente. Tornaram-se agentes nos discursos preocupados com a criatividade

e diferenciação, assim como, contrariamente, em manifestações antiornamentais como a proposta por Adolf Loos, em seu manifesto *Ornamento e Crime* (1910)²³.

Houve, conseqüentemente, uma publicação numerosa de repertórios de padrões ornamentais impulsionados pelas técnicas de impressão sobre papel. Tais gravuras se tornaram fontes de informação para os fabricantes de diversos objetos e adornos, dentre eles, as joias. Como objeto em si, a joia exhibe seu compromisso com o realce da personalidade do sujeito que somente se efetiva a partir de uma relação com o outro. Sugestiona-se apreender a regularidade que integra o ornamento – este entendido como elemento constitutivo de uma estilização formal para o adorno, a decoração e ornamentação – está apoiada em um impulso criativo gerador de formas. Este impulso, no que lhe concerne, se propõe a uma complacência, que envolve um ritmo próprio, a fim de atender ao prazer e à necessidade humana por um sentido de ordem, a partir, essencialmente, de uma ação perceptiva do sujeito. A regularidade, ou melhor, a previsibilidade no ornamento seria, portanto, a conciliação entre um almejado equilíbrio formativo e as constantes buscas emocionais, afetivas e racionais do sujeito e suas relações em sociedade que são partilhadas culturalmente.

Um dos mais belos e ricos repertórios ornamentais é aquele reunido por Owen Jones, em sua *A gramática do ornamento* (1856), que inclui inclusive uma advertência aos copistas. Jones e outros reformistas do design foram vitais para o reconhecimento da criação ornamental. Foi exatamente a partir da tensão entre definição negativa e a valorização artística e fruição estética do ornamento que nasceu a *art nouveau*. “Os artistas *art nouveau* inventaram novas formas a partir da exaltação da linha sinuosa privilegiada por Ruskin e de uma apreensão extraordinária das formas da natureza e das possibilidades plásticas dos diversos materiais” (PAIM, 2000, p. 21).

Para o poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé, em *Bijoux* (1874), todo o sentido da joia – adorno realçado por sua extrema potencialidade ornamental – está na decoração. Essa aproximação das joias com a decoração se reflete em criações significativas reconhecidas na poética *art nouveau*, as quais são evidenciadas aquelas assinadas pelo também francês René Jules Lalique. É importante pontuar que o processo criativo do joalheiro e mestre vidreiro Lalique se apresenta em sintonia com as ideias positivas de Ruskin por valorizarem o trabalho artesanal, a partir de um entrelaçamento entre a influência das formas naturais, a diferenciação através de um cuidado na escolha dos materiais e o tipo de trabalho envolvido no modo formativo.

Nas suas joias e demais adornos, Lalique explorava com maestria a sinuosidade de formas botânicas, os motivos florais, femininos em curvas assimétricas e cores vivas pelo uso de materiais como vidro, plástico e esmalte. Ele foi um dos pioneiros a misturar nas suas criações pedras consideradas então semipreciosas. Muitos consideram Lalique como “o inventor da joia moderna”, alcunha associada ao mestre vidreiro e joalheiro evocada pela primeira vez em 1897, por um dos expoentes da *art nouveau*, Émile Gallé, e legitimada até hoje

²³ No manifesto, o arquiteto austríaco Adolf Loos sublinha a condição supérflua do ornamento a partir de uma perspectiva cética e descreditada. Loos atacou a prática dos ornamentos, e condenou o próprio impulso que os tornavam possíveis.

pelas principais referências e curadorias das suas obras, dentre elas, o grande acervo no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal (GULBENKIAN, 2021). Até assumir, em 1885, a oficina do joalheiro Jules Destape, em Paris, Lalique trabalhou de forma independente para as tradicionais joalherias Boucheron, Cartier e Jacta, imprimindo uma assinatura inconfundível.

Para Poliana de Oliveira, em *René Lalique: a joia como simbologia* (2015), “a joalheria de Lalique é profundamente simbólica”, aproximando-se significativamente da mitologia greco-romana. A autora (2015) evidencia a simbologia do ofídio como uma constante na obra de Lalique, presente em um dos seus adornos mais notáveis, o peitoral *Serpente* (figura 4), produzido entre 1898 e 1899: “Esta peça por si só evocadora de múltiplas interpretações antropológico-religiosas, por meio do mito grego de Tífon, além da sua recorrente manifestação nas culturas de diversos povos” (DE OLIVEIRA, 2015, p. 76). Tífon ou Tifão é um monstro da mitologia grega, filho da cólera de Hera, criado pela serpente Píton; de forma meio humana, meio animal, tem asas e, no lugar dos dedos, cem cabeças de dragão; enrolado de cobras do umbigo aos calcanhares e lançando chamas pelos olhos. É tão grande que poderia tocar, com os braços estendidos, as duas extremidades do Oriente e do Ocidente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992).

FIGURA 4 – O PEITORAL *SERPENTE*, DE RENÉ LALIQUE



FONTE: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/peitoral-serpentes/. Acesso em: 27 jun. 2019.

Chevalier e Gheerbrant (1992), ao atestarem as muitas versões conhecidas desse mito, fazem questão de frisar, por outro lado, sua tão evidente animalidade oposta ao espírito:

Os sobressaltos da animalidade, do embrutecimento, das forças de vulgarização, como uma suprema tentativa *de oposição ao espírito*. Tifão é o mais temível de todos os inimigos do espírito. Simboliza a possibilidade da vulgarização do ser consciente, a mais decisiva oposição ao espírito evolutivo: o recuo em direção ao imediatismo dos desejos, característicos da animalidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 883, grifos dos autores)

Acredita-se, dessa forma, nas palavras de Gilberto Paim ao sublinhar um aspecto considerado como inalienável e essencial ao trabalho de ornamentação desenvolvido pelo homem: “A investigação das mínimas possibilidades de diferenciação das formas e dos materiais, sempre possíveis, mesmo sob a pressão do ascetismo mais rigoroso ou de modo a responder às exigências extremas desse ascetismo” (PAIM, 2000, p. 117).

Assim como Ruskin, é preciso entender o ornamento como diferenciações inesperadas de formas e materiais circunscritas em contextos socioculturais entrelaçados à capacidade humana de perceber o belo a partir da experiência travada entre corpo e mundo, evidenciando singularidades que são epocais.

Serpente como ornato: tentativas criativas

“A serpente deve estar em todos os dedos e todos os pulsos e em todos os lugares. A serpente é o motivo de Hórus²⁴ em joias” (VREELAND *apud* BVLGARI, 2013). Com base nessas ideias, parte-se para um desafio: criar um ornamento inspirado na imagem da cobra como elemento principal para o desenvolvimento criativo de uma joia. O exercício formativo pretende ser, principalmente, esclarecedor para a tentativa de diferenciação entre as noções de *ornamento* e *adorno*, comumente apreendidas como sinônimos. Todavia, as meditações exploradas até então são capazes de apresentar discretas alteridades entre estes dois conceitos, que se entrelaçam perfeitamente na composição de uma joia.

As tentativas de concepção nascem do *perfil em degraus de lapidação* apresentado (figura 5), buscando privilegiar os nós referentes às fases da lua ligadas à transformação temporal que compõem o imaginário da serpente. O processo de desenvolvimento se apoia, em especial, na imagem da *Philodryas olfersii* (figura 6), conhecida popularmente como cobra-verde ou cobra-de-cipó, bastante comum na fauna nordestina.

²⁴ Deus egípcio com cabeça de falcão, muitas vezes representado por um olho, o olho de Hórus, ou por um disco solar com asas de gavião. Simboliza a implacável acuidade do olhar justiceiro, ao qual nada escapa, da vida íntima ou da vida pública (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 496).

FIGURA 5 – ESMERALDA LAPIDADA COM PERFIL EM DEGRAUS



FONTE: Gemas e pedras preciosas (BONEWITZ, 2013, p. 169).

FIGURA 6 – *PHILODRYAS OLFERSII* (NOMES POPULARES: COBRA-VERDE OU COBRA-DE-CIPÓ)



FONTE (da esquerda para a direita): Fauna e flora do RN. Disponível em: <http://faunaefloradorn.blogspot.com/2015/07/cobra-verde-philodryas-olfersii.html>. Acesso em: 27 jun. 2019; HERPETOFAUNA. Disponível em: http://www.herpetofauna.com.br/Curiosidades_sobre_as_cobras.htm. Acesso em: 27 jun. 2019.

A *Philodryas olfersii* é uma serpente de hábitos normalmente diurnos, que se alimenta de outros répteis, aves, pequenos mamíferos e anfíbios. Sua coloração predominante em verde intenso é bastante luminosa, atrativa aos olhos humanos, com grande capacidade de camuflagem entre plantas e árvores. É esse tom vigoroso e brilhante mesclado a nuances amareladas que se pretende apresentar no ornamento aplicado à joia que receberá o nome de *Serpente Luar do Sertão*.

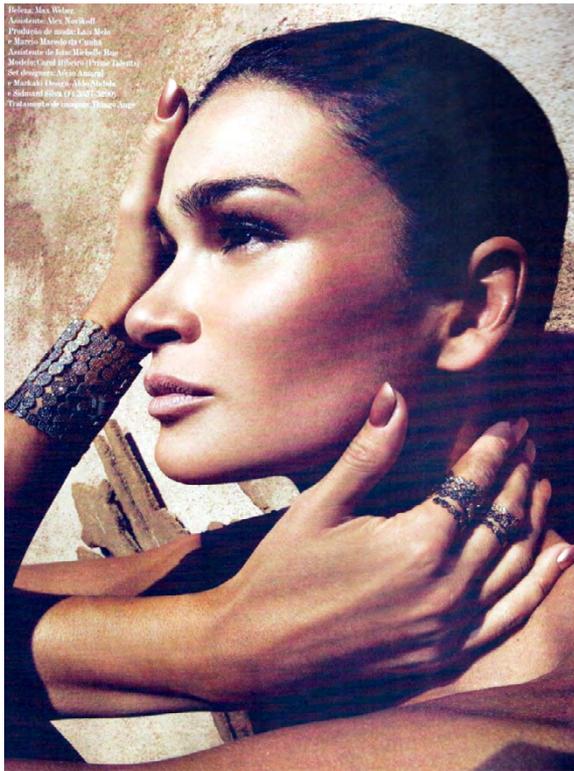
A proposta é fazer brevemente uma referência às fases da lua associadas à serpente, como apresentado aqui a partir dos pensamentos de Durand (2012). Assim como o astro iluminado, a cobra tem esse poder de aparecer, desaparecer e reaparecer. Por ser um réptil muito encontrado no sertão nordestino, foi privilegiada a presença da lua nesse cenário. Para isso, foram escolhidas as pedras preciosas esmeralda, jade (jadeíta), amazonita (microclínio) e serpentina em tons de verde (figura 7).

FIGURA 7 – AMAZONITA (MICROCLÍNIO); SERPENTINA; JADE (JADEÍTA), DA ESQUERDA PARA A DIREITA



FONTE: Gemas e pedras preciosas (BONEWITZ, 2013, p. 124, 138 e 150).

FIGURA 8 – A MODELO CAROLINE RIBEIRO ESTRELANDO O EDITORIAL HSTERN DE LANÇAMENTO PARA A *VOGUE JOIAS*, EM OUTUBRO DE 2010; E BRACELETE DA COLEÇÃO *ANCIENT AMERICA* EM DESTAQUE NO SITE DA HSTERN



FONTE: Blog Caroline Ribeiro. Disponível em: <http://blogcarolineribeiro.blogspot.com/2010/10/vogue-brasil-hstern-primavera-verao.html>. Acesso em: 27 jun. 2019; HSTERN. Disponível em: <https://www.hstern.com.br/colecoes/ancient-america>. Acesso em: 27. jun. 2019.

O adorno joia eleito foi um bracelete (figura 8) em formato retangular desenhado em uma base plana de papel cuchê. A escolha dessa forma geométrica é motivada pela estrutura do bracelete lançado, em 2010, compondo a coleção *Ancient America* de uma das marcas mais tradicionais na joalheria desenvolvida no Brasil, no século XXI, a HStern²⁵.

A textura ornamental (figura 9) utilizada na serpente da marca italiana Bvlgari, lançada na década de 1960, foi bastante intuitiva e simbólica para o desenvolvimento do ornamento. No século XX, a marca italiana de alta joalheria foi uma das pioneiras a usar o motivo da serpente em um relógio de corpo maleável, desenvolvido na década de 1940.

²⁵ Em seu projeto de tese, a autora desta pesquisa se dedica à reflexão sobre a articulação entre visualidade, forma e consumo nas joias das marcas nacionais HStern (joias maciças) e Romanel (joias folheadas). A partir de um olhar interdisciplinar, a autora busca compreender o conceito de joia na contemporaneidade por dinâmicas de desenvolvimento de produto alicerçadas nas relações entre criação, consumo e aparência, reconhecendo a joia como potência sociocultural constitutiva de sentidos pouco estudada no ambiente acadêmico para além das esferas do design e da história.

Seja de forma realista ou geometricamente abstrata, a cobra caminha junto com a história da Bvlgari com a representação das suas marcas registradas: o amor pela cor, a justaposição de materiais, uma inconfundível usabilidade e técnicas de ourives de última geração. (BVLGARI, 2019)

Suas coleções *Serpenti* tornaram-se icônicas principalmente a partir da década de 1960, quando a grife criou um ornamento que simulava as escamas do réptil que se tornou bastante desejado ao ser exibido por uma das principais personalidades internacionais da época: a atriz e estrela de Hollywood, Elizabeth Taylor. Uma das peças mais expressivas da joalheria foi o relógio-bracelete em formato de serpente feito em ouro amarelo, prata e diamantes com esmeraldas compondo os olhos do ofídio, em homenagem à personagem Cleópatra, interpretada no cinema por Elizabeth Taylor (BVLGARI, 2013).

FIGURA 9 – ORNAMENTO CRIADO A PARTIR DE ELEMENTOS SEPARADOS QUE SIMULAVAM AS ESCAMAS DO RÉPTIL; RELÓGIO-BRACELETE CRIADO PARA ELIZABETH TAYLOR EM CLEÓPATRA; E VERSÃO DA *SERPENTI* BVLGARI ADORNANDO O PESCOÇO DA ATRIZ CHARLIZE THERON, NO OSCAR 2019.

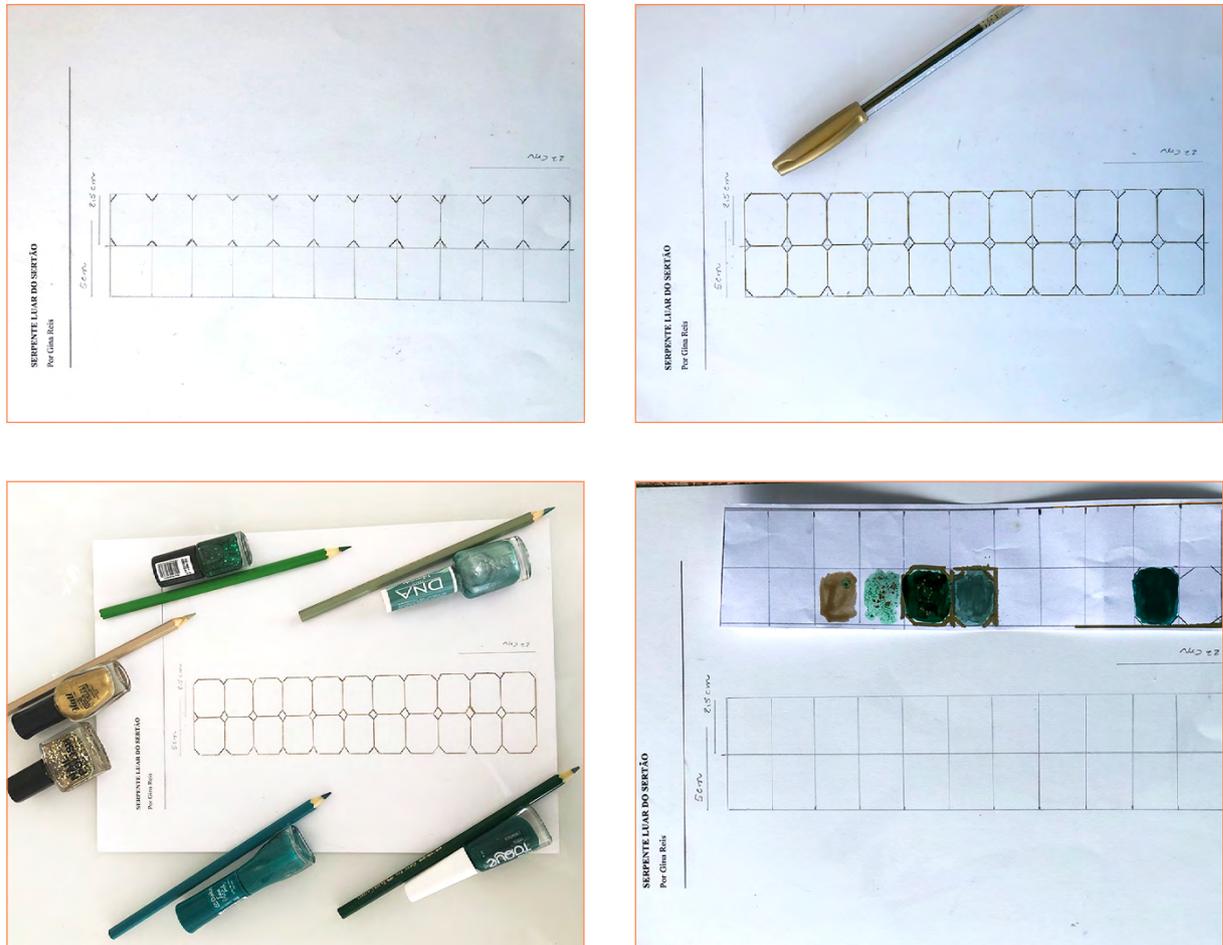


FONTE (da direita para a esquerda): BVLGARI Portfolio (2013); BVLGARI.

Disponível em: <https://www.bulgari.com/pt-br/magazine/oscar-2019>. Acesso em: 28 jun. 2019.

Com base nas referências apontadas, o ornamento aplicado à joia foi pensado a fim de valorizar as texturas naturais e o brilho das pedras preciosas, a partir de uma estrutura de metal em ouro amarelo. As medidas escolhidas para a joia foram: 24 cm de comprimento; 5 cm de largura; 2,5 cm x 2,0 cm comprimento e largura das pedras, por serem normalmente confortáveis ao uso. O bracelete inicialmente foi desenhado em lápis e contornado com caneta esferográfica dourada.

FIGURA 10 – PRIMEIRAS ETAPAS DO PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO



FONTE: Arquivo pessoal, 2019.

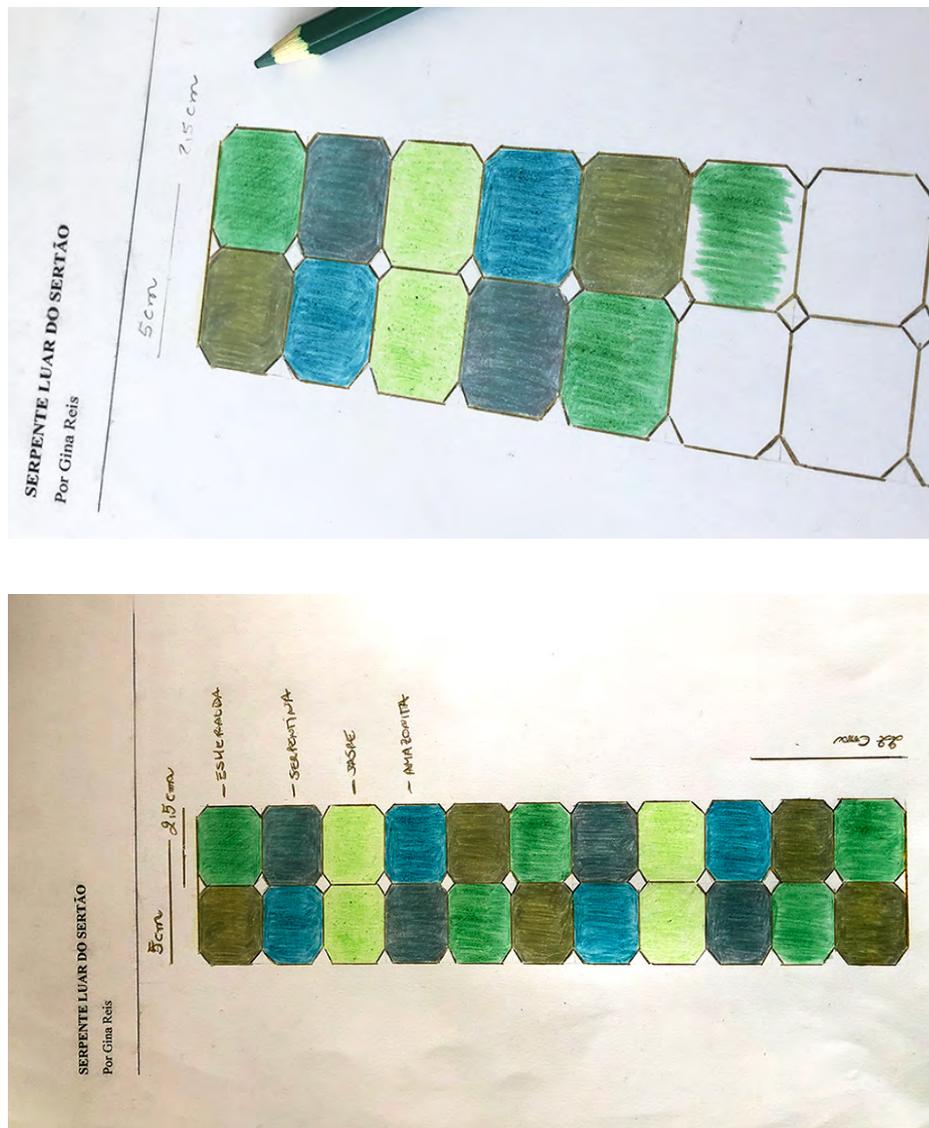
Em seguida, foi realizada a seleção de cores dos lápis em acordo com os tons do esmalte. A harmonização dos tons foi necessária, uma vez que o esmalte foi utilizado no acabamento do ornamento para alcançar o brilho das gemas. Para tanto, as noções da técnica de esmaltação chamada *cloisonné*²⁶ foram inspiradoras (figura 10) para o exercício de prototipagem. Também foi feito um teste utilizando a pintura direta no papel a fim de decidir a sequência de tons do ornamento, assim como realizar testes à aplicação de texturas. O uso

²⁶ O termo *cloisonné* provém da palavra francesa ‘cloison’ que significa divisória, cela. A técnica de *cloisonné* consiste na aplicação de finas tiras de metal que são soldadas perpendicularmente ao corpo de uma peça seguindo um padrão decorativo. O metal mais utilizado é o cobre pela sua maleabilidade. As paredes-miniatura criadas formam alvéolos que são posteriormente preenchidos com pó de esmaltes coloridos. A peça é levada ao forno a cerca de 800º C, para que os esmaltes derretam, se fundam com a superfície de metal e solidifiquem. Após a cozedura, diferente para cada cor, os esmaltes são polidos várias vezes e o metal das tiras é normalmente dourado, garantindo às peças um aspeto colorido e brilhante (CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA, 2021).

de esmaltes sobre o metal, sobretudo o ouro e cobre, teria surgido na Antiguidade, paralelamente na Europa e no Médio Oriente. A técnica funciona como uma camada protetora, além de ser uma alternativa decorativa e/ou ornamental. Os trabalhos mais antigos conhecidos em *cloisonné* são provenientes do Chipre, datando do século XIII a.C. (CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA, 2021).

Durante os testes com esmalte, percebeu-se que sua utilização exclusiva na superfície branca e plana não daria o efeito desejado: a textura, o brilho e a variação de tons próprios das gemas. Partiu-se, então, para a pintura com lápis de cor nos tons de verde que estariam próximos às tonalidades das pedras preciosas (figura 11).

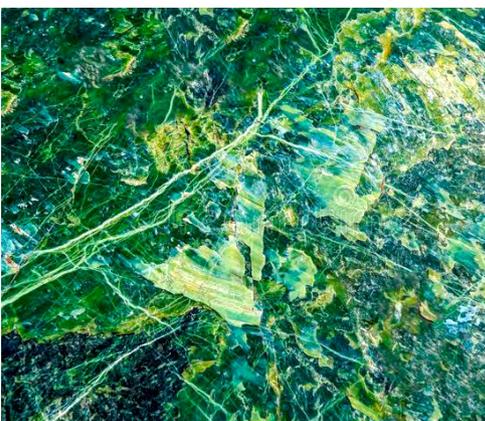
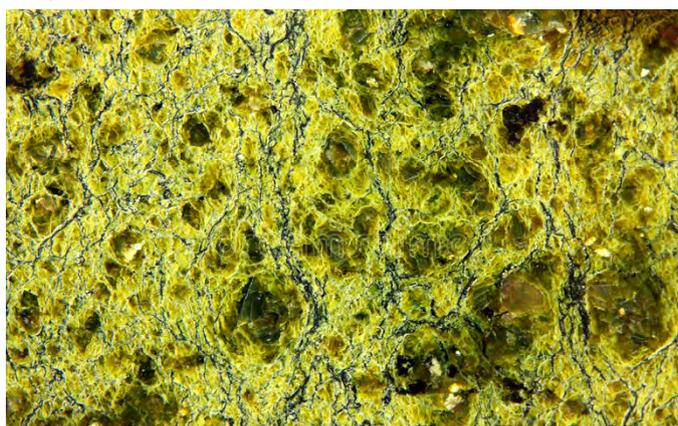
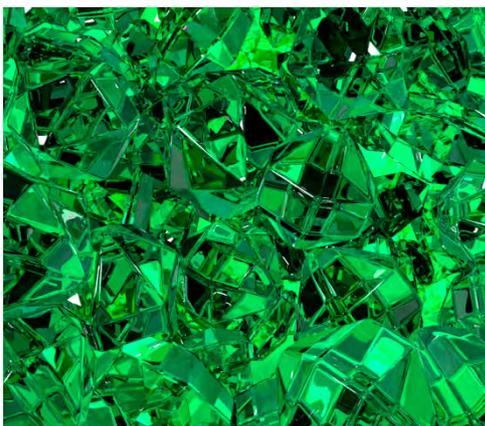
FIGURA 11 – DECISÃO PELA SEQUÊNCIA DE CORES DO ORNAMENTO E PINTURA COM LÁPIS DE COR



FONTE: Arquivo pessoal, 2019.

Finalizada essa etapa, decidiu-se pela técnica de colagem. Foram selecionadas imagens das pedras preciosas em sua textura natural (figura 12); as imagens foram impressas em papel cuchê 180g e recortadas no formato degraus de lapidação, conforme decidido anteriormente.

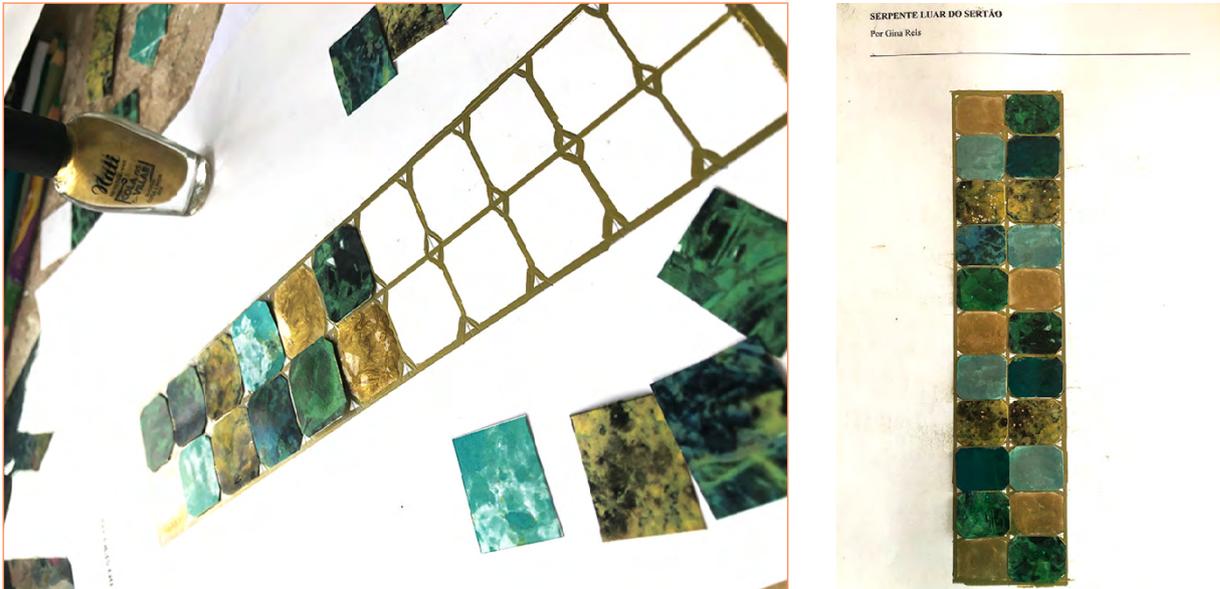
FIGURA 12 (DA ESQUERDA PARA A DIREITA) – SELEÇÃO DAS TEXTURAS QUE SERVIRAM DE BASE PARA O ORNAMENTO. ESMERALDA, JASPE, SERPENTINA E AMAZONITA



FONTE: Google Imagens. Acesso em: 29 jun.2019.

Por fim, uma nova base da joia foi desenhada em papel cuchê branco, gramatura 180g, seguindo as medidas estipuladas. A peça foi contornada com caneta hidrocor dourada ponta média, seguida por colagem das texturas impressas também em papel cuchê e aplicação de uma camada de esmalte sobre as texturas coladas. Para destacar o efeito do ouro amarelo, as placas em ouro 18k que aparecem intercaladas entre as pedras no desenho da joia foram preenchidas integralmente com esmalte dourado (figura 13).

FIGURA 13 – ORNAMENTO EM FASE DE APLICAÇÃO DAS TEXTURAS POR COLAGEM



FONTE: Arquivo pessoal, 2019.

FIGURA 14 – BRACELETE *SERPENTE LUAR DO SERTÃO* FINALIZADO COM APLICAÇÃO DE ORNAMENTO POR COLAGEM, PINTURA E APLICAÇÃO DE ESMALTE



FONTE: Arquivo pessoal, 2019.

A proposta desse exercício formativo é reafirmar a necessidade de investimentos em uma diferenciação entre as noções de *ornamento* e *adorno*. Assim como as gemas e os metais escolhidos para compor o bracelete (o adorno joia), a serpente – figura imaginária que atravessa os tempos imemoriais e memoriais – evoca padrões e representações que culminam em uma temática a partir de um processo perceptivo. Como é possível observar, o adorno nasce por meio de uma ordenação de motivos ornamentais que somente têm sentido a partir dos critérios de uma intencionalidade a fim de agregar valores e sentidos aos sujeitos que

os portam. Esses mesmos padrões, motivos que servem à disposição do ornamento podem, simultaneamente, servir de adorno, como propriedade particular ou movente – tudo aquilo que está ao redor do homem.

No entanto, cabe propriamente ao adorno, como objeto em si, o compromisso com o realce da personalidade do sujeito que somente se efetiva a partir de uma relação com o outro. Esse brilho individual, que se expande como um círculo de irradiação, é o que garante a presença estilizada desse sujeito no seu ambiente de socialidade. Ao que parece, ornamento e adorno estão, em essência, emaranhados às noções de decoração (decorativo) e ornamentação (ornamental). A proposição defendida é pensar essas conceituações como um encontro, uma intersecção em que, em muitos momentos, as personalizações são complexas, ou melhor, pode-se dizer labirínticas.

Considerações finais

Dialogando, assim, com esses “nós-de-víboras” brevemente apresentados, a serpente continua, no século XXI, sendo sugestiva nos processos criativos que têm as joias como suportes ornamental e decorativo que asseguram, por sua vez, uma autonomia ao design. A partir de Simmel (2008), evidencia-se a capacidade do adorno joia de produzir ao máximo o “alargamento do Eu”, ampliando a impressão da personalidade do indivíduo. O elo de proximidade entre o sujeito e a coisa pode atingir seu clímax quando se tratam de adornos de metais e de pedras preciosas. Estes – diferentes da tatuagem e do vestuário que estão estreitamente ligados à personalidade física – têm um caráter absolutamente altruísta, oferecendo ao sujeito que os portam toda sua potencialidade de “ser para si e ser para o outro”, como nos lembra Simmel. Desse modo, é notável a persistência dos metais reluzentes e das pedras preciosas na essência da concepção de joia na contemporaneidade – temporalidade e espacialidade para além do sentido histórico-cultural cronológico.

É reconhecível a extensão criativa que a joalheria alcançou, sobretudo, a partir dos vínculos com as artes e o simbólico no século XX, com movimentos artísticos e culturais. As relações traçadas entre joias e pessoas se revelam e reafirmam ao longo do tempo como não óbvias, transcendendo a realidade. Tais discussões são exibidas nos incansáveis empreendimentos teóricos e práticos ao posicionamento da grande área da joalheria por classificações, como a alta joalheria, a joalheria preciosa, a folheada, a industrial, e a de moda; além do próprio conceito de joalheria contemporânea – subárea constantemente evocada de forma indiferenciada como joalheria de arte, de estúdio, de autor, de design, e de pesquisa.

No entanto, são irrevogáveis às joias os sentidos social, político, religioso, econômico, ornamental, decorativo, afetivo, memorial, mágico e simbólico. Importa ainda sublinhar a apreensão da joalheria já entrelaçada na contemporaneidade à lógica de uma conformação da aparência que, especialmente a partir da modernidade, consolida seus laços com a performance influente da moda e seus jogos de imitação e diferenciação.

Propõe-se, portanto, pensar a joia inserida no contemporâneo ainda tecida por raridade, perenidade, brilho, visualidade e por uma *inutilidade útil*, a partir de uma perspectiva de *joalheria amplificada*, inserida em um tempo flutuante (presente), em que o passado é

constantemente revisitado, e o futuro é pressagiado; onde a afetividade e a comunicabilidade esculpem os modos de vida. Apreendendo a *inutilidade útil*²⁷ como a capacidade desses adornos crescerem por completo a presença e a comunicabilidade dos sujeitos no mundo (SIMMEL, 2008) como extensões ativas do corpo. Sugestiona-se que a superficialidade tão afiliada às joias surge como uma autêntica virtude que garante autonomia e abertura a esses adornos que estão, ao mesmo tempo, à serviço do indivíduo, atendendo seus anseios de pertencimento, distinção à configuração de si.

Seria essencialmente essa cumplicidade desinteressada entre o corpo e a joia – objeto cultural dispensável e aberto – talentosa em ampliar a autonomia e a presença do sujeito no mundo, sem nenhuma pretensão de suprir necessidades, com um alcance de deslumbramento e acentuação pessoal incomparáveis. Esse aparecimento tão considerável da serpente nos processos criativos (decorativos) e criadores (ornamentais) – justamente pelos múltiplos sentidos que esse réptil enigmático e sedutor possui – é, sobretudo, fortalecida pelo poder que os metais e as gemas preciosos têm de provocar um arrebatamento e uma capacidade perene de aproximar o sujeito, mesmo que inconscientemente, de um universo mágico, sobrenatural, como “objetos transportadores” de sentidos imaginários, tomando de empréstimo a expressão de Huxley (2015, p. 85).

²⁷ As noções de “inutilidade útil” como uma das características intrínsecas à joia e “joalheria amplificada” estão sendo desenvolvidas pela autora desta pesquisa em sua tese de doutorado em andamento.

Referências

ARAÚJO, Alberto; TEIXEIRA, Maria Cecília. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. **Letras de hoje**, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**: Edição de Estudos. São Paulo: Ave-Maria, 2019.

BLOG CAROLINE RIBEIRO. **Vogue Brasil HStern Primavera/Verão**. Disponível em: <http://blogcarolineribeiro.blogspot.com/2010/10/vogue-brasil-hstern-primaveraverao.html>. Acesso em: 27 jun. 2019.

BONEWITZ, Ronald Louis. **Gemas e pedras preciosas**. Trad. Lizandra Magon de Almeida. Barueri: Disal, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.

BVLGARI. **Bulgari Heritage Icons**. Disponível em: <https://www.bulgari.com/pt-br/bulgari-heritage-icons>. Acesso em: 28 jun. 2019.

BVLGARI, **Bulgari Magazine Oscar 2019**. Disponível em: <https://www.bulgari.com/pt-br/magazine/oscar-2019>. Acesso em: 28 jun. 2019.

BVLGARI. **Bulgari Portfolio**. Skira, 2013.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Trad. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA. **Esmalte Cloisonné Chinês – Destaque Dezembro 2013**. Disponível em: <https://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/cloisonne-chines-destaque-dezembro-de-2013/>. Acesso em: 18 jun. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Colab. André Barbault; coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992.

DE OLIVEIRA, Poliana Conceição. **René Lalique**: a joia como simbologia. 2015. 104 f. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG), 2015.

DURAND, Gilbert. **A estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FAUNA E FLORA DO RN. **Cobra verde *philodryas olfersii***. Disponível em: <http://faunaefloradorn.blogspot.com/2015/07/cobra-verde-philodryas-olfersii.html>. Acesso em: 27 jun. 2019.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. **Peitoral serpentes**. Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/peitoral-serpentes/. Acesso em: 27 jun. 2019.

GALLERIE DEGLI UFFIZIE. **Medusa Caravaggio**. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/events/caravaggio-and-the-17th-century>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GOOGLE IMAGENS. Acesso em: 29 jun. 2019.

GOMBRICH, Ernst Hans. **O sentido da ordem**: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Trad. Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HERPETOFAUNA. **Curiosidades sobre as cobras**. Disponível em: http://www.herpetofauna.com.br/Curiosidades_sobre_as_cobras.htm. Acesso em: 27 jun. 2019.

HSTERN. **Coleções Ancient America**. Disponível em: <https://www.hstern.com.br/colecoes/ancient-america>. Acesso em: 27 jun. 2019.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção; céu e inferno**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla; Thiago Blumenthal. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

JONES, Owen. **A gramática do ornamento**: uma rara coleção de mais de 2.350 padrões clássicos. Trad. Alyne Azuma. São Paulo: Editora Senac, 2010.

LALIQUE. **Lalique**. Disponível em: <https://www.lalique.com/>. Acesso em: 1º ago. 2018.

LOOS, Adolf. **Ornamento e crime**. Trad. Lino Marques. Lisboa: Edições Cotovia Ltda, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Joias Bijoux**. La dernière mode: gazette du monde et de la famille. Trad. Izabel Haddad. Rev. Márcia Bandeira. Paris: Editions Ramsey, 1874.

MONNERYON, Frédéric.; RENARD, Jean-Bruno.; LEGROS, Patrick.; TACUSSEL, Patrick. **Sociologia do imaginário**. Trad. Eduardo Portanova Barros. 2. ed. (Coleção Imaginário Cotidiano). Porto Alegre: Sulina, 2014.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN. **Sala René Lalique**. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/sala-rene-lalique/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

NATIONAL GEOGRAPHIC. **Coroa de Tutancâmon**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/619878336183345245/>. Acesso em: 29 maio 2020.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PASTOUREAU, Michel. **Os animais célebres**. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2015.

RIBEIRO, Maria Goretti. **Imaginário da serpente de A a Z** (Livro eletrônico). Campina Grande: EDUEPB, 2017.

SANTOS, Rita. **Joias**: fundamentos, processos e técnicas. São Paulo: Editora Senac, 2017.

SCHMUCKMUSEUM PFORZHEIM. **Bracelete helenístico serpente**. Disponível em: <https://www.schmuckmuseum.de/museum/die-sammlung-zeigt-schmuckkunst-aus-fuenf-jahrtausenden.html?cont=1&cHash=4fa19b3c5d079f4febb5562624486a0a>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SIMMEL, George. **Filosofia da moda e outros escritos**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.