UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA
DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

NANCY DIAS DA SILVA SZAZ

Biojoia: entre a arte e o design

SÃO PAULO
2021

NANCY DIAS DA SILVA SZAZ

Biojoia: entre a arte e o design

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós- Graduação em Têxtil e Moda

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 18 de dezembro de 2020. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:
Têxtil e Moda

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Silvia Barros de Held

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8- 4936

Szaz, Nancy Dias da Silva
Biojoia: entre a arte e o design / Nancy Dias da Silva Szaz ; orientadora, Maria Silvia Barros de Held. – 2021
120 f : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2020
Versão corrigida

1. Moda. 2. Biojoia. 3. Design. 4. Sustentabilidade. 5. Arte contemporânea. I. Held, Maria Silvia Barros de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. –.391

Nome: SZAZ, Nancy Dias da Silva

Título: Biojoia: entre a arte e o design

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração: Têxtil e Moda

Aprovado em: 18/12/2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maria Alexandra Salgado Ai Quintas

Instituição: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FA/ULisboa)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Diosnio Machado Neto

Instituição:Escola de Arte , Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH)

Julgamento:

Assinatura: _____

Prof. Dr. João Paulo Pereira Marcicano

Instituição: Escola de Arte , Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao meu marido Wagner e aos meus filhos, Felipe, Thomas e Rebeca.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por tudo que Ele tem feito na minha vida, se cheguei até aqui, foi porque Ele me susteve.

Ao meu marido Wagner, que sempre me estimulou e acreditou no meu trabalho.

À minha irmã Marily que desde muito cedo me incentivou, me presenteando com tintas e pincéis e sempre me apoiando para ser uma artista.

À minha orientadora Professora, Doutora Maria Silvia Barros de Held, pela oportunidade de desenvolver esse trabalho e pela confiança em mim depositada, pela liberdade que me deu na construção desta tese.

À minha Pastora Leticia, que nos momentos difíceis sempre esteve presente, com muitas orações.

À minha querida amiga Valéria, que com toda a sua dedicação e competência me ajudou a desvendar e aperfeiçoar os textos.

Às minhas irmãs Luci e Suely, que me ajudaram de inúmeras formas, com sua generosidade.

Ao meu grande amigo Artur Cole, que me fez enxergar o mundo das artes com excelência, sabedoria, graça, generosidade e amizade incondicional.

Aos meus pais Walter e Luiza, pela responsabilidade que tiveram na pessoa que sou hoje.

À CAPES pelo fundamental apoio financeiro concedido.

“Não que sejamos capazes, por nós, de pensar alguma coisa, como
de nós mesmos; mas a nossa capacidade vem de Deus”.
II Coríntios 3:5
(BÍBLIA**,** 1993, p. 208.)

RESUMO

SZAZ, Nancy Dias da Silva. **Biojoia:** entre a arte e o design. 2021. 120 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Versão Corrigida.

A presente dissertação tem como objetivo analisar a biojoia, a partir de sua inserção nos campos da arte e do design no âmbito da produção da joalheria contemporânea, além de investigar o seu papel na problemática da sustentabilidade. A biojoia enquanto problemática situa-se no campo de investigação das relações atuais entre design e arte contemporânea, tanto em seus aspectos conceituais, quanto formais e produtivos. Em vista disso, a identidade da biojoia situada no espaço de interação entre a arte contemporânea e o design configura o ponto de partida desta pesquisa. Como objetivos secundários são propostos estudos sobre as repercussões decorrentes da definição da biojoia como artefato e seu impacto e influência em sua condição de possível produto sustentável, o que envolve aspectos e características ligadas ao design e também à arte. No âmbito da discussão teórica, são apresentadas interações e oposições entre os conceitos de moderno e pós-moderno, com o objetivo de inserir a questão da evolução do Design em suas conexões com a arte e a arquitetura e fornecendo uma contextualização da biojoia como produto de design. O arcabouço teórico da pesquisa tem como eixo as discussões sobre a estética relacional, com a discussão de alguns aspectos da arte relacional ligados à escultura e à biojoia. A biojoia também é analisada como uma instalação em escala reduzida para o próprio corpo, e finalmente, a trajetória e as experiências pessoais da autora serão apresentadas para a investigação de aspectos relacionados à produção e execução das biojoias, assim como sua materialidade. Finalmente é apresentado um estudo de caso sobre a produção de biojoias, com a função de discutir e apreender a identidade da biojoia no espaço de interação entre a arte contemporânea e o design.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Sustentabilidade. Design. Biojoia. Arte Relacional. Modernidade versus Pós-Modernidade.

ABSTRACT

SZAZ, Nancy Dias da Silva. **Bio-jewel:** between art and design. 2021. 120 p. Dissertation (Master of Science) – Postgraduate Program in Textile and Fashion. School of Arts, Science, and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2020. Corrected version.

This dissertation aims to analyze bio-jewelry, starting from its insertion in the fields of art and design within the scope of contemporary jewelry production, in addition to investigating its role in the sustainability issue. Bio-jewelry as a theme is located in the field of investigation of the current relations between design and contemporary art, both in its conceptual as well as formal and productive aspects. As a result, the identity of biojoia located in the space of interaction between contemporary art and design sets the starting point of this research. As secondary objectives, this paper propose studies on the repercussions resulting from the definition of bio-jewelry as an artifact and its impact and influence on its condition as a possible sustainable product, which involves aspects and characteristics linked to design and to art. Within the scope of the theoretical discussion, interactions and oppositions between the concepts of modern and postmodern are specified, with the objective of inserting the question of the evolution of Design in its connections with art and architecture and providing a contextualization of bio-jewelry as a design product. The theoretical framework of the research is based on the discussions on relational aesthetics, with the discussion of some aspects of relational art linked to sculpture and bio-jewelry. Bio-jewelry is also analyzed as a small-scale installation for the body itself, and finally, the author's personal trajectory and experiences will be presented to investigate aspects related to the production and execution of bio jewelry, as well as its materiality. Finally, a case study on the production of biological jewelry is presented, with the function of discussing and apprehending the identity of biological jewelry in the space of interaction between contemporary art and design.

Keywords: Contemporary art. Sustainability. Design. Bio-jewelry. Relational Art. Modernity versus Post-Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O corpo se reapropriando da joia.....71
Figura 2 – O corpo como produtor 72
Figura 3 – Movimentos e estrutura mecânica como forma de criar pequenas esculturas cinéticas e formas vestível: Dukno Yoon.....73
Figura 4 - Síntese perfeita entre joia e arte: Anthony Rousse.....73
Figura 5 - Anéis de camadas de madeira Anthony Rousse 74
Figura 6 - "São feitas de revelações sensíveis na imperfeição da pedra": Kika Alvarenga.....75
Figura 7 - Colar "Escamalar", produzido com material reciclável: Mana Bernardes..... 75
Figura 8 - Ateliê da artista, Nancy Szaz 80
Figura 9 - Aula de cores com alunos de graduação em Moda 80
Figura 10 – Nancy Szaz, "Avenida Paulista, aquarela 81
Figura 11 – Nancy Szaz, "Menina leitora", escultura.....81
Figura 12 - Nancy Szaz, "Sem título", acrílico sobre tela 82
Figura 13 - Nancy Szaz, Projeto de estúdio de 22m². 82
Figura 14 - Nancy Szaz, Anel de goiabeira com madrepérola 83
Figura 15 - Estudos de anéis de goiabeira.....84
Figura 16 - Diálogo entre o corpo e a joia.....84
Figura 17 - Nancy Szaz, "Paquera", acrílico sobre tela 85
Figura 18 – Nancy Szaz, "Estação de trem autódromo – Memórias de infância", aquarela.....86
Figura 19 – Nancy Szaz, Texturas na tela/pinceladas.....86
Figura 20 - Pintura 87
Figura 21 - Nancy Szaz - Pintura em manilha – Projeto Arte na Rua – Aldeia da Serra.....87
Figura 22 - O ser criativo 89
Figura 23 - Nancy Szaz. Sapatos, pintura à mão 89
Figura 24 - Retrato. Nancy Szaz.....90
Figura 25 - Nancy Szaz. Banco de madeira maciça - projeto.....91
Figura 26 – Nancy Szaz. Banco guarantã - projeto 91
Figura 27 – Ateliê de Nancy Szaz 92

Figura 28 - Nancy Szaz, “Descanso na praça”, acrílico sobre tela 92
Figura 29 - Nancy Szaz, Projeto “Cozinhando em Capri” 93
Figura 30 – Nancy Szaz, anéis de goiabeira 93
Figura 31 – Nancy Szaz, “Represa Guarapiranga”, colagem.....94
Figura 32 - Nancy Szaz (produção e execução), “Vestido tela 95
Figura 33 - Nancy Szaz – expositores de anéis. 96
Figura 34 - Nancy Szaz ateliê da autora. 98
Figura 35 - Referência: processo criativo 99
Figura 36 - A goiabeira que brota..... 100
Figura 37 - Poda da goiabeira – material para a produção de anéis. 100
Figura 38 – Produção de anéis.....101
Figura 39 – Produção de anéis.....101
Figura 40 – Anel escultórico 102
Figura 41 - Anéis-esculturas. 102
Figura 42 - Goiabeiras em processo de transformação.....103
Figura 43 - Bolachas de goiabeiras – processo.....104
Figura 44 – Anéis em processo.....104
Figura 45 – Anéis prontos para o mercado.....105
Figura 46 - Anéis prontos para o mercado 105
Figura 47 - Anéis prontos para o mercado 105
Figura 48 - Nancy Szaz - Biojoias - coleção de anéis.....107

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....13

1.1 OBJETIVOS.....13

1.2 JUSTIFICATIVA.....14

2. ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO.....15

3. PERCURSO METODOLÓLIGO.....18

4. MODERNO, O PÓS-MODERNO E A INSERSÃO DO ESIGN:CONTEXTUALIZAÇÃO E DISCUSSÕES TEÓRICAS.....19

4.1 **TRANSFORMAÇÕES E CONTEXTO HISTÒRICO DO DESIGN: ENTRE A MODERNIDADE E A PÓS MODERNIDADE**.....19

4.2 **OS MÚLTIPLOS ASPECTOS E CONCEPÇÕES DA MODERNIDADE**.....20

4.2.1 Modernidade e identidade.....28

4.3 PÓS-MODERNIDADE: CONTEXTUALIZAÇÃO E DEFINIÇÕES.....30

4.4 ARTE, DESIGN,CORPONO DIÁLOGO ENTRE MODERNIDADE E A PÓS MODERNIDADE.....38

4.5 O DESIGN E SUAS TRANSFORMAÇÕES ENTRE O MODERNO E PÓS MODERNO.....40

5. A ESTÉTICA RELACIONAL: UM ARCABOUÇO TEÓRICO.....44

5.1 BREVE INTRODUÇÃO À ARTE RELACIONAL.....44

5.2 A ARTE RELACIONAL: EVOLUÇÃO E PERSPECTIVAS.....46

5.3 A ARTE RELACIONAL E O ARTISTA CONTEMPORÂNEO.....47

5.4 A ARTE RELACIONAL COMO INSTRUMENTO TEÓRICO DESTA PESQUISA.....55

6. A BIOJOIA: IDENTIDADE, PERTENCIMENTO, USTENTABILIDADE.....56

6.1 A BIOJOIA ENTRE ARTE E DESIGN.....56

6.2 BIOJOIA: MATERIALIDADE, NATUREZA, SUSTENTABILIDADE.....58

6.2.1 Biojoia, ecodesign, biodesign e ergonomia.....65

7. A BIOJOIA COMO INSTALAÇÃO EM ESCALA REDUZIDA PRÓPRIA PARA O CORPO.....66

7.1 PERFORMATIVIDADE, ARTE E CORPO.....66

7.2 A JOIA COMO ESCULTURA DO CORPO.....70

7.3 ALGUNS ARTISTAS E DESIGNERS CONTEMPÔRANEOS DE JOIAS.....74

7.4 A BIOJOIA COMO PRODUTO DE DESIGN.....76

7.5 A BIOJOIA E A ARTE RELACIONAL.....76

7.6 PERFIL DO CONSUMIDOR.....78

8.0 UM ESTUDO DE CASO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO E CONSTRUTIVO DA BIOJOIA 79

8.1 TRAJETÓRIA DA AUTORA COMO ARTISTA PLÁSTICA E DESIGNER.....79

8.2 PROCESSOS CRIATIVOS.....83

8.3 A BIOJOIA E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO.....100

9.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....108

REFERÊNCIAS 110

GLOSSÁRIO.....120

1. INTRODUÇÃO

Não é possível encontrar uma definição precisa do que é a Biojoia. Ela pode ser definida como qualquer adorno que associa materiais naturais a materiais nobres. No entanto, qualquer acessório de moda (colares, pulseiras, brincos, etc.) produzidos a partir de matérias-primas naturais tais como sementes, fibras, madeira e outros, é denominado Biojoia (MENEZES, MULLER, ALVES, 2017, p. 86).

Além de ser um acessório produzido a partir da junção de elementos naturais com materiais nobres e raros, uma particularidade fundamental da biojoia é que ela é produzida majoritariamente por artesãos. (LAPA, 2016).

No Brasil, a produção de biojoias teve início na Amazônia, a partir de joias artesanais criadas com sementes e outros materiais, recolhidos principalmente por índios, seringueiros e a população da região, as quais eram repassadas principalmente para os artesãos locais, que davam acabamento a estes acessórios.

Com a abertura do mercado aos produtos de perfil sustentável, o potencial de exportação das biojoias expandiu-se, ganhando espaço tanto no mercado interno quanto no exterior. Várias comunidades passaram a se beneficiar desta atividade geradora de renda e emprego, e fez com que as biojoias passassem a ser produzidas e comercializadas em todo o país. Além dos artesãos, surgiram outros profissionais (muitas vezes chamados erroneamente de “biodesigners”, pois sua atuação não está ligada à área do Biodesign[1]), para assessorar os artesãos quanto aos parâmetros de responsabilidade ambiental, além dos cuidados necessários para atribuir qualidade e durabilidade à criação das biojoias (MENEZES, MULLER, ALVES, 2017, p. 87).

1.1 OBJETIVOS

Geral

Analisar e refletir acerca da interação entre design e arte e como objeto de estudo apresenta-se a biojoia, inserida nestes campos e sobretudo, incluída na área de produção da joalheria contemporânea, com foco na sustentabilidade.

[1] O Biodesign, ou biônica, é a ciência que examina os processos e métodos biológicos, com a finalidade de aplicar os resultados obtidos no aperfeiçoamento de máquinas e sistemas e na criação de novos produtos (KOINUVEN: 2005, p. 1).

Específicos

a) Verificar a definição da Biojoia como artefato dos campos do design e da arte.

b) Contribuir para a divulgação do design associado à produção da joalheria, que tem como objeto de pesquisa a biojoia.

c) Identificar a biojoia como possível produto sustentável que envolve aspectos e características de design e também de arte; analisar se estas características se relacionam às novas percepções do objeto (artístico ou de design) no contexto da arte contemporânea.

d) Situar a Biojoia no espaço plástico, com o corpo como suporte, onde ocorrem acontecimentos, expressões e histórias, uma operatividade sempre em movimento no contexto da biojoia, o que abre espaço para uma nova discussão entre o fazer artístico e a atuação do usuário final, denominado interator.

1.2 JUSTIFICATIVA

A investigação do estatuto da biojoia atualmente no campo do design, suas origens, suas relações com outros objetos nos quais se insere, principalmente no campo das joias, é relevante dado à inexistência de um referencial teórico ou técnico a este objeto de estudo.

A importância da definição da biojoia no "entrelugar" que caracteriza a interseção entre os campos da arte e do design trazem uma dimensão de tempo e de espaço vital para aprofundar a discussão sobre as repercussões decorrentes desta definição para a configuração da biojoia como algo que está inserido entre o fazer artístico e a atuação do usuário final como interator.

Inserir a biojoia nos campos do design e da arte são, por si só, sinalizadores da relevância desta pesquisa não só para o público específico de artistas e designers contemporâneos, como para o público acadêmico e o público mais amplo que atua ou interatua, neste domínio, como catalisador da mudança produtiva para o melhor desenvolvimento sustentável.

A fundamentação teórica para este trabalho é de origem interdisciplinar e envolve o estudo das artes visuais e do design, na delimitação de um campo disciplinar que está ligado ao conhecimento na área da pesquisa em design de joia, tendo como objeto central a biojoia.

No que diz respeito à área específica da joalheria (na qual inclui-se a biojoia) a inadequação quanto ao uso dos termos “design” e “ arte” quanto às suas especificidades estão ligadas aos discursos baseados em definições convencionais; o que tornam necessário buscar instrumental teórico para examinar a terminologia, que nem sempre captura a experiência algumas práticas e eventos essenciais das artes visuais e do design.

2. ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

No capítulo 3 trata do percurso metodológico, serão apresentados a trajetória das discussões teóricas, realizado um estudo exploratório para contextualizar a biojoia como produto de designer, identificando os fatores considerados após análise da biojoia como escultura para o corpo. E a identidade desta biojoia dentro da sustentabilidade. E a conclusão da pesquisa permite um maior entendimento sobre arte, design e sustentabilidade.

O capítulo 4 apresenta um apanhado de discussões teóricas que demonstram algumas interações e oposições entre os conceitos de moderno e pós-moderno, e oferece assim uma forma de inserir a questão da evolução do Design em suas conexões com a arte, a arquitetura e, diante disso, um contexto histórico e teórico para a inserção do design de joias e das biojoias, tema desta pesquisa.

Para tanto foram utilizados os seguintes autores Claude Mazloum retrata a joalheria no século 21, as apropriações, usos impróprios e recuperações eruditas das grandes tradições, e questiona sobre quais foram as transformações que incidiram sobre a criação da joia, e dentro destas transformações formais e conceituais: como foi para o modernismo.

Outros autores referenciados são Charlote & Peter Fiell; Rafael Cardoso que esclarece os desafios do designer na sociedade, uma revisão sobre como enfrentar os dilemas demarcados pela contemporaneidade, suas reflexões, suas revisões desde o básico como forma e função e como nossa relação com estes produtos fabricados pelo homem são definidas pela mutabilidade.

Outro autor Luís Gustavo Bueno Geraldo, fala das transformações sociais e a reconfiguração da sociedade ocidental.

Diante de todos esses questionamentos sobre os múltiplos aspectos e concepções da modernidade, sobre aplicações e termos o autor Valerio Verra esclarece essas características e os pontos essenciais para as várias delimitações conceituais e cronológicas da modernidade.

Para esclarecer a questão do dinamismo que caracteriza a sociedade contemporânea, O autor Antony Giddens reflete sobre como a sociedade em que vivemos está inserida em um contexto de auto-identidade e como o mundo contemporâneo está conectado ao cotidiano das pessoas. Se refere a modernidade como algo ainda em movimento.

Para falar da pós modernidade alguns autores foram citados como Paolo Portoguesi, José d' Assunção Barros, Perry Anderson que fala sobre a origem da pós modernidade, Ihab

Hassan no Campo Literário e Peter Blake e Charles Jenks na arquitetura relata que no final da década de 60 e nos anos 70 a palavra adquiriu todo valor “explosivo”.

Para sintonizar e contextualizar a arte, design, corpo no diálogo entre a modernidade e a pós-modernidade alguns autores são citados como: Michel Foucalt, Garcia & Martins, Gonçalves, para explicar que a pós modernidade retrata certos valores dentro dos conhecimentos atuais, refere-se ao sentido de diferença.

Desse modo, busca-se oferecer uma contextualização da questão da biojoia como produto de design, no âmbito das relações entre Design e a Arte com a análise das consequências deste duplo pertencimento. Trata também da necessidade de se conceituar e analisar o surgimento do objeto e do termo biojoia no contexto das transformações ocorridas nas últimas décadas na atividade do Design no Brasil. Estas questões teóricas servem de apoio para a temática da biojoia, examinada a seguir. Para esta análise serão utilizados os seguintes autores: Andrea Branzi, fala sobre uma história de pensamentos, politica, sociedade, e sobretudo de pessoas, muita mais do que uma história de objetos.

Clovis Cavalcante fala sobre sustentabilidade, como uma forma de resposta a esse crescimento deste movimento ligado a Joia ecológica, Biodesign e Ecodesign.

Bauman reflete sobre um novo contexto que se estabelece como dinamismo, onde prevalece a rapidez de transformações na sociedade, gerando novos hábitos e posturas num estado dinâmico e fluído.

O **capítulo 5** expõe o arcabouço teórico da pesquisa, tendo como eixo as discussões sobre a estética relacional. A arte relacional tem como objetivo explorar e redefinir modelos de participação social. Esta estética se transformou em intérprete de um desejo compartilhado de reapropriação da dimensão coletiva, em resposta à progressiva desagregação e dispersão da dimensão social na época contemporânea.

A estética relacional define alguns cenários de ação, nos quais parece ser possível uma hibridação recíproca entre Arte e Design, através do compartilhamento de linguagens e objetivos. Para esse capítulo são utilizados os seguintes autores: Nicolas Bourriaud que acredita que o artista é aquele que se esforça para estabelecer conexões, abrir passagens, colocar em contato níveis de realidade separados uns dos outros, que cria objetos e momentos de sociabilidade. Guy Debord fala da sociedade do espetáculo onde explica o processo das relações entre os indivíduos. Umberto Eco afirma que a poética da “obra em movimento”, põe em movimento um ciclo de relações entre o artista e seu público, mostra uma condição diferente para o produto artístico na sociedade contemporânea.

Após estudar a estética relacional como marco teórico, discute-se alguns aspectos da arte relacional, principalmente aqueles concernentes à escultura e à biojoia. Trata-se de investigar alguns princípios de escultura, trazidos pelas discussões da estética relacional, e assim, constrói-se um diálogo entre biojoia e a escultura. A partir desta questão, passa-se a considerar a biojoia como uma transformação em escala reduzida no nível do corpo.

O **capítulo 6** irá tratar das questões relativas ao objeto central desta pesquisa: a biojoia, onde discute-se as questões relativas à identidade, pertencimento e à sua relação com a sustentabilidade. Também se analisa a temática da biojoia situada no campo de investigação das relações atuais entre o design e a arte contemporânea, nos aspectos conceituais, formais e produtivos. A partir da década de 1990, a condição processual da arte chega ao ápice, busca-se uma atitude mais reflexiva, além da expressão de sentimentos e experiências sensoriais.

É fundamental analisar este projeto, compreendido dentro do instrumental teórico da estética relacional, empregado como eixo teórico deste trabalho, cujo objetivo principal é pesquisar a identidade da biojoia no contexto histórico e social contemporâneo. A identidade da biojoia no espaço de interação entre a arte contemporânea e o design pode ser considerada o ponto de partida desta investigação, o que a insere no campo de debates sobre a problemática as questões ligadas ao contexto atual das artes.

Como a biojoia está inserida no campo do design (e na confluência com as artes) é preciso situá-la dentro deste amplo universo. Para esse capítulo utiliza-se os seguintes autores: Lana, Pereira, Silva, Beneti, a inserção da biojoia nos campos da arte e do design e os conflitos e divergências no que diz respeito a essas relações; entre projeto e prática. O autor Arthur Danto esclarece e faz uma reflexão nas mudanças a partir da década de 1960 em que as artes sofreram alterações mais aparentes no campo da estética e da percepção.

O **capítulo 7** apresenta a discussão sobre a biojoia como instalação em escala reduzida para o próprio corpo. Inicia-se com algumas colocações sobre performatividade, arte e corpo, e discute-se várias questões relacionadas ao conceito da joia considerada como escultura do corpo. Apresenta-se os trabalhos de alguns artistas e designers contemporâneos de joias, analisa-se o trabalho em relação a argumentos como materialidade, expressividade e arte conceitual. Depois, as ligações entre a biojoia e a arte relacional são apresentadas, então discute-se questões relacionais e estéticas. Para esse capítulo utiliza-se os seguintes autores: Austin que fala do corpo quando se veste, linguagem como uma articulação produtiva e não apenas reprodutiva, a performatividade para o autor envolve mais de uma pessoa. Jussara S. Setenta fala de como o corpo reage, se comunica e transmite uma mensagem. Helena Katz diz que o corpo está em permanente comunicação, enuncia pensamentos.

Finalmente, no **capítulo 8** propõe-se o tratamento da trajetória e das experiências pessoais da autora em relação às questões apresentadas anteriormente. As competências relacionadas à pratica da produção e à execução das biojoias, assim como sua materialidade, são aspectos fundamentais na experiência pessoal da autora incorporada a esta pesquisa, na busca de inovações e cenários futuros relacionados à sustentabilidade.

Estas experiências serão apresentadas como um estudo de caso, que irá buscar discutir e apreender a identidade da biojoia no espaço de interação entre a arte contemporânea e o design, ponto de partida desta investigação. Insere-se a biojoia também no campo de debates sobre a problemática das questões relacionadas ao contexto atual das artes, do design e das questões ligadas à sustentabilidade. Para esse capítulo utiliza-se os seguintes autores: Fayga Ostrower esclarece como o processo criativo está ligado as nossas memórias, ao contexto social, aos hábitos particulares, a sensibilidade, ao repertório cultural. Meyer Schapiro escreve que o artista não é simplesmente aquilo que ele representa e sim tudo que está à sua volta: sentimentos, sensações e a qualidade de pensamento que conferem humanidade à arte.

3. PERCURSO METODOLÓGICO

Para o desenvolvimento deste estudo foi realizado um levantamento da trajetória das discussões teóricas que apresentam algumas influências e questões passíveis de comparação e disposição entre os conceitos de moderno e pós-moderno. Assim apresenta uma forma de introduzir a questão da evolução do design em suas conexões com a arte, a moda e diante disso, buscar um contexto histórico e teórico para a inserção do design de joias e das biojoias.

Foi realizado um estudo empírico como exploratório para contextualizar a biojoia como produto de design e introduzir a arte como um modelo de participação social, assim se constrói uma hibridação entre a arte e o design.

Com isso procurou-se identificar quais os fatores considerados após análise da biojoia para transformá-la numa escultura reduzida no nível do corpo. Outra questão analisada foi a identidade desta biojoia dentro da sustentabilidade, no contexto social e histórico.

Outra análise decorreu-se com as experiências pessoais da autora na busca de inovações e cenários futuros relacionados à sustentabilidade, essas experiências foram relatadas com estudo de caso com biojoias feitas a partir de resíduos da natureza.

A conclusão da pesquisa permite um maior entendimento sobre as relações que se estabelecem entre a investigação, e assim insere a biojoia entre arte, design e sustentabilidade.

4. O MODERNO, O PÓS-MODERNO E A INSERÇÃO DO DESIGN: CONTEXTUALIZAÇÃO E DISCUSSÕES TEÓRICAS

4.1 TRANSFORMAÇÕES E CONTEXTO HISTÓRICO DO DESIGN: ENTRE A MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE

Em décadas passadas, na cultura popular, e de forma mais ampla, na mentalidade da maioria das pessoas, pensava-se que a chegada do Terceiro Milênio traria uma revolução dos gostos. As pessoas usariam roupas prateadas, navegariam em naves pelo espaço mais remoto, e tudo isto acarretaria uma enorme mudança não só nos comportamentos como, é claro, nas roupas e nos acessórios. Hoje, já na segunda década do novo milênio, interrogações, novos problemas e a necessidade de soluções para questões do passado trazem-no de volta sempre que se busca analisar o que significam e qual o alcance de fenômenos que marcaram a passagem para os anos 2000, tais como a globalização, a formação de uma sociedade pós-industrial e pós-moderna, a invasão da tecnociência no cotidiano, e como tudo isto impactou as atividades do design.

No século XX, desde as vanguardas modernistas até a arte pós-moderna, tanto temáticas quanto suportes e técnicas, bem como o papel do artista e do espectador, têm sofrido mudanças importantes. Em relação às joias, questões como a multifuncionalidade, o custo econômico e ambiental, a estética, a relação com as transformações sociais, trazem novas interrogações e a busca de novas soluções. No âmbito dos movimentos modernistas e de vanguarda do século XX, debates acirrados contra a decoração (considerada como a morte da arte), a recusa de formas e elementos históricos, influenciou no design como um todo e na criação de joias, em específico. A joalheria não se limitou a ser apenas a arte de decorar objetos de uso comum, tendo em vista alcançar a beleza e a utilidade. No século XX, a arte passou a obedecer às mais diversas orientações estéticas, funcionais, ideológicas, e assim vive em sua contradição.

A história, aliás pouco conhecida, das joias, é um labirinto de apropriações, usos impróprios e recuperações eruditas das grandes tradições (MAZLOUM, 2007). É no interior do questionamento sobre quais foram as transformações que incidiram sobre a criação da joia, principalmente no presente século XXI. Houve transformações formais e conceituais; o passado, aliás, se transformou de uma referência indesejada, como foi para os modernismos, para ser considerado uma diretriz, um guia em busca de soluções para problemas atuais relacionados à biojoia, tanto como produto de design quanto de objeto de arte.

O campo do Design sempre esteve ligado à vida e à cultura cotidianas; a abrangência de seu domínio é extensa e múltipla e inclui desde objetos tridimensionais até o design gráfico e

os sistemas integrados; indo da tecnologia da informação até os espaços urbanos. Definido essencialmente como a concepção e planejamento de todos os produtos fabricados pelo homem, e, portanto, podendo remontar ao início das técnicas e da fabricação dos primeiros objetos, o Design, tal como considerado hoje, está ligado ao surgimento da produção mecanizada durante a Revolução Industrial (FIELL, 2006).

Após a Revolução Industrial, os processos industriais e a divisão do trabalho separaram o Design da fabricação dos objetos, que anteriormente eram concebidos e realizados em geral por um único criador, o artesão. Em compensação, não era atribuído ao Design, entre os vários aspectos da fabricação mecanizada ligados entre si qualquer status específico. Apenas a partir dos movimentos de reforma do Design como, em primeiro lugar o *Arts and Crafts*, com William Morris, o Design passou a incorporar algumas dimensões teóricas e filosóficas. Consequentemente, a passagem do século XIX ao século XX assistiu ao enorme desenvolvimento do idealismo do Design na Europa, do movimento *Arts and Crafts* até o *Art Nouveau* e o *Jugendstil* (FIELL, 2006).

No início do século XX, inúmeras transformações sociais e uma sucessão de acontecimentos irão abalar e reconfigurar toda a sociedade ocidental, destruindo ou remodelando antigos padrões, arquétipos e esquemas. Impactada por estes fenômenos, a arte, encontra-se com a técnica, passa a problematiza-los e a lidar com suas complexidades. Este encontro entre a arte e a técnica também vai afetar fortemente o Design mesmo em sua formação como campo específico, já que ele está intimamente ligado à produção industrial e, ao mesmo tempo, em permanente diálogo com os movimentos estéticos da arte moderna, como pode-se ver, de diferentes formas, desde o *Arts and Crafts* até a Bauhaus e ainda além (GERALDO, 2005).

4.2 OS MÚLTIPLOS ASPECTOS E CONCEPÇÕES DA MODERNIDADE

Procurar inserir o Design no seio do debate sobre a modernidade acarreta várias dificuldades, em primeiro lugar, devido ao caráter polissêmico do termo ‘modernidade’ e de seu correspondente adjetivo “moderno”. Enquanto categoria histórica, outras divergências surgem, relativas à identificação do “início” da modernidade. Passou a ser bastante usual empregar o termo “moderno”, no âmbito da política, remontando-o à obra de Maquiavel. Na área da filosofia, discute-se se “moderno” deve recuar até o Humanismo, ao Renascimento ou mesmo ao século XVII. No que diz respeito ao campo da arte, a dúvida é se o conceito de Modernidade deve ser empregado apenas a partir das vanguardas do século XX, ou se é preciso

recuar ao século XIX. Tão complexo quanto contextualizar seu início também é tratar de seu desfecho, seus resultados e até mesmo de um possível "fim" da modernidade – ou considerar, "qual modernidade" estaríamos falando (VERRA, 1998).

A hipótese de um encerramento da modernidade estaria intimamente relacionada à contestação ou negação, ou até mesmo ao desmoronamento do que constituiu, durante séculos, o núcleo essencial e imprescindível da modernidade: a convicção de que a modernidade funcionaria a partir de princípios e critérios racionais adquiridos, cuja descoberta e definição ocorreram num contexto histórico específico, mas cuja validade não pode ser limitada a uma época histórica mais ou menos ampla (VERRA, 1998).

Em relação à pós-modernidade, um dos textos considerados clássicos sobre a questão, "A condição pós-moderna" de Jean François Lyotard apresenta a tese segunda a qual o saber muda de estatuto quando as sociedades entram na chamada era pré-industrial e as culturas na idade "pós-moderna", processo que, segundo o autor, inicia-se no final dos anos 50 (VERRA, 1998).

Uma das características que qualifica o pós-moderno é a recusa definitiva das "grandes narrativas" ou a atual incredulidade em relação aos meta-relatos, como um certo desencanto com os grandes discursos racionais e explicadores da condição histórica do homem ocidental em seus aspectos econômicos, culturais, políticos e sociais, produzidos no século XIX (VERRA, 1998).

Estes meta-relatos ou "grandes narrativas" foram utilizados na idade moderna como princípio de legitimação do saber, o que não significa, para Lyotard, a passagem a uma época diversa, mas, principalmente a uma transformação radical do sentido da palavra "saber". Lyotard afirma que:

> a ciência pós-moderna torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber e diz como esta mudança pode se fazer. Produz, não o conhecido, mas o desconhecido. E sugere um modelo de legitimação que não é de modo algum o da melhor performance, mas o da diferença compreendida como paralogia. (LYOTARD, 2009, p. 108).

Há um outro ponto essencial para as várias delimitações conceituais e cronológicas da modernidade, e, consequentemente, da pós-modernidade, segundo Lyotard. Ele acredita que os princípios da deslegitimação já agem no interior dos grandes relatos do século XIX, e que o processo de erosão interna da legitimidade do saber já se encontra na base da "crise do saber científico" do final do século XIX (VERRA, 1998).

Porém, a relação histórica e conceitual entre moderno e pós-moderno é compreendida de forma diversa quando o termo “modernidade” é aplicado ao processo específico ao século XX. Nesse caso, não se fala de “fim da modernidade”, mas apenas de alguns de seus significados mais dominantes no passado. Por exemplo, segundo Wolfgang Welsch, no século XX, na própria consciência científica afirmou-se a descontinuidade e a particularidade; bem como na moral foi afirmado o pluralismo e na arte o polimorfismo, e assim por diante. Por tudo isso, Welsch defende que o pós-moderno não representa nem a negação nem a ruptura em relação à atual modernidade, mas, pelo contrário, a sua mais completa realização (VERRA, 1998).

Uma das primeiras e principais características consideradas essenciais da “modernidade” é a profunda transformação na concepção da ciência, seus métodos e suas consequências para a vida humana. Embora a noção de “revolução científica”, a rigor, indique o ponto de virada que ocorreu no período entre Copérnico e Newton, suas consequências se estenderam aos séculos seguintes, influenciando profundamente o surgimento de uma concepção tipicamente “moderna” não só da ciência como da profissão do cientista, bem como da estrutura e desenvolvimento das instituições científicas (VERRA, 1998).

Mais exato, talvez, seria falar de revoluções científicas ou, pelo menos, de diversas fases da revolução científica, já que a adoção sistemática do método experimental e do cálculo matemático ocorreu em épocas e contextos variados, nas diversas disciplinas ou ciências. O mais importante é que a revolução científica significou a derrocada definitiva não só da cosmologia geocêntrica, como também de toda uma série de implicações filosóficas, religiosas e até mesmo existenciais conectadas a ela (VERRA, 1998).

Apesar de todas essas grandiosas conquistas da revolução científica, este aspecto tão relevante da modernidade foi questionado em diversos planos. Além das polêmicas contra o cientificismo, dirigidas principalmente aos aspectos positivistas da aplicação do método científico do saber, foram ainda mais importantes as críticas ou revisões que correspondem ao que se poderia chamar de “transformações nas bases da ciência”, nas palavras de Werner Heisenberg[2]; como exemplos, pode-se citar a teoria da relatividade ou o princípio da indeterminação (VERRA, 1998).

Além disso, os vínculos entre racionalidade e modernidade foram considerados a partir de um âmbito mais amplo do que o científico por Max Weber, através de uma profunda pesquisa

[2] HEISENBERG, Werner. **Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft**, Leipzig, 1935 (Tradução em italiano: **Mutamenti nelle basi della scienza**, Turim, 1944).

nas esferas da economia, da sociologia, do direito, da histórica e de suas implicações éticas e religiosas. A questão não foi colocada em termos abstratos, mas em relação a um fato histórico bem determinado: a formação, apenas no Ocidente, de um tipo de ciência, de economia, de política que representam a racionalização mais sistemática e completa da realidade até então. Weber também considerou atentamente os fatores religiosas que levaram a tal desenvolvimento, mas sua perspectiva não tinha como objetivo, segundo ele mesmo, substituir uma abordagem materialista por uma espiritualista, e sim excluir qualquer unilateralidade. Sua famosa tese principal é que o mundo moderno, da economia capitalista à sociedade burguesa, bem como as suas próprias instituições jurídicas e políticas, só se tornou possível pelo progresso das ciências e precisamente pela racionalidade formal como cálculo, condição necessária para o surgimento de qualquer processo de acumulação e de lucro programados. No interior desse processo, porém, um papel determinante foi exercido pelo espírito da ética protestante, em especial a calvinista, segundo a qual a religião da redenção é entendida como o princípio de um "ascetismo intramundano" e o trabalho é configurado como "profissão".

Foi determinante, no destino da modernidade como crescente burocratização e racionalização, o fato de que o *ethos* religioso, que originalmente a permeava, tenha gradualmente se atenuado até desaparecer. Weber observa que o destino transformou numa "jaula de aço" o cuidado pelos bens exteriores, promovida pelo ascetismo intramundano (VERRA, 1998).

> na concepção cristã o trabalho representava o pagamento do pecado, um ato de expiação que sugere necessariamente aflição e miséria. Com o calvinismo, o trabalho teve uma ética e uma finalidade espiritual, embora mergulhada na angústia. Mas com o declínio da crença religiosa (...) o trabalho uma vez mais se tornou penoso (...) sem relação com os mais altos valores espirituais (DIGGINS, 1999 in: THIRY-CHERQUES, 2008, p. 909).

Retorna-se, pois, ao caráter atual da modernidade, este é o resultado de uma progressiva intelectualização e racionalização que conduziram ao completo desencantamento do mundo, isto é, à crença de que tudo, desde que você queira, pode ser dominado pela razão e pela técnica. O desenvolvimento científico também destruiu qualquer ilusão de encontrar um "sentido" ético como princípio do cosmos. No que diz respeito à modernidade, é de notável importância a reconstrução do processo pelo qual a racionalização e a sublimação conduziram cada uma das esferas (política, econômica, estética, erótica, intelectual) à consciência e afirmação da legalidade interna autônoma das mesmas. Crescia, assim, uma tensão que resultou na destruição na confiança na unidade e na inseparabilidade entre o verdadeiro, o belo, o bom e o justo. Tendo, assim, que viver numa época sem Deus e sem profetas, se não se quiser sacrificar o intelecto e

entregar-se às igrejas ou aos falsos profetas da academia, nada mais resta, segundo Weber, que cumprir a tarefa cotidiana na qualidade de humanos e entregar-se à atividade profissional (VERRA, 1998).

Para Habermas, Hegel é o primeiro filósofo que desenvolveu um conceito claro de modernidade; sendo assim, é a ele que se deve retornar para compreender a relação interna entre modernidade e racionalidade, que até Weber parecia algo óbvio, e que atualmente é bastante questionada. Hegel teria descoberto na subjetividade o princípio da "nova época" e elucida tanto a superioridade da modernidade quanto a crise imanente a ela, como um composto de progresso e espírito alienado (VERRA, 1998).

Outra vertente muito relevante das leituras sobre a modernidade do século XX remonta ao vínculo entre o ponto de virada ocorrido no campo estético em meados do século XIX e o desenvolvimento da civilização capitalista tal como este se configura sobretudo nos grandes complexos urbanísticos e na formação de uma mentalidade metropolitana. Para tal é essencial citar a obra de Baudelaire, especialmente *O pintor da vida moderna*, publicado pela primeira vez em 1863 (BAUDELAIRE, 1995).

Nesta obra de Baudelaire encontram-se alguns argumentos que se tornaram clássicos, a começar daquela segundo a qual para descobrir o que é a modernidade é preciso:

> tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (...) A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (BAUDELAIRE, 1995, p. 859).

Para entendê-la é preciso ter o gosto de mergulhar na multidão, ou, mais ainda:

> desposar a multidão (...) fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre, ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo. (...) Admira[r] a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais (...) contempla[r] as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. (BAUDELAIRE, 1995, p. 857-858).

A Paris de Baudelaire se torna assim uma espécie de fantasmagoria em relação à qual as perspectivas estética e político-sociológica convergem e se entrelaçam para entender, através do desenvolvimento arquitetônico e urbanístico, industrial e comercial, moral e comportamental, não só a história da época, mas também a nossa história e talvez algo ainda mais primordial (FRISBY, 1985).

Por todos estes aspectos aqui citados, não é difícil perceber como essa definição de modernidade subverte metodologicamente as tendências tradicionais que a conectam com uma natureza humana em geral racional, dotada de critérios objetivos e dirigida à conquista de um

progresso cada vez maior ou, ainda, que considera a modernidade em relação com uma possível conciliação histórico-dialética (VERRA, 1998).

Para Georg Simmel, em relação à modernidade e aos seus desdobramentos, é de importância primordial analisar o que é o motor e o distintivo da nova forma de vida metropolitana, isto é, o dinheiro. Uma premissa necessária é a consideração da base psicológica do tipo metropolitano de personalidade enquanto resultado da intensificação da agitação neurótica, das mudanças rápidas e ininterruptas dos estímulos externos e internos. E aqui entra a moda como uma questão relevante: a tudo isto corresponde a importância cada vez maior assumida pela moda, ou melhor, pela sua dialética entre o irreprimível domínio do presente e o destino igualmente inexorável de ela estar condenada a desaparecer rapidamente. Para suportar esta aceleração sempre crescente foi criada a figura do *blasé,* isto é, da pessoa que ostenta a atitude de indiferença em relação à diversidade das coisas, comportamento que corresponde exatamente à predominância da economia monetária e representa a completa interiorização desta. De fato, o dinheiro, por significar um equivalente único e idêntico para todos os múltiplos objetos, se torna a ferramenta de nivelamento mais assustadora, o denominador comum de todos os valores, e causa um contínuo processo de auto estranhamento (VERRA, 1998).

Por esse motivo, o dinheiro constitui o polo oposto, a negação em relação a todo ser por si mesmo, e como tal, é o verdadeiro "símbolo" da dinâmica da modernidade na vida metropolitana, como a prevalência absoluta do valor de troca sobre qualquer outro. Aceleração e relativismo são, portanto, as características da modernidade metropolitana que levam à hipertrofia da cultura objetiva, com a consequente atrofiam da cultura individual, interior. A divisão do trabalho exige do indivíduo um desempenho e resultados cada vez mais unilaterais, o que causa assim, uma devastação da personalidade que se manifesta mais nas práticas e nos estados mentais mais obscuros do que no nível da consciência. Em suma, o indivíduo se tornou uma simples engrenagem numa enorme organização de coisas e de poderes que arrancam de suas mãos todo progresso, toda espiritualidade, todo valor (VERRA, 1998).

A vida metropolitana, especificamente a da Paris do século XIX ocupa um lugar central na reconstrução da modernidade desenvolvida por Walter Benjamin numa série de reflexões reunidas em *Das Passagen-Werk*, traduzidas no Brasil como *Passagens* (BENJAMIN, 2006). Com numerosas e densas referências a Baudelaire e à sua concepção de modernidade, Benjamin encontra principalmente nas *Passagens* parisienses, mas também, de maneira mais geral, na ascensão e disseminação de exposições mundiais e até na criação de museus, o testemunho do fetichismo da mercadoria que caracteriza aquele momento histórico e se expressa em toda a cultura e vida da época (BENJAMIN, 2006).

No entanto, essa relação é interpretada de acordo com um esquema muito mais complexo ou, pelo menos, diferente daquele tradicional marxista, pois recorre a categorias como a do sonho, do inconsciente coletivo e da fantasmagoria. Entre a modernidade do século XIX e a modernidade do século XX não haveria, portanto, uma continuidade "progressiva", e sim uma passagem dialética que poderia ser comparada ao "despertar" de um sonho. Um despertar que compreende aqueles significados que no sonho estavam já presentes, embora de forma inconsciente. Isso se explica porque à forma dos novos meios de produção, (que segundo Marx, no início é ainda dominada pelos antigos), correspondem, na consciência coletiva, imagens que expressam desejos e aspirações nos quais o antigo e o novo se entrecruzam. Nessas imagens, o coletivo procura superar e também transfigurar a incompletude do produto social, bem como os defeitos da ordem social da produção. No sonho em que cada época vê a próxima através de imagens, esta última aparece mesclada com elementos da história original (*Urgeschichte*), ou seja, de uma sociedade sem classes. Cria-se, assim, uma utopia que deixa sua marca nas inúmeras configurações da vida, desde construções duradouras até a moda efêmera. Por essa razão, a busca pelo significado de modernidade na história do século XIX tem um caráter completamente diferente da simples reconstrução da sucessão ou da sobrevivência de certas formas históricas (BENJAMIN, 2006).

Para Benjamin, a moda é a expressão adequada do fetichismo da mercadoria, noção radical que tenta explicar o poder das mesmas no capitalismo. O objetivo social concreto da moda seria o desejo de distinção das classes superiores em relação às classes inferiores: daí a rápida mudança e a tirania das tendências efêmeras da moda. Para Benjamin, "a duração de uma moda é inversamente proporcional à rapidez de sua difusão" (BENJAMIN in KANGUSSU, 2015, p. 223). Exteriormente, a moda revela imediatamente a classe social do indivíduo que a porta, além de revelar as relações entre o fetichismo da mercadoria e o fetiche erótico. Em ambos os casos:

> o enfeitiçamento é provocado por uma relação de presença-ausência: há um significado ausente que a presença sensível exclui, porém, testemunha. Na mercadoria, o caráter de exclusão sobrepõe-se ao testemunho, no fetiche sexual sucede o contrário. Supremo produto da reificação, a moda é uma tentativa de prender os vivos ao mundo inorgânico, e, para a atrair a vida ao mundo das coisas mortas, sua condição *sine qua non* é a atração inerente à novidade. (...) Ao lado da estimulação erótica produzida pela novidade ligada ao corpo, que atrai imediatamente o olhar, está a satisfação provocada pela sensação de ser atual, em um jogo cujo adversário mortal é o tempo (KANGUSSU, 2015, p. 223).

No que diz respeito à compreensão da história política e social da era moderna, a temática do tempo e a crítica das concepções modernas do tempo histórico desempenham um

papel fundamental. O fetichismo da mercadoria, a reificação, a alienação são nada menos que fatores de uma dinâmica dialética e teológica que visa superá-las por meio de uma solução revolucionária e definitiva. Benjamin opõe às concepções totalizantes da história a busca pela fragmentariedade e pela descontinuidade, pois, para ele, a única esperança de progresso está relacionada à presença de fragmentos de temporalidade profética que interrompem e destroem o curso da história (BENJAMIN, 2006).

Enfim, é especialmente importante o confronto com os desenvolvimentos e as transformações da arte no contexto histórico dos séculos XIX e XX. No século XIX, as *Gestaltungsformen* ou formas de design se emancipam da arte, assim como no século XVI as ciências haviam se emancipado da filosofia. Em primeiro lugar, a arquitetura como construção engenheirística e depois, a reprodução da natureza em forma de fotografia. A criação fantástica assume a forma da publicidade gráfica e a poesia se submete à edição do folhetim. A época em que estes produtos ainda tentam colocar-se no mercado enquanto mercadoria é precisamente a mesma da qual derivam as *Passagens.* Os interiores das casas, as salas de exposições, os panoramas, todos representam os restos de um mundo onírico sobre o qual será exercitado o pensamento dialético como instrumento do despertar histórico, para observar os monumentos da burguesia enquanto ruínas, mesmo antes de sua decadência. Neste processo uma virada decisiva é marcada pelo surgimento da reprodutibilidade técnica da obra de arte, com a fotografia e o cinema (BENJAMIN, 1987).

Michel Foucault apresentou um enquadramento histórico e teórico da modernidade distinto, que se refere à sucessão de diferentes formas de “episteme”, termo que indica menos um tipo particular de saber do que uma espécie de estrutura, de tecido, um “campo” de condições de possibilidades das diversas formas de racionalidade, de ideias, de ciências que se sucederam no tempo.

> Por *episteme* entende-se, na verdade, o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados (...). A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas. (FOUCAULT, 2002, p. 217).

No contexto atual interessa principalmente a distinção feita por Foucault entre as duas “grandes descontinuidades” na episteme ocidental, que ocorrem com o surgimento, respectivamente, da era clássica, em meados do século XVII, e da modernidade, com as

transformações que se processam entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Foucault também aplica, mesmo ao campo mais específico e limitado como o da história da loucura uma distinção semelhante (FOUCAULT, 1978).

Nesse caso, entende-se por época clássica aquela que remonta a Descartes e ao esforço de excluir radicalmente da razão todos os elementos da loucura que tinham ocupado um amplo espaço na cultura medieval e do Renascimento. Entre o século XVIII e o XIX acontece uma transformação radical com o surgimento das primeiras instituições psiquiátricas, nas quais a loucura é controlada de forma médica, isto é, racionalizada e, portanto, considerada sob uma ótima totalmente nova, "moderna". Mas, voltando à "arqueologia das ciências humanas" (FOUCAULT, 2002), o início da modernidade ocorre quando, no início do século XIX, desaparece a teoria da representação enquanto fundamento geral de todas as ordens possíveis. Por sua vez, a linguagem perde a função de enquadramento espontâneo e reticulado inicial das coisas e de etapa indispensável entre a representação e os seres. É exatamente no interior destas transformações que surge e se desenvolve a noção de homem, e em que pode ser compreendida a peculiaridade das ciências humanas (psicologia, sociologia e estudo da literatura, dos mitos, dos testemunhos orais e escritos deixados pelo homem) (FOUCAULT, 2002).

4.2.1 **Modernidade e identidade**

Para elucidar a questão do dinamismo que caracteriza a sociedade contemporânea, Giddens reflete sobre como a sociedade em que vivemos está inserida em um contexto de auto-identidade, como o mundo contemporâneo está intimamente conectado ao cotidiano das pessoas, e como esse rompimento desta concepção se materializa no contexto da pós-modernidade (GIDDENS, 1991). Giddens se refere a essa sociedade fora dos padrões, denominada alguns autores contemporâneos de pós-moderna, e refere-se a esta terminologia da modernidade como algo ainda em movimento, na qual a realidade atual está presente. Ele prefere utilizar os termos alta modernidade, modernidade tardia ou reflexiva para definir este momento.

Ele também observa o fato de que a sociedade sempre esteve associada e limitada pelo parentesco, pelas instituições e pelo tradicional; porém, no contexto da pós-modernidade o indivíduo passou a mudar a cada instante, e não podendo mais contar com o apoio da tradição, passou a ser responsável por suas próprias escolhas e seus planejamentos.

Outra questão importante para Giddens diz respeito ao que ele denomina de "reflexividade institucional", que ele define como "o uso regularizado de conhecimento sobre

circunstâncias da vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação" (GIDDENS, 2002).

Essa reflexibilidade que o indivíduo se coloca, ressaltada por Giddens está relacionada dentro do eu de cada um, como a busca de uma identidade única, própria, auto realização, estilo de vida, dentro da nossa existência pessoal. Vivemos num mundo estável, cheio de controvérsias. Cada indivíduo desenvolve seu projeto reflexivo individual. Isso refere-se a uma busca cada vez mais por informações e não algo já pré-estabelecido por outros.

Ele fala de que modo essa reflexibilidade altera a vida social, deixando buracos e inquietações na sociedade. Isso torna a sociedade frágil diante de tantas mudanças sociais e culturais, mas também faz com que muitos reflitam e retomem velhos hábitos e costumes tradicionais, portanto Giddens defende uma nova reflexão com uma nova forma da reconstrução da tradição como modo de enfrentar transformações da sociedade moderna; reinventando novos caminhos que alcancem novos questionamentos. Giddens propõe que a reestruturação da identidade, perícias pessoais e da sociedade se constituam como uma segurança ontológica, com sua reinvenção. Assim afasta-se da experiência única e genuína dos costumes e tradições, tudo que é considerado radical ao passado pré-moderno estável, sem firmamento, de um futuro que não pode ser previsto, pela crise de identidade.

As fichas simbólicas expressam os meios de intercâmbio sem vinculação às características e particularidades de cada indivíduo ou grupo que as possui, fazendo circular todo tipo de bens e serviços. Giddens (1991) estabelece o dinheiro como o principal exemplo das fichas simbólicas, enxergando-o como um elemento essencial às transações econômicas distanciadas, ou seja, o dinheiro apresenta-se como um meio de retardar o tempo e assim separar as transações de um local particular de troca. Posto com mais acuidade, nos termos anteriormente introduzidos, o dinheiro é um meio de distanciamento tempo-espaço. (GIDDENS, 1991).

Já os sistemas peritos são expressos pela confiança delegada pelos indivíduos às técnicas ou competências profissionais organizadoras dos ambientes materiais e sociais envolvidos com a própria existência. Fé e confiança são transmitidos às ferramentas elaboradas por tais sistemas, como a estrutura física das residências, a mecânica dos automóveis e aviões, a capacidade médica, a competência jurídica dos advogados, entre outros. Segundo Giddens os sistemas peritos "removem as relações sociais das imediações do contexto (...) fornecendo 'garantias' de expectativas através de tempo-espaço distanciados" (1991, p. 36).

Bauman também endossa esse tema, ressaltando que, na contemporaneidade, são criadas ferramentas para a sociabilidade, especialmente aquelas provenientes da eletroeletrônica, como

o celular e o computador. Com tais ferramentas, surge uma nova categoria de interação: a proximidade virtual. Possível até mesmo para os fisicamente distantes, essa categoria torna as conexões humanas mais frequentes, porém mais banais, e, por isso, elas não se condensam em laços sólidos o bastante para serem permanentes, pois apenas criam a ilusão da proximidade (BAUMAN, 2002).

4.3 PÓS-MODERNIDADE: CONTEXTUALIZAÇÃO E DEFINIÇÕES

O termo "pós-moderno" começou a ser utilizado no início do século XX no âmbito da cultura histórica e literária, como consequência das tentativas de periodização que propunham dividir de forma sistemática as fases de desenvolvimento da civilização ocidental. A descoberta da América já havia sido definida convencionalmente como o início da era moderna, porém o fim da modernidade jamais foi definido. Assim, o prefixo "pós" passou a ser usado por aqueles que consideravam que inúmeras mudanças ocorreram desde a época de Cristóvão Colombo para que se pudesse continuar a se pensar de que se estivesse no interior de um mesmo período histórico (PORTOGHESI, 1998).

Nesse sentido, o termo foi utilizado pela primeira vez por escritores da cultura espanhola e sul-americana, que também o utilizaram como forma de distingui-lo do "modernismo" que floresceu na passagem do século XIX ao século XX. Federico de Onís (ONÍS, 2012), usou o termo pós-modernismo em sua antologia da poesia espanhola e hispano-americana, publicada em 1934, com o intuito de expressar de forma sintética a reação aos aspectos mais radicais do modernismo, que já se manifestavam no início do século XX. Segundo Onís, o pós-modernismo (que ele localiza entre 1905 e 1914) fora seguido pelo ultra modernismo, de 1914 a 1932 (RAAIJ, 1993).

O historiador Arnold Toynbee usou o termo de forma menos contingente em 1947 em seu ensaio *A study of history* (TOYNBEE, 1954). Nesta obra, o termo designa a última fase, ainda em andamento, da cultura ocidental, que teria iniciado por volta de 1875 com a difusão de uma perspectiva de caráter internacional e universal, em oposição à ideia restrita de Estado nacional (SANTOS, 1986).

No campo da arquitetura o termo é adotado por Joseph Hudnut em 1945, em seu artigo *The Post-Modern House* (HUDNUT, 1945), para expressar a necessidade de abandonar-se o rigorismo funcionalista em favor de uma atenção renovada aos aspectos psicológicos da

arquitetura, problema especialmente identificado no mundo anglo-saxão (PORTOGHESI, 1998).

Nas décadas de 1950 e 1960 o termo “pós-moderno” aparece com frequência no campo da crítica literária, sobretudo nos Estados Unidos. Irving Howe e Harry Levin usaram-no para identificar as características que diferenciavam a produção literária da época em relação ao período pré-2ª Guerra Mundial (PORTOGHESI, 1998).

John Perreault (PERREAULT, 1967) introduziu o termo na crítica de arte para identificar não tanto uma tendência como o distanciamento de outra. Segundo ele, teria sido “forçado” a usar o termo pós-moderno em meados dos anos 60 porque queria discutir obras de arte de todos os tipos que pareciam não se adaptar às regras do modernismo na arte. Para ele, o pós-modernismo não era um estilo específico, mas uma série de tentativas de ir para além do modernismo; em alguns casos, significa um renascimento de estilos artísticos que teriam sido “varridos” pelo modernismo e em outros casos, uma arte do anti-objeto ou de qualquer outra coisa, ou melhor, uma espécie de síntese de ambas. (PORTOGHESI, 1998).

Mas foi apenas no final da década de 1960 e nos anos 1970 que a palavra adquiriu todo o seu valor “explosivo”, muito disso por mérito de Ihab Hassan no campo literário e de Peter Blake e Charles Jenks na arquitetura. Em 1970 Hassan publicou seu artigo *Frontiers of criticism* e em 1971 *The dismemberment of Orpheus* e *POSTmodernISM.* (HASSAN, 1970). Desde então, ele tem analisado em seus ensaios a nova sensibilidade que emergiu na segunda metade do século XX, suas perspectivas e desdobramentos, e suas contradições internas. Hassan destaca o caráter paradoxal e ambíguo do termo pós-modernismo, e o examina detalhadamente principalmente pelo fato de que ele evoca algo que se deveria (ou se gostaria) de ultrapassar e suprimir, isto é, o próprio modernismo. Sendo assim, o termo abrigaria em seu interior o próprio inimigo, ao contrário de termos como romantismo, classicismo, barroco e rococó; além disso, denotaria uma linearidade temporal e implicaria em atraso ou mesmo decadência, aspectos que não seriam aceitos por nenhum pós-modernista. Entretanto, não haveria um nome melhor para dar a esta “era curiosa” (HASSAN, 1971).

Para identificar o pós-moderno, Hassan sugere uma bipolaridade construída a partir de pares de conceitos, dos quais o primeiro descreve a condição moderna e o segundo a condição “pós”. Alguns destes pares identificam caracteres, tipos ou propriedades comuns às diversas acepções do termo, tal como são usados nas várias disciplinas; outros parecem mais característicos de um pós-modernismo literário. Entre os primeiros podem ser citados os seguintes: distância/participação; objetivo/jogo; metafísica/ironia; objeto de arte, obra acabada/ processo, performance, *happening*. Entre as últimas: narrativa/anti-narrativa,

presença/ausência, metáfora/metonímia. Hassan propõe também uma definição, que parece mais convincente, através de cinco "proposições paratáticas". Segundo ele, o pós-modernismo origina-se da extensão tecnológica da consciência, uma espécie de gnose do século XX, para a qual contribuem o computador e os diversos meios de comunicação, incluindo a televisão. O resultado é uma visão paradoxal da consciência enquanto informação, e da história como *happening*.

Como modalidade de mudança literária, o pós-modernismo tanto se distingue das vanguardas modernistas (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo etc.), por não ser boêmio e indisciplinado como estas; e também do modernismo, por não se mostrar olímpico e distanciado como este último. O pós-modernismo inspiraria uma forma diversa de adequação entre arte e sociedade.

Enquanto fenômeno artístico e filosófico, erótico e social, o pós-modernismo prefere se voltar para formas lúdicas, desejáveis, disjuntivas, deslocadas ou indeterminadas, para um discurso fragmentário, uma ideologia da fratura e da ruptura, um desejo de desintegração. Ele caminha em direção a tudo isso, mesmo implicando em si os seus contrários, e as realidades antitéticas concernentes (HASSAN, 1970).

Nos Estados Unidos, no meio da crítica literária, o termo teve um notável sucesso. Uma revista especializada, *Boundary 2* era publicada com o subtítulo *A jornal of postmodern literature*, pela New York State University, em 1972. O debate, porém, não ultrapassou a barreira de uma elite de intelectuais. Na arquitetura, após as contribuições de P. Blake e sobretudo de Charles Jencks, o termo "pós-moderno" mostrou-se especialmente apropriado para divulgar o denominador comum das pesquisas de toda uma geração de arquitetos, que, por motivações teóricas variadas e em países e situações culturais muito diversas, haviam abandonado de forma mais ou menos explícita a ortodoxia do movimento moderno, tal como ela fora definida a partir dos anos 1930 pelos seus historiadores mais aclamados.

Em uma série de artigos publicados a partir de 1974 na revista *Atlantic*, Blake tratou dos temas da obsolescência das ideias arquitetônicas correntes, mas reuniu os textos em 1978 com o título irônico de *Form follows fiasco* [À forma segue o fiasco] (BLAKE, 1978), e assim, brinca com o princípio "a forma segue a função", atribuído a Louis Henri Sullivan, e universalmente considerado o primeiro mandamento do movimento moderno.

Escrito de forma simples e descomplicada e, portanto, dirigido aos leigos, apresentava como crédito adicional o fato, enfatizado na conclusão, de que Blake fora um dos divulgadores do antigo credo modernista. Além disso possuía a experiência prática do construtor e aquela não menos importante de usufruidor da "arquitetura moderna", tendo morado e trabalhado em

espaços projetados por arquitetos célebres. O livro dedica onze de seus doze capítulos às “fantasias” típicas da arquitetura moderna; chama de “fantasias” as ideias norteadoras, ou melhor, os mitos que haviam animado o debate arquitetônico por cinquenta anos (PORTOGHESI, 2002).

Como exemplo, um dos mitos (na verdade, o primeiro) a ser analisado por Blake é o da função. Após tantos anos de prática funcionalista, Blake se perguntava se esta aplicação dogmática de um princípio tinha sido ou não bem sucedida. Em outras palavras, dispor de espaços programados para determinadas funções melhoraria a habitabilidade destes espaços e sua relação com o usufruidor? O que acontece quando as próprias funções são desempenhadas em edifícios projetados para uma destinação diferente da atual? Segundo Blake, muitas vezes, a reciclagem de prédios antigos para usos completamente diferentes dos originais gera espaços nos quais o processo de adaptação não só não acarreta uma queda no nível estético, mas inclusive pode determinar seu aprimoramento (BLAKE, 1978).

A “fantasia” da planta aberta, comparada com os protótipos japoneses das quais ela se originou, foi criticada por Blake pelo seu caráter abstrato, pelo fato de ela apresentar como solução universal de problemas espaciais, um modelo criado para responder a necessidades representativas e contemplativas. As admiráveis sequências de espaços comunicantes, fluem entre si, separados apenas por diafragmas móveis, típicos das residências japonesas. Pressupunham uma ordem social baseada na desigualdade, na qual era possível ter uma numerosa criadagem e a mulher, totalmente submissa, possuía a tarefa de preservar a ordem imaculada desses espaços sem mobília, nos quais qualquer elemento fora do lugar representa um transtorno visual insuportável (BLAKE, 1978).

O terceiro mito revisado por Blake é o da pureza, que teria sido a maior aspiração não só da arquitetura como de grande parte da arte moderna. Esse mito se expressou de forma mais evidente nas superfícies brancas das fábricas racionalistas dos anos 20. Rebocadas com sistemas tradicionais, respondiam à aspiração intelectual por um novo material de construção homogêneo e elástico, resistente ao mau tempo e aos movimentos de assentamento estrutural; material universal que jamais foi descoberto ou inventado. Por isso, e com a eliminação dos elementos arquitetônicos tradicionais, tais como caixilhos e beirais, que surgiram exatamente com a necessidade de defender as construções das injúrias atmosféricas, os edifícios modernistas se deterioraram rapidamente, ou tiveram que ser revestidos com acabamentos caríssimos ou trabalhos de manutenção contínua. Assim, para Blake, a fragilidade e o consumo rápido foram o preço da pureza perseguida pelo modernismo (PORTOGHESI, 2002).

Passando ao *design*, este é o último dos mitos examinados, em relação às suas consequências sobre o adornamento dos ambientes, no capítulo “A fantasia da forma” (BLAKE, 1978). Sempre de forma mordaz, ele critica as realizações da cultura de vanguarda neste âmbito, como a cadeira *red and blue* de Gerrit Rietveld, a qual, segundo Blake, é impossível levantar sem a ajuda de um ortopedista. Para ele, cadeiras como a *Berlin*, também de Rietveld, implicariam em mutações genéticas dos humanos para justificar sua assimetria. Objetos decorativos projetados por Le Corbusier, Mies van der Rohe e Breuer, com certeza corresponderam à exigência de deixar o ambiente fluido e transparente, mas em geral falharam em desempenhar sua função principal, por causa de seus materiais desagradáveis e sua correspondência totalmente teórica às necessidades e movimentos do corpo. Não passariam, portanto, de esculturas para serem admiradas, e não objetos funcionais, apesar de terem sido os próprios modernistas que afirmavam ter rejeitado a tirania da forma. Blake conclui a dizer, principalmente aos arquitetos, para que eles evitem a pretensão de dar lições através de suas criações e aceitem “servir” aos homens e afirma que o mundo pós-moderno está aí, querendo-se ou não, que foi gerado pelos próprios modernistas e pelos seus inúmeros fracassos (BLAKE, 1978).

Charles Jenks, por sua vez, chegou a definir a data exata da morte da arquitetura moderna: 15 de julho de 1972 às 15:32 h, com a destruição a dinamite do complexo residencial Pruitt-Igoe, construído no início da década de 1950 em St. Louis, Missouri, segundo os ideais mais progressistas do CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), organização internacional de arquitetos modernistas criada por Le Corbusier em 1928, e premiado, na época, pelo Instituto Americano de Arquitetos. O complexo residencial, apesar da habitação pública, das ruas para pedestres e dos serviços coletivos, respeitava os padrões prescritos pela urbanística modernista, mas ainda assim tornou-se uma espécie de prisão para seus habitantes e símbolo vivo de sua condição de classe explorada, por causa de seus edifícios-colmeias de onze andares, com intermináveis filas de janelas idênticas e corredores infinitos, além de sua estrutura espacial imensa e repetitiva.

Esta identificação entre arquitetura e qualidade de vida urbana teria provocado nos moradores, na maioria pessoas negras, uma reação de conflito que se expressou através de atos violentos e de vandalismo. A hipótese de restauração ou readaptação foi rejeitada devido ao parecer negativo de psicólogos e sociólogos, os quais atribuíram às escolhas arquitetônicas grande parte da responsabilidade por esse evento patológico (JENCKS, 1977).

Jencks acusa a arquitetura modernista principalmente pelo seu caráter intelectualista e abstrato, fato que, segundo ele, causou sua rápida obsolescência. Seus princípios se basearam

em axiomas que jamais foram verificados e nem comparados às reais necessidades das pessoas. A arquitetura modernista teria sido desenvolvida, com a finalidade de servir um “mítico homem moderno”, que somente teria existido na mente dos arquitetos e pouco tem a ver com indivíduos reais. A abordagem quantitativa e excessivamente analítica quanto aos problemas habitacionais, por exemplo, fez com que fossem menosprezados fenômenos de disfunção criados pelo desmedido aumento do número de coisas e pessoas reunidas no mesmo lugar. A perda da capacidade de julgar quando as coisas realmente se tornam demasiadamente grandes, teve como consequência as metrópoles, as casas e prédios de escritórios tão gigantescos quanto as pirâmides (JENCKS, 1977).

Outras questões fundamentais criticadas por Jencks dizem respeito ao que ele chama de “univalência” da arquitetura moderna, isto é, ao fato de que ela constantemente se refere a alguns poucos conteúdos, que aos poucos se tornam cada vez mais gastos, tais como a racionalidade da máquina e da produção industrial, a higiene ambiental, a pureza considerada como valor máximo. Tudo isso produziu algo parecido com o que Pasolini denominou “homologação” (MACHADO, 2017). A transparência e a repetitividade do edifício de escritórios, a brancura onipresente nos hospitais, a férrea organização das fábricas tornou-se elementos dominantes na reprodução da cidade, que se tornou ao mesmo tempo e apenas cidade-fábrica, cidade burocrática, cidade-hospital. Desse modo, cria uma similaridade monótona entre espaços diversos, entre o local de trabalho e a casa, entre os espaços públicos e os ambientes privados (JENCKS, 1977).

A esperança de transformar a sociedade, isto é, o mito da reforma social, representou o elemento essencial que justificava originalmente esta univalência da linguagem arquitetônica modernista, afim de evitar, segundo as ideias de Le Corbusier, a revolução política. Com o fim desse mito e dessa esperança, a univalência passou a não ter nenhum sentido; assim, segundo Jencks, seria já o momento de tomar conhecimento dos arquitetos que estavam na dianteira, com novas pesquisas, por conhecerem antes e entenderem melhor as necessidades da época atual. Segundo ele, com seus registros no final da década de 1970, já há vinte anos alguns deles já travavam um combate minoritário, a partir do qual, já poderiam se perceber alguns traços fundamentais de uma arquitetura diversa, que se voltava novamente para a história (JENCKS, 1977).

Para Jencks, as características desta arquitetura pós-moderna estão baseadas, acima de tudo, em suas diferenças em relação à tradição modernista; porém, também são consideradas em analogia com a produção cultural de períodos historicamente semelhantes ao nosso, como o Maneirismo e o Barroco. Segundo ele, o pós-moderno é mais fruto de uma evolução do que

de uma revolução. Ele não nega a tradição moderna, mas a interpreta livremente, integra-se a ela, refaz criticamente suas realizações e seus equívocos. A arquitetura pós-moderna reavalia elementos tais como a ironia e a ambiguidade, a pluralidade estilística, a possibilidade de se voltar, por um lado, ao gosto popular através das citações históricas, e por outro lado, aos especialistas, com a elucidação do método composicional e ao jogo da composição e decomposição do objeto arquitetônico; tudo isso substituiria e iria contra os dogmas modernistas da univalência, da coerência estilística pessoal, do equilíbrio estático ou dinâmico, da pureza e da ausência de elementos populares ou "vulgares" (JENCKS, 1977).

Em relação à atitude, os pós-modernos substituem pela ironia, tolerância e curiosidade inesgotável as maneiras proféticas, severas e normativas dos modernistas. Jencks cita Robert Venturi e outros arquitetos que, depois dele, começaram a pesquisar e analisar elementos arquitetônicos existentes, principalmente os que foram criados nos últimos cinquenta anos, e observaram detalhadamente as transformações que proprietários e inquilinos fizeram em suas próprias casas, enfim, estudaram os fatos que evidenciavam a relação ativa e concreta entre os usufruidores da arquitetura e os produtos arquitetônicos. A atenção renovada pela arquitetura como um produto coletivo fez surgir um entendimento bem mais profundo do fenômeno urbanístico e novas direções de pesquisa que restituíram à arquitetura a "palavra" com a reapropriação da metáfora, do símbolo, da capacidade de se inspirar não só nas ideias abstratas, mas na pesquisa do gosto e da sensibilidade das pessoas, não apenas aceitando-as passivamente, mas também criticando-as e discordando delas, porém tendo sempre como ponto de partida o conhecimento e a compreensão dos códigos mais populares (JENCKS, 1977).

Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern, Stanley Tigerman e Thomas Gordon Smith foram considerados pós-modernos por Jencks, assim como como Lucien Kroll, Ralph Erskine, Peter Eisenman, Lluis Clotet e Oscar Tusquets, Andrew Derbyshire, Aldo van Eyck e Theo Bosch; eles não são considerados pós-modernos por pertencerem a um movimento organizado, e sim como criadores de novas possibilidades e participantes, mesmo com direções pessoais diferentes, de uma nova onda emergente. Suas obras podem ser consideradas sintomas e sinais de uma transformação que se expandiria na década de 1980. Jencks esperava ver a futura geração de arquitetos utilizar a nova linguagem eclética com mais confiança, incorporando referências heterogêneas, a disponibilidade à metáfora, a "vulgaridade", símbolos e clichês, tal como foram utilizados anteriormente pela Art Nouveau, apresentando uma nova sensibilidade primitiva (JENCKS, 1977).

Se a década de 1970 pode ser considerada o período de gestação das tendências pós-modernas na arquitetura, os anos 1980 assinalam sua difusão e sua transformação numa

verdadeira moda internacional. Em 1980 o pós-moderno foi oficialmente aclamado na primeira mostra internacional de arquitetura da Bienal de Veneza, intitulada “A presença do passado”, que apresentou uma vasta documentação gráfica e fotográfica dos aspectos emergentes das novas tendências, além da criação de uma rua real com meios efêmeros, composta por fachadas alinhadas e espaços internos que ilustravam as obras de cada arquiteto.

A mostra, organizada por um comitê de críticos, apresentava a coexistência dos dois espíritos da arquitetura pós-moderna. O primeiro, em que dominava o interesse pelo retorno à tradição, no qual era possível distinguir várias direções de pesquisa: a reatualização da linguagem clássica, representada por nomes como Ricardo Bofill, Allan Greenberg, Robert Krier; a tendência ao ecletismo crítico no qual a tradição moderna e as linguagens históricas pudessem se encontrar e criar uma síntese, com Robert Venturi, Charles W. Moore, Robert Stern, Michael Graves, Arata Isozaki, GRAU (Grupo Romano de Arquitetos Urbanistas), Franco Purini, Oswald M. Ungers, Josef P. Kleihues. O segundo espírito do pós-moderno apontava para o experimentalismo linguístico baseado na reelaboração do repertório de formas abstratas herdadas do modernismo, sendo representado por, entre outros, Costantino Dardi, Rem Koolhaas e Frank Gehry (JENCKS, 1977).

Apesar de ter participado na direção da mostra, Jencks se distanciou mais tarde, por considerar a interpretação “historicista” do pós-moderno um tipo de “contra-reforma” em relação à interpretação puramente linguística que ele havia proposto em seu livro. Outra divergência ficou clara em Veneza, opondo aqueles que interpretavam a nova condição pós-moderna de forma lúdica e anárquica, como que reconhecendo o colapso das ideologias e dos sistemas centralizados; e aqueles que, mesmo aderindo a este reconhecimento, viam no “fim do proibicionismo” a abertura de novas fronteiras para a arquitetura, com a oferta de contribuições construtivas que visavam salvar a Terra ameaçada pela violência humana contra o meio ambiente, pela destruição das identidades locais, pelo consumo descontrolado da energia e dos recursos sociais.

Comparada com um grupo inclinado a interpretar a arquitetura como uma disciplina orgulhosa de sua autonomia e a exaltar o desengajamento e a ironia, justifica o isolamento e o cinismo, a tendência fundamentada na escuta, na reavaliação do conceito de lugar e na recuperação da tradição como valor positivo, teve muito menos espaço na irrupção acrítica dos anos 1980. Ainda assim continua a representar uma das alternativas cuja esperança era que florescessem no limiar do século XXI (PORTOGHESI, 1998).

Na passagem entre o século XX e o terceiro milênio a discussão sobre o pós-moderno perdeu grande parte de seu caráter polêmico, característico do início dos anos 1980, com a

oposição entre quem considerava o “projeto moderno” algo incompleto, como por exemplo Habermas, e quem considerava o processo de desregulação posto em movimento pelo “fim do proibicionismo” irreversível, que julgava de forma positiva o contexto plural que havia sido aberto. Com o fim do clamor polêmico produzido pela divulgação jornalística, o termo pós-moderno intensificou sua presença nas discussões das mais diversas disciplinas, e chegou a representar um dos conceitos mais eficazes da futurologia, pois permitiu e permite destacar os novos elementos da produção cultural que estão conectados às inovações tecnológicas, tais como o surgimento do “virtual” e o impacto do computador sobre a pesquisa e a representação. Ao mesmo tempo contribui para salientar outro aspecto emergente da condição pós-moderna, uma responsabilidade em relação ao futuro que é identificada como uma questão contemporânea pela especulação filosófica e sociológica (SANTOS, 1986).

4.4 ARTE, DESIGN, CORPO NO DIÁLOGO ENTRE A MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE

Para se falar da pós-modernidade é preciso sintonizar e contextualizar a identidade da modernidade, como tentou-se demonstrar acima, com a discussão das fronteiras e dos marcos iniciais e finais da modernidade.

Foucault explica que a pós-modernidade retrabalha certos valores dentro dos conhecimentos atuais, mas que ainda guardam marcas comuns e que precisam ser retrabalhadas. Mesmo assim, não se pode esquecer que o termo pós-moderno tem necessidade histórico-conceitual, pois estabelece, segundo Nisbet citando Foucault, novos paradigmas teóricos ou (de) enquadramento ideológicos, que estruturam os debates temáticos (GARCIA & MARTINS, 2000).

Com relação a inovação, a pós-modernidade refere-se ao sentido de diferença, enquanto a modernidade refere-se mais à novidade no sentido de originalidade. Ao contrário do que ocorreu na produção artística moderna, cuja ênfase se deu nas formas e nas linguagens, a nova arte despreza essa inserção e torna difícil a sua avaliação, portanto, a crítica. Na condição pós-moderna a metanarrativa ou grande narrativa refere-se à transformação do real por meio da utopia revolucionária, como já foi citado acima.

Após Nietzsche, Heidegger, Kant e os desconstrucionistas franceses é que se pode falar de movimento da desconstrução na filosofia, que se inicia em meados do século XIX. Mesmo assim, para os filósofos modernos, a pós-modernidade filosófica, não ocorreu, uma vez que os

críticos da filosofia moderna não eram filósofos, e sim de outras áreas como ciências exatas. Mesmo assim, ocorreu um esgarçamento no panorama geral das disciplinas e dos comportamentos desde os primeiros sinais da crise modernista (GONÇALVES, 2017).

Para Derrida a genealogia, no sentido da desconstrução, se apresenta como pratica filosófica e linguística, porém passa a ser adotada também para as ciências sociais e humanas, como design, arte e arquitetura. Para o pensador pós-estruturalista o ser "construído", é que deve ser descontruído. Para Derrida a desconstrução, trata de uma estratégia. "A arte da arte", "o design do design", "a arquitetura da arquitetura". O processo instituído com base nos procedimentos de desestruturar e desmontar para examinar os elementos constituídos e as formas em que se articulam (discurso) denominou-se em Derrida de "genealogia". Deve-se saber, porém, que.

> o conceito poderá jamais ser constituído. Portanto, para a genealogia importa a diferença constatada na não-identidade e a percepção do Outro. Surgem daí possibilidades que são exploradas por várias disciplinas do conhecimento: a questão da afeição, da intertextualidade, da crítica cultural, da sensibilidade, do gênero, da complexidade. (SOLIS & FUÃO, 2015; p.90).

Ao se considerar o momento atual e a sua dinâmica complexa, a linguagem se mostra como construção mental formada com as representações sociais vigentes e lembra que no pós-estruturalismo admite uma multiplicidade de histórias narradas de diferentes pontos de vista além do ponto de vista do poder. Entretanto, é certo que o pensamento crítico desenvolvido com base nas questões que a consideração do outro levanta, trata de retirar as fantasias ideológicas e críticas recentes. O estudo do pós-estruturalismo contribuirá para sedimentar a percepção sobre a principal herança da questão do outro para o mundo atual: é necessário trabalhar não simplesmente o sujeito e seu discurso, mas a rede, o contexto, significados-significantes e as respectivas diferenças, além de todos os *feedbacks*, caso a caso, sem pressupostos históricos e vontades universalizantes (UBERTI, 2006).

Deleuze e Guattari (2004) afirmam que os indivíduos e as coletividades se constituem como sujeitos, ou seja, só valem na medida em que resistem e escapam tanto aos poderes quanto aos saberes constituídos. O pensamento pós-estruturalista, embora vigoroso e muito adequado em determinadas situações, não cobre inteiramente as necessidades da reflexão contemporânea. Trata-se de design e arte, e assim, faz-se necessário estudar as relações intertextuais das palavras, sujeito, objeto, projeto, corpo e subjétil. São conceitos todos bem conhecidos e usuais, porém sempre considerados em duplas de opostos (FERRACINI, 2011).

Toda obra é um espaço em obras e todo espaço é um fazer-se na obra. Se o pensamento contemporâneo fez desaparecer o centro fixo e, portanto, a ênfase na geometria, sinônimo de

forma, em contrapartida em fluxo, garante a emergência do processo do jogo. As colocações apresentadas pelos autores relevam que a contemporaneidade apresenta características diferenciadas, ao comparar-se com o início da modernidade.

4.5 O DESIGN E SUAS TRANSFORMAÇÕES ENTRE O MODERNO E O PÓS-MODERNO

Muitas vezes, as histórias oficiais do Design dão mais importância à criação de estilos, e deixam em segundo plano as motivações que estão na origem da criação dos mesmos, quando contrapostos com a evolução da arte ou da arquitetura. Enquanto os domínios da arte e da arquitetura possuem uma história mais gloriosa, o design, apesar de sua influência, prestígio e reputação atuais, continua, no mais das vezes, a contar com uma história secundária, muito mais breve, com apenas duzentos anos de existência e limitada a acontecimentos e fenômenos ligados à concepção de instrumentos e objetos domésticos. Em geral trata-se de observações relacionadas às transformações do gosto, às necessidades cotidianas ou às técnicas construtivas. Em geral, apenas quando são reconhecidos alguns episódios de contato direto com a arte ou a arquitetura é que, ao design, é reconhecido um papel digno de nota.

Porém, ao longo das últimas décadas, a história do design passou a ser considerada cada vez mais uma história autônoma e alternativa à história da arte e da arquitetura. Mais do que uma história de objetos, trata-se de uma história de pensamentos, política, sociedade, e sobretudo de pessoas. Justamente essa sua natureza específica, aparentemente conectada ao cotidiano e à vida doméstica, faz com que a história do design forneça preciosas informações culturais e antropológicas sobre a sociedade em que ele se insere (BRANZI, 2015, p. 15;).

O design é conceituado como "a concepção e planejamento de todos os produtos feitos pelo homem" (FIELL, 2000 apud GOMES, 2006, p. 14-15). Esta abrangência é acompanhada pelo fracionamento do campo do design em inúmeras especialidades, muitas das quais se desdobram e se superpõem. Entre elas encontra-se o design de joias, inserido no campo do design do objeto, que abrange não só objetos concebidos para fabricação industrial como também os modos artesanal e misto (artesanal e industrial) de produção.

Embora não esteja designada entre estas categorias, a biojoia tem sido incluída nesta especialidade nos últimos anos. Entretanto, é possível que a biojoia também esteja intrinsecamente relacionada ao design conceitual, movimento no qual são assumidos como fundamentos do trabalho aspectos políticos, sociais e críticos, que se estendem a outras áreas

do conhecimento, entre os quais o Biodesign, o Ecodesign, a Joia Ecológica e também aos aspectos relacionados à ergonomia na área da biojoia.

Hoje há uma busca por produtos que não agridam a natureza, pelo contrário, que contribuam para seu crescimento, e ao mesmo tempo satisfaçam a necessidade de indivíduos de perpetuar tradições a serem reconhecidas por suas identidades. Torna-se importante a participação do design neste processo, como profissionais que fazem interface entre produção, consumo, e encontram novas direções em suas atuações, e assim tornam-se capazes de desenvolver sistemas que incentivem pessoas a expressar suas capacidades e criatividades.

A sustentabilidade vem, em parte, como uma forma de resposta a esse crescimento. Para alguns autores como Clovis Cavalcanti, sustentabilidade "significa a possibilidade de se obterem continuamente condições iguais ou superiores de vida para um grupo de pessoas e seus sucessores em dado ecossistema" (CAVALCANTI, 2003, p.54). Para o autor, as discussões atuais sobre o significado do termo "desenvolvimento sustentável" mostram que aceita-se a ideia de colocar um limite para o progresso material e para o consumo, antes visto como ilimitado, e critica a ideia de crescimento constante sem preocupação com o futuro (CAVALCANTI, 2003).

O desenvolvimento sustentável pode ser uma resposta aos anseios de uma sociedade em busca de soluções práticas, eficaz e viável, capaz de gerar atividades que ajudem a humanidade de forma a valorização do espaço incorporado aos elementos naturais e sociais.

As formas de organização social que valorizam as iniciativas criativas, que destacam capacidades e conhecimentos intrínsecos às pessoas, encontram-se cada vez mais valorizadas, na busca por um desenvolvimento de vida sustentável. (MANZINI, 2008)

A popularização do design a partir da década de 1980 levou à ampla divulgação do termo, e ao mesmo tempo, ao seu uso e compreensão distorcida, como etiqueta para um tipo especial de produtos, o que leva a esquecer ou esconder: "o fato de que todos os artefatos materiais e semióticos são resultados de atividades projetuais" (BONSIEPE, 2011).

Durante o século XX, junto com a prática do design, mudaram as formas de pensá-lo, com abordagens que reforçaram a cooperação entre diversos campos e a interdisciplinaridade. O design indica o trânsito da ideia para a forma e esse percurso entre a ideia e a forma é complexo e integrado a vários aspectos individuais no caso da biojoia: tecnológicos, sociais, culturais, econômicos. Daí a necessidade de desenvolver uma compreensão integradora e interdisciplinar do design (SANTOS, 2008).

No desenvolvimento dos produtos locais, passou a se exigir do designer o exercício da capacidade de aglutinar novas tendências ao conhecimento adquirido pela história

sociocultural, costumes e hábitos da cultura, na busca de elementos ligados aos conceitos de sentido múltiplo e plural, híbrido e sincrético, mas ao mesmo tempo, com fortes signos de uma cultura autóctone (CASTRO, 2007).

A identidade cultural pode se manifestar através de diversos meios e suportes, tais como linguagem, costumes, roupas e culinária, porém, pode ser abordado através da relação entre os artefatos e os usuários. Artefato é como é designado o objeto que é fabricado, criado através da ação humana sobre a matéria-prima (CARDOSO: 2012).

Quanto à relação entre artefato e usuário, é através da escolha e do uso dos elementos acima citados que o sujeito se relaciona com a sociedade, e assim comunica seus valores pessoais e sua visão de mundo. Os artefatos, por estarem ligados à construção da imagem do indivíduo diante da sociedade, permitem que sejam reconhecidos pelos seus pertencimentos a um determinado grupo, refletindo suas personalidades (SANTOS, 2000).

Para esta compreensão do design no cenário pós-moderno e entendimento preliminar dos fundamentos históricos deste campo, torna-se necessário considerar os conceitos característicos essenciais de referido período, assim como promover diversas concepções que sustentam o conceito de design. Portanto é possível introduzir uma discussão por meio de uma breve abordagem dos fenômenos sociais, culturais e políticos do período contemporâneo, assim como realizar uma análise crítica no âmbito da trajetória do design em seu contexto histórico. Neste sentido, também se faz necessário realizar um diagnóstico com características variadas e peculiares do design e suas implicações, aplicações e repercussões no atual cenário complexo e dinâmico. Assim, será possível promover uma análise de seu percurso histórico a partir de suas formulações constitutivas numa tentativa de compreender o universo do design na contemporaneidade, e relaciona-lo diretamente com os diversos fenômenos que compõem a chamada cultura pós-moderna.

A contemporaneidade pode ser caracterizada como um período marcado por mudanças econômicas, sociais, políticas culturais que explicitam as transformações na relação espaço e tempo, o que gera repercussões nos modos de compreender novos cenários, marcados pela presença de incertezas e desconectados da causalidade e previsibilidade de momentos anteriores. Tais acontecimentos, associados aos novos modos de organização socioeconômica, a partir da globalização, tendem a impactar de modo decisivo nas práticas projetuais e no contexto da atuação do design.

Um novo contexto que se estabelece atualmente pode ser caracterizado como dinâmico, no qual prevalece a rapidez de transformações na sociedade, o que gera novos hábitos e posturas num estado dinâmico e fluído. Para Bauman as coisas “mudam demasiadamente depressa para

que as habilidades da purificação se deem conta disso, (o que) já não parece seguro: a incerteza e a desconfiança governam a época" (BAUMAN, 1999, p. 94).

Atualmente, é possível presenciar várias transformações na esfera econômica, cultural, tecnológica, social e política que contribuem para a promoção de uma caracterização de um espaço compreendido a partir da movimentação da descontinuidade, da complexidade, através do ritmo acelerado de tais mudanças. A partir disso, nota-se um modelo de globalização com mutações fortalecidas pela lógica do processo e pelo surgimento de novas tecnologias de comunicação e produção que caracterizam a cultura pós-moderna. Assim, também se observa uma dinâmica que impulsiona as mudanças que estabelecem impacto nas relações da divisão internacional do trabalho e também nas relações contemporâneas de produção e consumo no âmbito do design.

Alguns estudiosos sustentam a afirmação de que a sociedade atual vivencia um período caracterizado pelo estabelecimento de fenômenos dinâmicos com características velozes, e assim atinge diversas dimensões sociais. Dessa forma, surgem diversas formulações que buscam o entendimento dessas características, nas quais prevalecem a complexidade, a dinamicidade, a fluidez e a descontinuidade, na tentativa de compreender o cenário contemporâneo.

> Sabemos pela prática que quanto mais leve viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são razões para considerar "fluidez" ou" liquidez" como metáfora adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade. Concordo prontamente que tal proposição deve fazer vacilar quem transita à vontade no "discurso da modernidade" e está familiarizado com o vocabulário usado normalmente para narrar a história moderna. Mas a modernidade não foi um processo de "liquefação" desde o começo? Não foi o "derretimento dos sólidos", seu maior passatempo e principal realização? Em outras palavras, a modernidade não foi "fluida" desde sua concepção? (BAUMAN, 2000, pp 8-9).

Bauman opta por reconhecer o cenário como "leve e liquido". O design, por sua vez, teve ao longo dos anos uma trajetória marcada por influências de diferentes concepções que contribuíram para a constituição de seu conceito. Além disso, recebeu interferências de fenômenos socioculturais em contextos históricos diferentes que acabaram por caracterizar significante sua definição. Algumas dessas formulações o relacionam apenas às atividades de concepção de objetos a serem fabricados em série pela indústria. Ainda que esse entendimento se aplique em suas práticas e que esse conceito tenha permanecido por longo período, considera-se essa definição incompleta para sua totalidade, bem como carregada de algumas imprecisões. É percebida, por exemplo, uma ambiguidade nesse conceito por este não distinguir explicitamente as funções no âmbito do designer. Para Maldonado o citado conceito de design

“não diz onde começa nem onde acaba o papel projetivo de um e do outro, no desenvolvimento de um produto fabricado industrialmente” (MALDONADO, 1999.p112).

Neste sentido percebe-se também que a concepção considera implicitamente que todos aqueles artefatos que não são fabricados pela indústria não estão incluídos na esfera do design industrial. Neste sentido, é preciso tentar esclarecer e evitar o surgimento de equívocos entre os domínios do design industrial e do artesanato, assim como também prevenir imprecisão entre design e arte aplicada. É necessário assim distinguir que tais áreas tiveram uma influência decisiva no surgimento da atividade e durante a fase inicial da história do design industrial.

Diferenciar design e arte tem seus aspectos significativos e constitui uma necessidade na caracterização do conceito de design. Além disso, caracteriza-se como um marco na passagem de um tipo de fabricação em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato para outro em que existe uma separação nítida entre o ato de projetar e de fabricar. Para Cardoso (2004, p. 15) “a diferença entre design e artesanato reside justamente no fato de que o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos ou, de preferência, por meios mecânicos”. E, assim, o artesanato assume em geral a participação de apenas um indivíduo no ato de produzir.

Lia Krucken (2009) destaca que uma tendência no design é agregar valores aos produtos por meio do fortalecimento e resgate das identidades locais. Dentro das economias emergentes essas ações ocorrem, e contribuem com o aumento dos investimentos e o reconhecimento do design no mercado como criador de inovações, possibilitando e promovendo novos serviços e novos produtos. É fundamental que o designer possua a capacidade de aglutinar novas tendências ao conhecimento adquirido pela história sociocultural, costumes e hábitos da cultura estudada, para obtenção de um produto com identidade (CASTRO, 2007).

5. A ESTÉTICA RELACIONAL: UM ARCABOUÇO TEÓRICO

5.1 BREVE INTRODUÇÃO À ARTE RELACIONAL

A arte relacional tem como objetivo explorar e redefinir modelos de participação social. Esta estética se transformou em intérprete de um desejo compartilhado de reapropriação da dimensão coletiva, em resposta à progressiva desagregação e dispersão da dimensão social na época contemporânea. A estética relacional define alguns cenários de ação, nos quais parece ser possível uma hibridação recíproca entre Arte e Design, através do compartilhamento de

linguagens e objetivos. A temática da biojoia pode ser situada no campo de investigação das relações atuais entre o design e a arte contemporânea, nos aspectos conceituais, formais e produtivos.

A arte relacional buscou explorar e redefinir os modelos de participação social, ao propor a reapropriação da dimensão coletiva como resposta à progressiva dispersão da dimensão social contemporânea. O mundo da arte expressava, assim, sua preocupação com a esfera das relações interpessoais, analisando-as e representando seus mecanismos, para propor novas formas de sociabilidade. O componente social e o interesse por modelos originais de participação levam à aproximação da esfera da arte com o design, o que faz com que o papel do artista evolua para uma dimensão cada vez mais ligada à projetualidade. A estética relacional define alguns cenários de ação que possibilitam uma interação híbrida entre arte e design, compartilhando linguagens e objetivos.

No início da década de 1990 começou a se falar de uma estética relacional no mundo da arte, com o centro de interesse a esfera das relações entre os indivíduos. Nicolas Bourriaud cunhou o termo *Estética Relacional em* 1995 e foi um dos primeiros a fornecer uma codificação mais extensiva desta prática estética emergente. Ele encontra no panorama artístico dos anos 90 a inspiração para superar as tendências de homogeneização impostas pela sociedade. A arte tenta contrapor a estes mecanismos sociais alienantes, ações experimentais e alternativas de participação coletiva, com o objetivo de se emancipar do caráter de previsibilidade e de capacidade de controle dos modelos tradicionais (BOURRIAUD: 2006).

Para Bourriaud, o artista é aquele que se esforça para estabelecer conexões, abrir passagens, colocar em contato níveis de realidade separados uns dos outros, isto é, o artista é aquele que cria objetos e momentos de sociabilidade. Com sua ação, o artista cria uma ponte que atravessa e preenche os vazios que rasgam o tecido relacional. A prática artística indaga sobre os processos de intersubjetividade, de comunicação, de intercâmbio social. A forma da obra de arte contemporânea, se estende assim, para além da própria materialidade e se torna um elemento de ligação, um princípio dinâmico de aglutinação. A evolução da prática artística, de fato, é historicamente determinada pelos processos produtivos, e portanto, pelas relações com a cultura e a sociedade nas quais se origina e se desenvolve.

A partir daí, progressivamente se afirmou a contribuição de uma tendência estética que, dos anos 90 até hoje, fortemente caracterizou e modificou a prática artística contemporânea. A descrição do percurso da afirmação de uma arte que assume como obra as formas de interação social, testemunha a legitimação no contexto artístico contemporâneo. O conceito de arte

pública assume um significado muitas vezes político. A arte pode se tornar a ocasião para definir novos princípios e práticas inéditas de comunidade, compartilhamento e intercâmbio. Os artistas se transformam em projetistas de espaços de vida pública e comum.

5.2 A ARTE RELACIONAL: EVOLUÇÃO E PERSPECTIVAS

A partir da década de 1990, a condição processual da arte chega ao ápice, na busca de uma atitude mais reflexiva, além da expressão de sentimentos e experiências sensoriais. O objetivo da arte relacional é explorar e redefinir os modelos de participação social. A estética relacional, assim, deseja se reapropriar da dimensão coletiva, como resposta à progressiva dispersão da dimensão social contemporânea.

Desse modo, o mundo da arte expressa uma atenção crescente em relação à esfera das relações interpessoais, analisa-as e representa seus mecanismos, para propor formas de sociabilidade.

O componente social e o interesse por modelos originais de participação levam, dessa forma, à aproximação da esfera da arte com o design, ou até mesmo à coincidência entre as duas esferas. Isto faz com que o papel do artista evolua para uma dimensão cada vez mais ligada à projetualidade.

A estética relacional define alguns cenários de ação nos quais parece possível uma interação híbrida entre arte e design, através do compartilhamento de linguagens e objetivos.

Foi no início da década de 1990 que se começou a falar de uma estética relacional, referindo-se à tendência, no mundo da arte, que tem como centro de interesse a esfera das relações entre os indivíduos. O crítico e curador francês Nicolas Bourriaud foi quem cunhou, em 1995, o termo *Estéthique Relationelle*, e publicou três anos mais tarde, o ensaio de mesmo nome. Foi ele um dos primeiros a fornecer uma codificação mais extensiva desta prática estética emergente.

Em sua obra, A estética relacional, Bourriaud investiga as características predominantes que emergem da observação das experiências artísticas dos anos 90. Interroga principalmente a natureza das relações que a arte contemporânea estabelece com a sociedade, a história e a cultura atuais, além de seu papel crítico em relação à homologação social vigente.

Ao analisar o panorama artístico da década de 1990, Bourriaud encontra alguns elementos recorrentes e procura ligá-los a uma esfera de interesse comum. Para Bourriaud, os

críticos ainda usavam antigas categorias, como as teorias *Fluxus*, para falar sobre algo novo, que, segundo ele, estava relacionado ao fato de que as obras compartilhavam como ponto de partida a esfera das relações humanas.

O objetivo do crítico, assim, não se limita a delinear o complexo sistema de interrogações que caracteriza um período histórico em particular, e sim delinear um novo cenário artístico, uma tendência original, capaz de representar a condição contemporânea.

As considerações de Bourriaud quanto às linguagens estéticas emergentes partem inevitavelmente de uma análise social. Seu pensamento se desenvolve no rastro das teorias que levaram Guy Debord a falar de sociedade do espetáculo para descrever o moderno processo de reificação geral que progressivamente investiu as relações entre os indivíduos, reduzindo-as a artefatos estandardizados (DEBORD: 1997).

Bourriaud encontra no panorama artístico dos anos 90 uma inspiração crescente para superar as tendências prevalecentes de homogeneização impostas pela sociedade. A arte tenta contrapor a estes mecanismos sociais alienantes, ações experimentais e alternativas de participação coletiva, com o objetivo de se emancipar do caráter de previsibilidade e de capacidade de controle dos modelos tradicionais. Bourriaud define a arte relacional como uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (BOURRIAUD: 2006).

5.3 A ARTE RELACIONAL E O ARTISTA CONTEMPORÂNEO

O objetivo principal desta sensibilidade artística renovada coincide com a proposta de modelos de participação social mais ou menos concretos, no contexto do cenário sociocultural contemporâneo. A arte relacional tece uma relação de conexões estreitas e recíprocas com o presente, e não se limita a fornecer uma análise aprofundada e crítica da sociedade, mas também propondo instrumentos que possibilitem intervir na dimensão cotidiana.

Para Bourriaud, o artista é aquele que se esforça para estabelecer conexões, abrir passagens, colocar em contato níveis de realidade separados uns dos outros, isto é, o artista é aquele que cria objetos e momentos de sociabilidade. Com sua ação, o artista cria uma ponte que atravessa e preenche os vazios que rasgam o tecido relacional.

A prática artística indaga sobre os processos de intersubjetividade, de comunicação, de intercâmbio social. Desse modo, as obras se tornam as figuras de referência sobre as relações

interpessoais. A forma da obra de arte contemporânea, se estende, assim, para além da própria materialidade e se torna um elemento de ligação, um princípio dinâmico de aglutinação.

Por outro lado, sempre esteve arraigada na arte uma implícita dimensão relacional, sendo esta, por sua natureza intrínseca, um campo social. A evolução da pratica artística, de fato, é historicamente determinada pelos processos produtivos, portanto, pelas relações com a cultura e a sociedade nas quais se origina e se desenvolve.

Embora afirme a originalidade da tendência relacional na história da arte, Bourriaud não nega certa continuidade relativa aos movimentos que a precederam. Os artistas relacionais apresentam estilos heterogêneos e desenvolvem resultados formais que se beneficiam de experiências artísticas anteriores. Entretanto, em seu conjunto, tomam como horizonte teórico comum a negação de qualquer matriz ideológica, e instituem para si um confronto direto com o real e com o cotidiano.

Bourriaud, pressupõe o compartilhamento dos limites do racionalismo, localiza nas experiências artísticas modernas o prenúncio de uma atenção à dimensão social humana, e afirma que não foi a modernidade que morreu e sim sua visão idealista e teológica (BOURRIAUD: 2009). Nota-se a tentativa, por parte da arte relacional, de reconhecer uma continuidade com a modernidade, porém se distancia da atitude dominante desconstrutivista e crítica em relação ao século XX.

Embora reconheça os inegáveis limites da vertente ideológica e totalitária do racionalismo moderno, Bourriaud não renega seus princípios de inspiração, tomando-os como instrumento para combater a ameaça contemporânea da desmoralização e desmotivação social.

Umas das características mais significativas desta estética é a eliminação do valor da dissidência como um valor vanguardista. Bourriaud defende que, enquanto o imaginário do modernismo se baseava na ideia de conflito, o imaginário contemporâneo centra-se na ideia das negociações, dos laços e das coexistências. É evidente que tudo isso vai se transformar na era digital.

As obras dos artistas nos quais se concentra a análise de Bourriaud se dispõem a compreender o mundo das relações sociais de dentro para fora, opondo-se à posição de acusação instrumentalizada, típica da sociedade contemporânea.

Se a arte, como também afirma Bourriaud, sempre foi relacional, enquanto fonte de diálogo e de participação, é possível notar que a evolução de suas linguagens tornou mais evidente e imediato este papel. A arte relacional não é um *revival* de um movimento específico

ou o retorno a algum estilo; nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística (BOURRIAUD: 2009).

A arte relacional manifesta alguns pontos de continuidade com características das vanguardas artísticas do século XX. O Dadaísmo pode ser identificado como matriz da qual a arte relacional deriva o processo de "dessubstancialização" da obra, e sanciona assim o desaparecimento de um objeto e de um lugar específicos da arte. Essa dessubstancialização vai se concretizar no pós-moderno:

> O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. (...) A isso os filósofos estão chamando desreferencialização do real e dessubstancialização do sujeito, ou seja, o referente (a realidade) se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio (SANTOS, 1986, p. 16).

O que irá atribuir valor e significado à obra relacional é o mecanismo através do qual o espectador veicula e reproduz o sistema de relações que o artista estabelece com o mundo. Como afirmava Marcel Duchamp, são os espectadores que fazem os quadros, afirmação que pressupõe a noção de transitividade como propriedade intrínseca da obra de arte.

Assim, este conceito assume um papel central na arte relacional, como pressuposto necessário na relação entre a obra e o público. Com a vanguarda Dada se assiste à evolução do papel do espectador. De elemento passivo, com função exclusivamente contemplativa, o público se transforma numa figura fundamental para ativar o diálogo e contribuir para desenvolver e conferir significado ao objeto cultural, numa visão cada vez mais processual.

O espectador não só assume o sistema de relações que o artista sugere como as reelabora, em relação com o mundo e com os outros indivíduos. Marcel Duchamp exprime pela primeira vez, em 1957, numa conferência em Houston, EUA, o conceito de coeficiente artístico. Para Duchamp uma obra de arte apresenta sempre dois componentes diversos: o que o artista quer expressar e o que o artista não pretende de fato exprimir. Este segundo componente é o lugar no qual se verifica o diálogo entre o observador e o artista, no qual reside o potencial interativo da obra (DUCHAMP in BATTCOCK, 1986).

Embora o próprio Bourriaud tenha enfatizado que a arte relacional constrói um panorama totalmente novo em relação ao passado, e como esta tendência estética emergente não possa ser simplificada enquanto o *revival* das temáticas abordadas pela arte interativa e pelo Fluxus; parece claro que a arte dos anos 60 influenciou em vários aspectos a estética relacional.

A partir do final dos anos 50 a arte perde cada vez mais a tradicional dimensão ligada ao objeto e se relaciona às dinâmicas de comportamento, em uma tensão recíproca com o espaço tridimensional.

Yves Klein, em 1958, afirmou que não existem limites objetivos à expressão artística, nem no conteúdo nem em sua forma (TORRES: 1997), ao inaugurar sua mostra *Le Vide* em Paris: uma galeria esvaziada de qualquer conteúdo para representar a superação definitiva do objeto da arte.

Em 1959, Allan Kaprow realizou em Nova York 18 *Happenings* in 6 parts, inaugurando a prática do happening como novo dispositivo artístico. Após a arte ter explorado novas relações com as dimensões do espaço, agora é o público que passa a fazer parte da própria obra.

Claire BISHOP (2005) ressalta a presença de uma continuidade entre os artistas relacionais e as práticas Fluxus. O movimento neo-dadaísta fundado por Maciunas em 1961 compartilha com a arte dos anos 90 o tema do cotidiano, a aspiração à agregação flutuante que se delineia a partir dos gestos mais comuns e compartilhados.

Em seus resultados formais a arte relacional, parece ser, assim, devedora incontestável das experiências estéticas desenvolvidas entre os anos 60 e 70. Separadas por mais de três décadas, elas manifestam a mesma aspiração a uma dimensão social. Bishop aponta como ponto de contato entre estas experiências a ambição a fazer a obra de arte um desencadeador potencial para a participação social.

A contribuição de Joseph Beuys é fundamental no âmbito da evolução das práticas artísticas verso à dimensão social. Diante da crise da identidade do indivíduo contemporâneo, Beuys contrapõe o poder antropológico da arte. O artista alemão compartilhou com a experiência Fluxus a ideia de uma arte instrumento da consciência, capaz de se ocupar de problemas cotidianos e universalmente válidos.

A motivação pessoal mais urgente para Beuys, porém, é atuar no sentido de uma solidariedade coletiva, até chegar a teorizar o conceito de escultura social. Esta teoria está baseada na convicção de que existe uma criatividade compartilhada por todos os homens, e que esta deve ser direcionada ao melhoramento da vida coletiva. O interesse do artista pela dimensão social também se reflete em sua constante preocupação de temas como a política, a economia e o ambiente, aspectos que interessam pessoalmente a todos os indivíduos inseridos em um tecido relacional. Sua obra *7.000 Oaks*, apresentada em Kassel em 1982, faz com que Beuys seja o precursor de uma sensibilidade ecológica hoje cada vez mais compartilhada.

A partir da teorização de Bourriaud, progressivamente se afirmou a contribuição de uma tendência estética que, dos anos 90 até hoje, fortemente caracterizou e modificou a prática artística contemporânea.

A descrição do percurso da afirmação de uma arte que assume como obra as formas de interação social testemunha a sua legitimação no contexto artístico contemporâneo. Uma etapa importante no processo de afirmação desta nova sensibilidade estética foi representada pela mostra *Traffic*, de 1996, em Bordéus, curada pelo próprio Bourriaud.

Esta tendência artística emergente rapidamente tornou-se, mais recentemente, objeto de mostras internacionais, como a V Bienal coreana de Gwangju e a XXVII edição da Bienal de São Paulo. A legitimação oficial da arte relacional ocorreu, porém em 2009, quando a curadora do Museu Guggenheim de Nova York, Nancy Spector, organizou a retrospectiva *Theanyspacewhatever*, reunindo a maior parte dos artistas que na década de 90 gravitavam em torno ao trabalho de Bourriaud.

Em 1996, com a mostra *Traffic*, antes da publicação das teorias de "Estética Relacional", Bourriaud coleta obras dos artistas sobre os quais irá escrever sucessivamente à tendência relacional emergente. Entre os artistas expostos, mais tarde considerados pontos de referência no panorama internacional da arte relacional, encontravam-se: Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Jorge Pardo, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller e Christine Hill (GONRING,2014).

Na V Bienal de Gwangju, em 2004, foi apresentada *A Grain of Dust. A Drop of Water.* Como sugerido pelo título, a edição da Bienal tinha como tema os fenômenos naturais, interpretados segundo uma visão ecológica que evoca o perpétuo ciclo da criação e destruição. Foram experimentadas novas modalidades de envolvimento e participação do espectador. Com aderência à tendência relacional o público foi chamado a colaborar na realização das obras, em uma relação de intercâmbio recíproco e compartilhamento com os artistas.

A XXVII Bienal de São Paulo, em 2006 tinha como tema "Como Viver Junto" (Coexistência e coabitação). A Bienal buscou abandonar seu tradicional papel de representação nacional para experimentar uma abordagem original, sob a curadoria de Lisette Lagnado, que convidou a participar na manifestação 118 artistas internacionais.

O tema “Como viver junto” foi livremente baseado em um ciclo de lições de Roland Barthes (*Comment vivre ensemble*), realizadas no Collège de France entre 1967 e 1977.

Uma definição ética de Viver Juntos foi pesquisada através da ênfase conceitual sobre a construção de espaços compartilhados, a questão da coexistência, as diferenças, os ritmos de produção e as práticas de cooperação. Na mostra, estas ideias foram traduzidas na prática como "Projetos construtivos" e "Programas de Vida", fazendo da Bienal um projeto multiforme, que compreendeu um programa de *artist-in-residence*, no qual dez artistas foram convidados para passarem um tempo em cidades como Rio Branco no Acre, Recife e São Paulo.

Na 53ª Bienal de Veneza (2009), tendo como curador Daniel Birnbaum e como título *Fare Mondi*, apresenta-se a ideia de construir uma nova cosmologia da arte visual. Um dos objetivos da mostra é iniciar projetos que vão além das tradicionais disciplinas artísticas, tornando suas fronteiras elásticas e móveis. Pede-se aos artistas um envolvimento cada vez maior na dinâmica de construção dos espaços de sentido e de vivência, de pequenos cosmos de comunicação e de ação (MARIN: 2009).

Não é mais suficiente que o artista se coloque como demiurgo de objetos separados do fluxo do cotidiano, mas é preciso trabalhar nas fronteiras circundantes para construção de mundos habitáveis. O conceito de arte pública assume um significado muitas vezes político. A arte pode se tornar a ocasião para definir novos princípios e práticas inéditas de comunidade, compartilhamento e intercâmbio.

Os artistas se transformam em projetistas de espaços de vida pública e comum. Birbaun pediu que alguns artistas se ocupassem do espaço educacional, do bar-cafeteria e da loja de livros, transformando as estruturas do *Palazzo delle Esposizioni dei Giardini* em centros de atividades permanentes, livres dos confins do evento transitório da Bienal.

Não se tratou de projetos decorativos anacrônicos, nos quais a intervenção do artista se sobrepõe a estruturas pré-definidas, e sim de um esforço em primeira pessoa na definição arquitetônica do espaço, na conformação dos lugares e, portanto, de suas modalidades de fruição.

Theanyspacewhatever, mostra curada por Nancy Spector, exposta no Museu Guggenheim entre outubro de 2008 a janeiro de 2009, articula-se a partir da ideia de uma conversação oral entre os artistas, que propõem trabalhos individuais, porém capazes de se entrecruzarem e se sobreporem entre si, num mecanismo de influências recíprocas e evoluções continuas. O centro do espaço foi a rotunda criada por Frank Lloyd Wright.

Os dez artistas convidados realizaram obras individuais e *site-specific* que pudessem constituir uma retrospectiva de suas experiências passadas e colaborações, e que fossem

também capazes de se modificar e de evoluir durante o período da exposição. A mostra não considerou apenas o componente espacial, mas também o temporal, incluindo eventos performáticos e projeções, além de obras em contínua transformação durante o desenvolvimento do projeto.

Cada artista propôs trabalhos de natureza heterogênea, mas com tendência a estabelecer um laço relacional com o espaço no qual se inseria e com as demais obras expostas (HANDRAN, 2013).

Angela Buloch transformou o teto do museu em um céu noturno, constelando-o de luzes LED. Este cenário suspenso no teto da rotunda envolveu o espaço do museu, mantendo-o numa noite perpétua. Liam Gillick fez intervenções no sistema de serviços e de sinalização do museu, reorientado, imperceptivelmente, a experiência dos visitantes em relação ao espaço e à própria exposição. Dominique Gonzales-Foerster apresentou *Promenade,* uma instalação sonora que 'tropicalizou' uma das rampas da rotunda. Em colaboração com Ari Benjamin Meyers, apresentou também uma performance orquestral, no teatro Peter B. Lewis, durante a apresentação da mostra.

Douglas Gordon expôs parte de sua produção artística do passado, com vídeos, fotos e textos ao contrário, numa recapitulação estilizada de sua carreira. Reapresentou sua obra de 1993, *24 Hours*, uma projeção do filme *Psicose* de Hitchcock em câmera lenta, apresentado fotograma por fotograma e mostrado ao contrário, numa sequência que dura 24 horas, durante as quais o museu sempre permanece aberto.

Carsten Höller criou, na rotunda do Guggenheim, um quarto de hotel completo com todos os serviços, com o objetivo de acolher hóspedes por uma noite. O quarto giratório era constituído por três discos transparentes sobrepostos, montados sobre um quarto disco sujeito a um movimento imperceptível. A primeira plataforma continha uma cama de casal, a segunda dispunha de materiais para trabalhar e realizar projetos, e a terceiro tinha a função de armário e também de minibar. O hóspede designado tinha acesso à mostra quando os demais espectadores não estavam mais presentes e dormir no interior do museu. O público tinha acesso ao quarto durante o horário de abertura da mostra.

Jorge Pardo apresentou serigrafias desenhadas pelos artistas participantes da mostra. As obras foram criadas em uma impressora deixada em seu estúdio com a colaboração do impressor Christian Zickler. Phillipe Parreno convidou um ator para recitar um monólogo na

rotunda do museu: a declamação consistia em descrever os projetos que Parreno jamais concretizou.

Rirkrit Tiravanija apresentou o panorama artístico dos anos 90 através de um vídeo documentário com uma série de entrevistas feitas com amigos e artistas aos quais o artista foi ligado durante aquela década, intitulado *Talk*. O filme era projetado sobre diversas telas ao longo das paredes da rotunda (cada espectador escolhia qual fragmento assistir). Uma versão readaptada do documentário foi depois projetada no teatro Peter B. Lewis em várias sessões, durante toda a exposição. Para envolver ainda mais o público na manifestação, foi instalado, na fachada externa do museu, um velho telão no qual eram visíveis as obras projetadas durante a noite.

O papel do artista contemporâneo e sua relação com o público, na estética relacional, faz do envolvimento pessoal o seu *modus operandi*. De criador capaz de moldar autonomamente as próprias obras a partir de uma visão pessoal da realidade, o artista relacional evolui em direção a uma prática maiêutica, apresentado trabalhos abertos, *work in progress*, obras indefinidas cujo significado, sempre instável, possa ser elaborado coletivamente.

Os fundamentos teóricos desta sujeição do artista em relação ao público podem ser encontrados nas primeiras décadas do século XX, quando Walter Benjamin falava de "autor como produtor" (1934), até chegar à década de 60, ao texto de Roland Barthes, "A morte do autor" (1968).

Umberto Eco, em sua *Obra aberta* (1962), focaliza a atenção sobre a vocação aleatória da arte. Afirma que a poética da “obra em movimento” põe em movimento um novo ciclo de relações entre o artista e seu público, uma nova mecânica da estética da percepção, uma condição diferente para o produto artístico na sociedade contemporânea (ECO, 2013).

Entretanto, Eco se limita a considerar a obra de arte como o produto das condições culturais, enquanto Bourriaud, defende o pensamento de Althusser, chega a teorizar uma arte capaz de produzir estas condições, de plasmar os modelos de universos possíveis a serem propostos na dimensão real.

O artista, portanto, progressivamente se emancipou do círculo restrito das instituições tradicionais, do papel de representante privilegiado do elitismo cultural, para enfrentar e discutir o terreno da realidade cotidiana. Seu esforço se dirige a interpretar o desejo difuso de se reapropriar da dimensão coletiva, ocupando-se em recuperar um tecido social que se dissolve,

reabrindo passagens obstruídas, propondo modelos de interação originais ou simplesmente destacando o valor inerente e intersubjetivo dos gestos cotidianos.

5.4 A ARTE RELACIONAL COMO INSTRUMENTAL TEÓRICO DESTA PESQUISA

Analisar estes aspectos compreendidos dentro do instrumental teórico da 'estética relacional', formam o arcabouço teórico dentro do qual este projeto visa pesquisar a identidade da biojoia no contexto histórico e social contemporâneo.

Adornos sempre foram objetos atrativos para a humanidade. Considerar lugares primitivos ou inseridos no cotidiano das cidades é quase impossível encontrar pessoas sem um acessório. O ato de adornar atende a uma necessidade humana relacionada a três aspectos:

- Estético; ligado à forma;
- Simbólico; ao significado emocional;
- Prático; à função;

E é nessa tríade que é encontrada a identidade da biojoia no contexto histórico e social contemporâneo. Essa identidade da biojoia se insere na história, geralmente envolvendo o fazer manual e tecnológico, que alteram a forma como produtos são fabricados a partir de sobras e resíduos. Compreender as fronteiras desses adornos dentro de um contexto contemporâneo, considerar parâmetros relacionados aos materiais utilizados e atentar a métodos de produção artesanal com abordagem voltada para a ótica do design podem ser alguns caminhos para esse entendimento e visão contemporânea.

O intercâmbio cultural que foi um impulso para a troca de saberes e vivências, transforma-se em adereços comuns em todos os grupos étnicos. Os adornos foram aperfeiçoados no transcorrer das épocas, tanto no aspecto estético quanto no aspecto técnico. A partir das peças primitivas caminhou-se para formas mais complexas, entre elas os anéis e braceletes.

Através dos acervos encontrados em museus compreende-se que objetos naturais fascinavam os povos ancestrais por sua raridade, brilho, beleza e a busca por materiais inusitados tornou-se uma constante, fazia parte do cotidiano junto com ossos e pedras, peles de animais e vegetais.

Após a Segunda Guerra Mundial surgem novos materiais e novas técnicas, associadas às inusitadas propostas com ornamento de cores diferenciadas e arrojadas.

A joalheria passou a ser verdadeiramente uma arte. Nos anos de 1920 em Paris, houve o surgimento de joias não joias. Com dados da MJSA/Sintra (2014) na Segunda Guerra, com o desaparecimento das matérias básicas, a maioria das peças era produzida com prata e era cara para o momento de crise econômica. Para manter o mercado estável as indústrias investiram em projetos arrojados com materiais mais baratos como madeira, plástico, cerâmica e tecidos, que possibilitou o surgimento de propostas bem mais atraentes e diferenciadas em termos de estética.

6. A BIOJOIA: IDENTIDADE, PERTENCIMENTO, SUSTENTABILIDADE

6.1 A BIOJOIA ENTRE ARTE E DESIGN

A seguir será apresentada uma breve revisão e reflexão sobre a inserção da biojoia nos campos da arte e do design, além de seu enquadramento no quadro histórico mais amplo da evolução e transformação histórica da joia e dos acessórios em geral. A produção contemporânea de joias tem como eixo o estabelecimento de inúmeras relações entre campos fronteiriços, mas que compartilham também diversos propósitos, concepções, valores formais e de produção. Há pontos de afluência, junção, consonância, identidade, mas também conflitos e divergências no que diz respeito a essas relações; entre projeto e prática, conceituação e produção, que serão analisados aqui tendo como eixo a biojoia (LANA, PEREIRA, SILVA, BENATTI, 2010).

A conceituação da arte e do artista está sujeita às transformações históricas, culturais e sociais de cada época, que reformula e ressignifica sua identidade. Ao longo do século XX, a arte sofreu grandes mudanças de paradigma. No campo das artes, o século XX foi o marco temporal de inúmeras descobertas espaciais e formais, com a expansão da materialidade do objeto da arte. Os artistas, como agentes de experimentações, agregaram novos vocabulários e ampliaram seus campos de atuação.

Os campos da arte e do design, com seus respectivos pontos de contato, interseções e distinções foram objeto de inúmeras análises, desde o início do século XX. No que diz respeito à joia, tais reflexões são úteis para a melhor compreensão de sua inserção entre estas fronteiras, pois a criação e produção da joalheria é, por si só, imersa sob diversas influências que se originam da indústria da moda, do luxo e do marketing.

Por outro lado, não só o papel do artista como o do espectador também se transformou, com novas percepções, novas experiências de espaço, matéria, cor e linguagem. A maior ou menor abertura e participação do espectador em relação às temáticas, suportes e técnicas que pudessem identificar uma obra de arte foram questões que marcaram diferenças e dissidências entre as vanguardas modernistas e as concepções pós-modernas da arte (até desaguar nas discussões da arte relacional).

Nos movimentos modernistas, estes critérios: temáticas, suportes e técnicas, apareceriam como características que apontavam alguns parâmetros capazes de revelar um objeto artístico, e mesmo que não o compreendesse profundamente, podiam dele se apropriar.

Segundo Michael Archer a relação entre obra e espectador já tinha sido abalada no Modernismo, e a partir disso ele propõe uma justificativa para a arte contemporânea ter se distanciado do público, mesmo aquele considerado consumidor. Segundo Archer, não havia mais um estilo ou formas ou práticas que dissessem o que é arte ou não; em várias situações a arte seria questionada, a partir do seu próprio objeto. Ao mesmo tempo, seria difícil reconhecer um material ou suporte que fosse "próprio da arte", visto que o artista poderia utilizar vários materiais (ARCHER, 2001). Segundo Danto “não há nenhuma limitação a priori de como as obras de arte devem parecer- elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. Isso por si só deu por encerrada a agência modernista (DANTO: 2006, p.67)

Foi a partir da década de 1960 que as artes sofreram mudanças mais aparentes no campo da estética e da recepção. A experimentação começou a ser entendida como caminho fértil para o fazer artístico e, com isso, a recepção, a busca de novos suportes, técnicas e materiais e o envolvimento com outros campos temáticos passaram a exigir um novo posicionamento do espectador em relação à obra, em decorrência da cultura visual, que ao mesmo tempo, participava destas transformações.Nos anos 90 a condição processual da arte chegaria ao seu ápice, buscando uma atitude mais reflexiva, além da expressão de sentimentos e experiências sensoriais. A relação entre o espectador e a arte contemporânea passa cada vez mais a se comunicar no terreno entre os sentimentos e as sensações, campos ainda bastante inexplorados.

Há a necessidade de contatos inter-relacionais nessa comunicação estética que se deixam envolver pela organização processual de existência da obra. A arte contemporânea pode ser entendida como um período de desordem informativa, "uma condição de perfeita entropia estética”. (DANTO, 2006 p. 93). Esta condição, entretanto, iria permitir uma liberdade estética sem fronteiras ou limites históricos, na qual tudo é permitido.

É no entrecruzamento destes diálogos entre arte e design que se localiza a busca pela construção de sentidos a partir do coletivo, o que conjectura, também, a construção de aprendizagens segundo a estética relacional apontada por Bourriaud:

> (...) além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referências da esfera das relações humanas agora se tornaram "formas" integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BORRIAUD; 2009, p. 40).

As questões relacionais suscitam momentos de sociabilidade, lugares e objetos que convivem numa prática comum, lugares produtores de sociabilidade. Desse modo, a estética relacional está inserida em um universo das formas que operam nas esferas prática e teóricas das relações humanas. Atuam com modos de intercâmbio social em que a intersubjetividade e a interação são os principais elementos que darão forma à sua atividade e assim configura nessa coletividade os "entrelugares".

6.2 BIOJOIA: MATERIALIDADE, NATUREZA, SUSTENTABILIDADE

Dentre os diversos modos históricos de agregar valor às joias surge a proposta das biojoias, peças que utilizam em sua confecção materiais naturais de origem orgânica, de vegetal ou animal, em conjunto ou não com os metais comuns à área da joalheria. Ao campo das biojoias pode ser atribuído o conceito de valorização e resgate cultural, uma vez que muitos materiais naturais são característicos de uma determinada região. No Brasil, sua origem regional está ligada à Amazônia.

O segmento de joias no Brasil buscou, no decorrer dos últimos anos, fortalecer sua identidade por meio da tendência, da valorização dos recursos locais e dos símbolos culturais do país. Fazer uso dessas características, considerar a imensa flora e explorar os valores brasileiros foi uma das maiores contribuições do designer para o desenvolvimento de produtos inovadores. A identidade da biojoia está ligada à história e envolve o fazer manual e tecnológico, transformando o modo como produtos são fabricados a partir de sobras e resíduos. A atribuição do valor estético das joias não se dá apenas pelo uso de materiais nobres, mas podem ser relacionados a diversos valores: intrínsecos, simbólicos e afetivos (FAGGIANI, 2006).

A joia tradicionalmente é considerada como algo que resiste ao tempo, isto é, sua apreciação decorre também de seu caráter de artefato durável. A possibilidade de se deparar

com a decomposição da porção orgânica de um artefato não é algo com que o usuário espere se encontrar, ao adquirir uma biojoia. No campo da joalheria contemporânea observam-se construções entre as fronteiras da arte e do design, uma nova proposta de joia com novas possibilidades de uso de materiais e novos propósitos, entre os quais a expressão individual e coletiva. Elaboradas por quem usa e seus criadores, estes passam a se inter-relacionar, em um processo no qual o artista joalheiro cria princípios ligados à arte agregando valores conceituais e poéticos (LIPOVETSKY, 2005).

Neste cenário, evidencia-se o papel da joia como portadora de características e valores relativos aos sujeitos e seu tempo, que permeiam e modificam as relações entre o design e a arte. Não se trata, na criação da biojoia, apenas do uso de materiais orgânicos e sustentáveis e sim de sua essência, afetividade, os aspectos relacionais e o representacional, em que os saberes se unem num conjunto de memórias, representações e significados (WAGNER, 1980).

Além de portar uma concepção original pela manipulação diferenciada dos materiais, pela proposta conceitual ligada ao design, pela forma atípica de uso, a biojoia é capaz de gerar uma interatividade com seu usuário. Isto pode se dar seja pelo posicionamento singular no corpo, desligando-a do uso da joia como questão histórica, rudimentar ou primitiva do passado, mas inserindo-a em uma ressignificação inovadora.

A criação da biojoia conta com os avanços tecnológicos e a inovação da capacidade inventiva, que considera situações do cotidiano, personalidade e atitudes do usuário como processo de produção para essa biojoia, que pode estar voltada a durabilidade ou não, hábitos de consumo, preservação do meio ambiente, todas essas camadas corroboram na conceituação e diferenciação desta biojoia (KOINUVEN, 2005).

Geralmente, a biojoia é tratada principalmente dentro dos aspectos relacionados à sustentabilidade ou como uma alternativa artesanal, isto é, não se investiga mais a fundo qual é o caráter específico desta biojoia, sobretudo quanto á sua capacidade de agregar valores intrínsecos, de uso, simbólicos, afetivos e enquanto artefato e objeto relacionado por diversas interconexões, tanto ao mundo da arte quanto ao do design é quando o artista rompe a figura de representação e passa a produzir em suas obras maior propósito de emoção e pensamento e passa ele mesmo ser matéria de sua produção. Ao se tornar conceitual, a arte possibilita a sua materialidade, suas expressões, o papel do artista é fundamental em sua produção visando encontros poéticos, neste contexto a joia concebida como produto artístico ganha espaço de produção e abre novos caminhos para as demais áreas (FAGGIANI, 2006).

Para situar a biojoia de forma orgânica dentro de um conjunto de reflexões precedentes é necessário buscar, em primeiro lugar, esclarecer alguns conceitos que podem atuar não só na construção deste objeto de pesquisa, como na compreensão do contexto no qual ele se coloca assim como nas relações que são criadas a partir deste posicionamento. Daí seria possível investigar as questões pertinentes à classificação da biojoia e sua inserção em vários campos que se interpõem e se intercruza, tais como a arte, o design e a sustentabilidade considerando as atuais perspectivas do processo artístico contemporâneo. Ao se tornar conceitual, a arte possibilita a sua materialidade, suas expressões, o papel do artista é fundamental em sua produção, com vistas a encontros poéticos. Neste contexto a joia concebida como produto artístico ganha espaço de produção e assim abre novos caminhos para as demais áreas.

O artista contemporâneo aos poucos se emancipou do círculo restrito das instituições tradicionais, do papel de representante privilegiado do elitismo cultural, para enfrentar e discutir o terreno da realidade cotidiana. Seu esforço se dirige a interpretar o desejo difuso de se reapropriar da dimensão coletiva, ocupa-se em recuperar um tecido social que se dissolve, reabre passagens obstruídas, propõe modelos de interações originais ou simplesmente destaca o valor inerente e intersubjetivo dos gestos cotidianos.

A manifestação da joalheria contemporânea surgiu como uma tendência que permitia um espaço para experimentação de diferentes materiais, para a criação livre, efetiva e sem preconceitos de produtos inovadores (FAGGIANI, 2006).

Na joalheria contemporânea não existem regras definidas para a criação ou elaboração de joias, cada designer tem seu método pessoal e inúmeras fontes de inspiração, não está preso a um único estilo como ocorria nas épocas passadas (WAGNER, 1980). Além disso, não está totalmente desligada da joalheria clássica, uma vez que provém da arte e do ofício tradicional (CLARKE, 2013). A joalheria contemporânea agrega outros tipos de materiais aos materiais nobres.

Pode-se considerar, então, que a joalheria contemporânea é caracterizada pela busca por particularidades e diferenciação, reunindo o uso de técnicas convencionais com não convencionais, trazendo também a experimentação como uma de suas possíveis leituras. Esta nova proposta de joalheria diz respeito a pesquisas, reflexões e proposições de quem a idealiza, quase sempre inserida no contexto social e histórico de seu momento, como argumenta Danto sobre a arte (DANTO, 2006). Na sociedade contemporânea nota-se que diminuiu a importância sobre o valor monetário dos materiais usados na caracterização do que é joia, e assim abre

espaço para a entrada de novos valores: estéticos, ecológicos, sociais, simbólicos, etc. (FAGGIANI, 2006).

A biojoia se utiliza materiais extraídos da natureza como madeira, sementes, penas, além de manufaturados tais como: tecidos, polímeros, enfim, diversos componentes que servem para estilizar e agregar um diferencial nas peças, as quais têm como referência o modo artesanal, técnica muito valorizada anteriormente à Revolução Industrial no século XVIII (BATISTA, 2015; FAGGIANI, 2006). Mesmo após o advento das fábricas e da produção mecânica de massa, esse segmento manteve suas raízes no modo de produção artesanal, com características de um produto demandado pela alta sociedade, que não se privava da alta qualidade das peças.

As joias contemporâneas que se destacam neste diálogo entre design e arte, não são apenas pelo uso de metais nobres e gemas que irão atuar na atribuição deste valor. Segundo Faggiani, os valores atribuídos e percebidos nos produtos podem estar relacionados a diversos valores:

- Valores intrínsecos (custo do material utilizado);
- Valores simbólicos (valor agregado e dimensão cultural, elementos capazes de servirem como forma de identificação, diferenciação e/ou afirmação social);
- Valores afetivos (carga emotiva que o produto carrega e lembranças que ele é capaz de proporcionar). (FAGGIANI, 2006).

Aqui se insere a biojoia. Ela surge como uma proposta alternativa dentre as maneiras de agregar valor às joias. São peças que utilizam em sua criação e configuração materiais naturais de origem orgânica, obtidos de vegetal ou animal, em conjunto, ou não, com os metais de uso comum da área da joalheria (INFOJOIA, 2012).

Os materiais naturais de origem orgânica são utilizados em produtos, entre os quais as joias, desde o início da humanidade. Com o surgimento dos materiais sintéticos, os materiais naturais passaram a ser consumidos, muitas vezes, com esta substituição justificada pelo fato dos materiais naturais apresentarem menor resistência a esforços frequentes, menor capacidade de degradação e alteração de suas características físicas em condições adversas.

Ora, a joia tradicionalmente é considerada como algo que resiste ao tempo, um documento ou patrimônio impregnado de história e de sentimentos, ou seja, sua apreciação decorre, em grande parte, de seu caráter de artefato durável. A possibilidade de se deparar com a decomposição da porção orgânica de um artefato não é algo com que o usuário espere se deparar, ao adquirir uma biojoia. Este aspecto, por outro lado, abre caminho para análise de

características especificas do produto, não só enquanto artefato, mas em sua conexão com a duração e com o tempo.

No campo da joalheria contemporânea observam-se construções entre as fronteiras da arte e do design, uma nova proposta de joia com novas possibilidades de uso de materiais e novos propósitos, entre as quais a expressão individual e coletiva. Elaboradas por quem usa e seus criadores, estes passam a se inter-relacionar, em um processo no qual o artista joalheiro cria princípios ligados à arte, e assim agrega valores conceituais e poéticos. Neste cenário, evidencia-se o papel da joia como portadora de características e valores relativos aos sujeitos e seu tempo, que permeiam e modificam as relações entre o design e a arte (FAGGIANI, 2005).

Os impactos ecológicos avançam cada vez mais, de forma a não poderem mais ser ignorados, embora a compreensão do passado, do presente e os impactos futuros do comportamento planetário humano sejam ainda rudimentares. Vive-se em um mundo no qual a população tem um crescimento muito rápido, com os recursos naturais que sofrem uma pressão considerável, e com os recursos não-renováveis sendo usados em taxa muito alta, superando a sua regeneração. Como informam os dados geológicos e biológicos, o planeta tem resistido e pode resistir a grandes mudanças de direção ainda que com consequências devastadoras para muitas das formas de vida expostos a essas mudanças (PLATCHECK, 2003).

O Brasil passa a seguir tendências sustentáveis iniciadas em vários locais do mundo, tem aproveitado seus ricos recursos naturais, fonte de matéria-prima para as biojoias, e desenvolve peças com muita criatividade, com escolhas de materiais que no passado não tinham espaço, como fibras, raízes, coco, folhas e ervas secas, madeiras, tecidos naturais, borrachas, ossos e outros mais, com harmonização desses materiais de forma inesperada, original, com o favorecimento ao orgânico ao mineral. A questão não é só reciclar, a maior sustentabilidade é realizar uma peça bela, ter ideia de trabalhar a forma e não fazer algo que irá voltar pra o lixo (PLATCHECK, 2003).

Há biojoias feitas artesanalmente com sementes na Amazônia como açaí, tucumã, jarina, babaçu, pachiuba entre outras, como também algumas peças de madeiras e casca de coco, cujas sementes são lapidadas manualmente uma a uma e, quando necessário, tingidas para depois receberem fino acabamento. Fácil de trabalhar, a madeira utilizada na joalheria adquire formatos inusitados e exóticos. A preferência é pela madeira certificada, e para sua maior durabilidade é necessário trabalhá-la com produtos de impermeabilização.

Para transformar a madeira maciça em peças exclusivas, várias técnicas podem ser utilizadas. A marchetaria, técnica nobre no design de móveis, pode ser aplicada na joalheria também, e assim obter desenhos geométricos diferenciados, além da técnica de corte a laser que propicia uma produção em larga escala. Atualmente, o preço dos materiais que compõe a joia e a biojoia, não é mais decisivo para torna-la uma peça valiosa e distingui-la como joia (FAGGIANI, 2005).

Atualmente, não pode haver vida nem cultura sem a ecologia e o equilíbrio ambiental, o design exerce uma influência profunda e direta sobre a ecologia que sempre será a ponte entre as necessidades humanas, a cultura e a ecologia. A escolha dos materiais, a conscientização dos designers de que suas opiniões e decisões podem provocar consequências ecológicas de longo alcance e de longo prazo. A relação da joia ecológica é muito estreita e cria algumas complexidades inesperadas, como as questões ambientais na avaliação do ciclo de vida, e assim tenta impedir que causem danos ecológicos.

A influência da natureza no campo de Design é evidente na área de Biônica. A relação entre Design e natureza cresce em relevância neste momento em que a humanidade retoma seu interesse pela realidade natural. Busca-se o desenvolvimento de uma economia sustentável, baseada em um modo de vida mais coerente com o mundo natural (FAGGIANI, 2006).

A conscientização ambiental cada vez mais propagada por diversos meios, seja políticos, sociais, com o surgimento das ONG’s, resulta da preocupação cada vez maior com o impacto ambiental causado pela exploração dos recursos da Terra. No início de 2019 ocorreu um exemplo aterrador relacionado à mineração, com o desastre da Barragem de Brumadinho, isto pouco tempo depois dos desastres de Mariana. Atitudes éticas voltadas para a ecologia também deveriam ser urgentemente adotadas pelo campo da produção de joias (STRALIOTO, SD).

No entanto, é sabido que, sem exceção, a extração/beneficiamento em escala industrial e comercial destes materiais são imensamente danosas ao meio-ambiente. Isto se dá, principalmente, pela devastação gerada pela mineração através da remoção de grandes quantidades de terreno e pela geração de resíduos poluentes resultantes da purificação/beneficiamento destes materiais.

Na medida em que novos materiais foram sendo descobertos, criados e manipulados/produzidos em escala industrial, estes foram sendo gradativamente incorporados à joalheria, como é o caso do vidro, cujo grande impulsionador do seu uso em joias foi o francês

René Lalique (1860-1945), que utilizava o material com muita qualidade e criatividade, conferindo-lhe um valor econômico e simbólico maior que o seu intrínseco (BLACK, 1974).

Polímeros naturais e sintéticos, como fibras, borrachas, sementes, madeiras, conchas, pérolas cultivadas, outras ligas e metais, como o cobre, alumínio e titânio, têm sido usados na joalheria como alternativas, mais ou menos sustentáveis, aos materiais tradicionais.

Durante os três últimos decênios, a preocupação ambiental tem ganhado importância principalmente entre os países industrializados. Atualmente, os problemas de poluição, de resíduos e a diminuição dos recursos naturais revelam a urgência por mudanças de comportamento da sociedade. A indústria e particularmente os designers de produtos devem contribuir para essa mudança de atitude através da criação de bens duráveis, que otimizem a relação vida útil/descarte dos produtos.

Nesse sentido, o desenvolvimento sustentável de produtos, engloba uma série de disciplinas como o ecodesign, a gestão ambiental, materiais/processos sustentáveis, design para o meio-ambiente, *life-cycle* design, que procuram gerar produtos com uma vida útil mais longa, com menos quantidade de matéria-prima, cujas partes, sistemas e subsistemas sejam passíveis de “remanufatura”, reuso e reciclagem.

A “remanufatura” se torna possível através da substituição de partes ou subsistemas que não funcionam mais por outros que funcionem, e assim aumentam a vida útil do produto. Para tanto, as partes a serem substituídas devem ser perfeitamente separáveis do resto do produto, a fim de possibilitar a troca sem danificar o produto como um todo.

O reuso se caracteriza por dar uma nova função ou aplicação para sistemas e subsistemas de produtos. Uma vez que os esforços para a sustentabilidade atualmente recaem principalmente sobre a “remanufatura” e a reciclagem, torna-se necessário investigar com mais profundidade, novas formas de reutilização de partes, algumas ainda funcionais, de certos produtos, para assim contribuírem na diminuição do impacto ambiental gerado pelos mesmos no seu descarte direto e indiscriminado.

A reciclagem consiste na recuperação da matéria-prima constituinte dos produtos a fim de se beneficiá-la novamente, para a produção de novos produtos. Para este fim, os materiais devem ser identificáveis e relativamente puros, não sendo compósitos, cerâmicos e polímeros termofixos, pois estes, em sua maioria, não são recicláveis. Geralmente, os custos de reciclagem são bastante altos frente aos custos da matéria-prima virgem, e a qualidade daquela é menor que desta (FAGGIANI, 2006).

6.2.1 Biojoia, ecodesign, biodesign e ergonomia

O Ecodesign é uma atividade de projeto voltada para o desenvolvimento sustentável de produtos, através de princípios como a diminuição de volume material, de resíduos e de custo ambiental dos produtos. Estes princípios acarretam mudanças de paradigmas em todas as etapas do desenvolvimento dos produtos industriais: da criação e conceituação de novos produtos, passa pela escolha dos materiais e processos de fabricação, uso, reuso, reciclagem até a disposição final destes produtos.

O Biodesign é utilizado por Luigi Colani para defender a natureza como um farol para orientar o seu trabalho, e o curvo, o redondo, o orgânico vão sempre se manifestar para dar corpo a esse método. Trata-se de uma adaptação dos conceitos de Biomimética ao Design (BATISTA, 2013). A doutrina denominada Naturalismo propõe que tudo o que se é e o que se faz decorre de princípios naturais, não há nada que transcenda a natureza. Nesta perspectiva, a natureza não apenas influencia o ser humano como também determina diretamente toda sua evolução e toda a sua existência.

Segundo a *International Ergonomics Association - IEA*: a ergonomia (ou Fatores Humanos) é uma disciplina científica relacionada ao entendimento das interações entre os seres humanos e outros elementos ou sistemas, e à aplicação de teorias, princípios, dados e métodos a projetos a fim de otimizar o bem-estar humano e o desempenho global do sistema. (IEA, 2014) A Ergonomia volta-se às diferentes áreas, tais como: Medicina do Trabalho, Psicologia do Trabalho, Segurança do Trabalho, Arquitetura, Design, entre outras. A Ergonomia tem uma abordagem interdisciplinar que busca definir parâmetros que propiciem a segurança, a saúde, o conforto e o bem-estar humano.

Para Chapanis (1995), o designer deve priorizar a Ergonomia em seus projetos, com vistas a obter produtos mais seguros, adequados e ajustáveis às dimensões humanas, confortáveis, fáceis de usar, entre outras qualidades. No âmbito do Design de biojoia, nem sempre o conforto no uso é priorizado, verifica-se se a joia terá um ajuste anatômico adequado, busca-se “levantar algumas questões funcionais relacionadas ao peso, tamanho, volume/massa, flexibilidade/rigidez e pressão” (Chapanis, 1995, p.37) que a peça possa causar no corpo do usuário. Na literatura, os aspectos ergonômicos voltados ao design de biojoia ainda são incipientes.

O designer de joias carece de suporte ao projeto e de dados para fundamentar as soluções propostas. Dentre as lacunas nesta área, pode-se citar a escassez de dados antropométricos da

população feminina brasileira, o que leva o designer de joias a adotar as “medidas convencionais” da joalheria.

Portanto, para garantir conforto, praticidade e segurança aos usuários dos produtos da biojoia, torna-se necessário realizar uma avaliação ergonômica com os protótipos das joias, pode-se detectar e corrigir problemas que não haviam sido percebidos pelo projetista. A avaliação ergonômica deve ser feita com usuários. Deve-se selecionar uma amostra de participantes com perfil similar ao futuro usuário do produto. O protótipo da biojoia deve ser fornecido para que cada participante manuseie, use e analise o produto. É de suma importância verificar como o participante interage com o protótipo. Um questionário pode ser fornecido ao participante para que ele expresse sua opinião sobre o produto. Posteriormente, analisam-se os resultados obtidos na avaliação. Neste momento é possível detectar problemas existentes no protótipo da biojoia (CHAPANIS, 1995).

7-A BIOJOIA COMO INSTALAÇÃO EM ESCALA REDUZIDA PRÓPRIA PARA O CORPO

7.1 PERFORMATIVIDADE, ARTE E CORPO

Antes de tratar da biojoia como instalação em escala reduzida própria para o corpo, seria útil examinar rapidamente algumas questões que envolvem a performatividade em sua relação com a arte e o corpo, pois estas questões estão intimamente ligadas às escolhas estéticas da autora que serão apresentadas no próximo capítulo. A performance é uma expressão artística na qual o corpo é tratado como instrumento de comunicação, apropriando-se de objetos, lugares, situações, dando-lhe novos usos e ressignificando-o. A biojoia, neste caso, pode ser de certo modo comparada à arte que se ocupa do corpo, isto é, à performance, e assim, também é uma forma de questionar os limites culturais e cotidianos associados ao uso tradicional da joia na sociedade. A biojoia, assim como a performatividade na arte que utiliza o corpo, promove novas maneiras de apresentá-lo e de repensá-lo.

Pela performatividade o corpo expõe configurações e reconfigurações, que se ordenam no espaço temporal e desafiam inúmeras percepções dentro do fazer artístico. O corpo em movimento, sendo na dança, no caminhar, em se arrumar, enuncia-se e percebe suas ações. Corpos que produzem enunciados, dizem aquilo que eles querem mostrar e o lugar em que eles querem estar. Corpos implicados e comprometidos com o que eles estabelecem ao seu redor (SETENTA, 2008).

A fala do corpo quando se veste, mune de acessórios, dentro da performatividade e assim traz para avaliar e problematizar corpos que organizam pensamentos na forma de ação. O corpo que se expõe e configura na sua forma de percepção. A significação como ação é mais que um significado referencial. Performativo (aquele que se produz enquanto ação de linguagem), linguagem como uma articulação produtiva e não apenas reprodutiva em colaboração à área dos estudos do corpo, este corpo que carrega a joia fala enquanto carrega a joia ação-atuação (AUSTIN, 1990).

"A performatividade envolve um sujeito e um outro sujeito, numa relação de falar e ouvir, expressar, exprimir, pronunciar, articular em função de perceber, escutar, atender, ação". (AUSTIN, 1990, p. 25, 38). A linguagem verbal se aproxima da linguagem corporal, o modo performático de enunciação da linguagem, que sempre usa os verbos no presente, faz pensar nas ações do corpo que carrega a joia, num processo significativo que, pela natureza da relação entre significação/ uso tendem a exercitar uma reflexão na exposição da joia no corpo.

> quanto mais consideramos uma declaração, não como uma sentença ou proposição, mas como um ato de fala (a partir do qual os demais são construções lógicas) tanto mais estamos considerando a coisa toda como um ato (AUSTIN,1990, p. 35).

É possível traduzir este raciocínio de Austin para a linguagem da ação de vestir a joia percebida pela produtibilidade e/ou reprodutibilidade de significados. A produção é ação de um tipo de fazer que pode ser pensado no sentido de um verbo presente. "Eu visto a joia para ser visto e percebido por outros". Um fluxo constante num fazer no presente. "Eu uso porque quero ser vista". Na primeira impressão caracteriza-se, de modo preliminar, o proferimento performativo como aquela expressão linguística que não consiste em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relato, verdadeiro ou falso, sobre alguma coisa (AUSTIN,1990).

Essas ações performativas do vestir a joia, coloca-la em evidência no corpo estabelece relações comunicativas. A ação produzida comunica ao mesmo tempo que realiza uma ideia. A comunicação é trabalhada no corpo e por ele acionada, o corpo não apenas comunica uma ideia, mas tem como prioridade apresentar o corpo como realizador da ideia que comunica.

O corpo a todo tempo processa informações. Em movimento, esse corpo se apresenta, traz informações e agrega valores, adereços, formas, ações, produz informações do que se é, a cada um de nós, a cada instante da vida, numa poética, opta por escolhas. Essa tradução de elementos que o corpo carrega, essas memórias e seus adereços transformam essas ações em performatividade, que se configuram nela mesma e não referentes fora dela.

Essas ações do corpo determinam quem é esse corpo, o que ele gosta e quer transmitir. O corpo comunica-se através desse fazer num fluxo continuo de transformação, instala-se uma comunicação com modos próprios de proferir ideias. O corpo quando faz algo, ele diz algo, quando a joia é colocada em evidência no corpo passa a comunicar-se, se coloca em destaque. A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo (SETENTA, 2008).

Judith Butler acredita que a construção da fala que é o corpo, se encontra com a compreensão de corpo do corpo-mídia (BUTLER, 1997). O corpo em ação reúne e troca informações que produz textos que ampliam os seus discursos, essa fala performativa cria conexões entre diferentes elementos numa troca e compartilhamento de informações, uma fala para viabilizar a ocorrência de outras falas que questionam a existência de um contexto dado e que atuem para a inauguração de novas ações.

O corpo é sempre o estado de um processo em andamento de percepção, cognições e ações mediadas, tanto em regularidade, como no acaso, processo evolutivo.

O corpo está em permanente comunicação. O corpo como enunciador de pensamentos e produtor de significados e abordado por Helena Katz:

> Quando se considera que o corpo comunica a si mesmo e não algo que atravessa sem modifica-lo[...] também carrega requisitos e limites para realizar. Todavia, como se trata de um projeto de design em que a natureza e cultura não estão separados, o corpo vive em permanente estado de se fazer presente. E tal condição invalida as tentativas de trata-lo como objeto pronto. Sujeito ou agente de influências. O mais indicado, seria pensá-lo enquanto articulador, propositor e elaborador de informações que singularizam, pois as trata de modo sempre únicos. Afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações como o ambiente (KATZ, 2004, p.121, 122.).

Essa percepção do corpo se faz presente e age num processo de construção e movimento, onde os resultados nunca serão unidos e nunca terá um término de avaliação.

O corpo que veste a joia traz novas ideias, novos conceitos, imaginações que em movimento aciona diversas percepções. O vestir a joia imprime algo no corpo de quem veste e também de quem a vê, numa participação continua de transformações que caracteriza esse corpo. Pertence a um coletivo, no grupo que consente com as mesmas afinidades e gostos. Traz uma coleção de ideias vistas que arranja um certo modo de se organizar no corpo.

Um corpo que veste a joia contemporânea, a biojoia, será performativo quando tiver uma marca nas suas ações, precisará fazer/dizer com investimentos e ações e posturas corporais

vestíveis que busquem (performatizar) as ideias em movimento e trata-las de maneira critica reflexiva, para a compreensão da performatividade.

É um fazer-dizer e implica em perceber a experiência artística, enquanto fazer a joia, usar a joia e perceber as reações do movimento desta joia, onde se materializa as ideias sem modelo previsto em corpos que possuam especificidades físicas, sociais e culturais.

O corpo possui uma história com informações que se estabilizam no processo de sua constituição como corpo refletor. Estão completamente influenciados de experiências que colaboram no processo de produção artística, que despertam constantemente o processo criativo e produtivo quando colocados em estado de disponibilidade.

Um corpo-transmissor que transmite personalidade e ações próprias. Considera-se que é um processo de criação relativo às relações entre vários sujeitos, acessível ou passível de ser estabelecido, onde ocorrem processos de apropriação e transformação entre diálogos e exposições, não se pode considerar uma identidade enquanto característica única.

A performatividade está em conexão com o que se faz e o que se diz, numa sintonia de dizeres e ações. A performatividade é importante na contemporaneidade porque aproxima o que se faz (estado atual) com aquilo que irá acontecer (futuro). O conceito de performatividade narra a maneira de estar no mundo, aplicáveis nas relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Move-se através de questionamentos, não se contenta com algo pronto, pré determinado.

Surgem inquietações no decorrer do processo entre sujeito e o mundo. Traz marcas passadas, agrega-se marcas futuras, tudo em movimento. A performatividade se interessa por desafiar, desordenar, incitar a continuidade, dentre elas a questão política e estética desse fazer a contemporaneidade que dá conta de explicar essas questões.

Toda ideia quando materializada, vem carregada de memórias, ações, investigações, indagações, sempre no coletivo. A performatividade propõe um jeito diferente de estar no mundo. Se ela é um fazer específico do seu dizer, para cada ação é necessário um inventar próprio, que lhe comunique e assim valida as questões de identidade e também a necessidade de ser observada, o corpo que veste a joia, biojoia, passa ser um ponto de observação para o outro. É uma troca de informações de quem faz, de quem usa e de quem aprecia. Uma transição entre a incompletude, o processual e o experimental.

7.2 A JOIA COMO ESCULTURA DO CORPO

No campo expandido da arte, para melhor compreendê-la em seu contexto, relacionado ao desenvolvimento da escultura no campo expandido, Rosalind Krauss teoriza sobre o processo de "expansão" pelo que passa a escultura. Krauss explica que "uma escultura é uma representação comemorativa" (KRAUSS, 2001, p.98).

A escultura se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. O marco dessa transitoriedade está para a autora em dois trabalhos de Rodin: Portas do inferno e Balzac.[3] Nesse momento a arte teria se apropriado do real através de trabalhos que constroem poéticas diretamente com o referente. Rosalind Krauss explora justamente essas transformações e rupturas através de análise de trabalhos artísticos entre a década de 60 e 70, nas quais a escultura modernista contraria a lógica do monumento e proporciona um retorno ao real.

Dessa forma, a possibilidade de deixar-se levar pelo espaço plástico conduz o homem e seu fazer a se manifestarem e se encerrarem em um acontecer que permite a possibilidade da manifestação da experiência estética na obra plástica, enquanto uma corporificação da verdade do ser, podendo muito bem fazer vir à tona emoções e sentimentos simbólicos.

> A diferença entre a arte e o mundo, entre a arte e o ser, é que o mundo e o ser são percebidos como fatos reais (físicos, emocionais, intelectuais) e a arte visualiza essas realidades (BUREN apud LIPPARD, 1997, p. 52).

O corpo gera questionamentos, que gera reflexões, a visualidade ou a performance, o corpo como instrumento expositivo com sua potencialidade que desafia os sentidos e engaja-se no momento histórico em que se vive, Anthony Giddens diz que o corpo é um terreno privilegiado das disputas em torno de novas identidades pessoais, quer da preservação de identidades históricas, da assunção híbridos-culturais ou das re-contextualizações locais de tendências globais (GIDDENS, 1991).

O corpo é entendido como expressão corporal, o corpo é tudo, é o grande lugar, é o que traz a ação, o corpo percebe a joia, esse corpo que carrega a joia não se constituem de membros

---

[3] "Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa- ausência do local fixo ou do abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como abstração, como um marco ou base, funcionamento sem lugar e extremamente auto-referencial" (KRAUSS,1979, p.89).

separados, é um corpo inteiro, como espaço plástico, no qual ocorrem os acontecimentos, as atitudes, a identidade.

A biojoia é um objeto de arte, essa arte contemporânea que permite que o corpo seja o espaço e a joia o objeto, uma instalação.

O corpo não pode ser separado dos estímulos que o cercam; eles são históricos, sociais e culturais. A ferramenta com que os humanos modificam e modelam o mundo à sua volta é o corpo. A cultura modela e faz inscrições no corpo, usando-o como matéria-prima. Ele serve de vínculo entre a natureza e a cultura, e reflete ação sobre o mundo e as pessoas a sua volta; transmite e recebe informações; posiciona os indivíduos tanto socialmente quanto psicologicamente, a partir de suas ações e emoções.

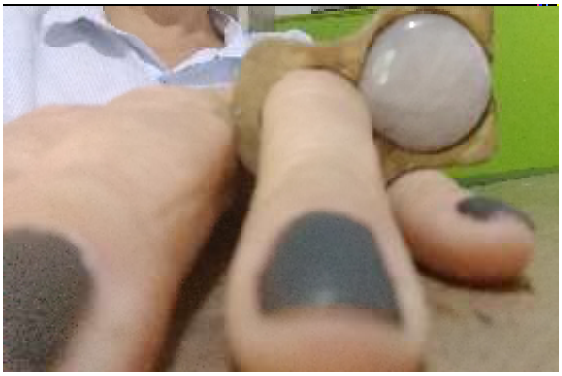
Os adereços podem também servir para modelar o corpo, formata-se narrativas de quem os usa, auto afirmação e identidade própria. O corpo é um agente e é a base da subjetividade humana (GIDDENS, 1992), o corpo percebe e transmite a personalidade e com isso a identidade de quem usa esses adereços.

Figura 1 – O corpo se reapropriando da joia.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Essa percepção é vivenciada por cada indivíduo expressa o que realmente é. O corpo vê e é visto pelo que é demostrado externamente, o que agrega a ele seu comportamento através dos objetos que o acompanham, assim como os hábitos culturais adquiridos. O corpo age como produtor e tem função de apropriação dos objetos e de suas vestes.

Figura 2 – O corpo como produtor.



Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

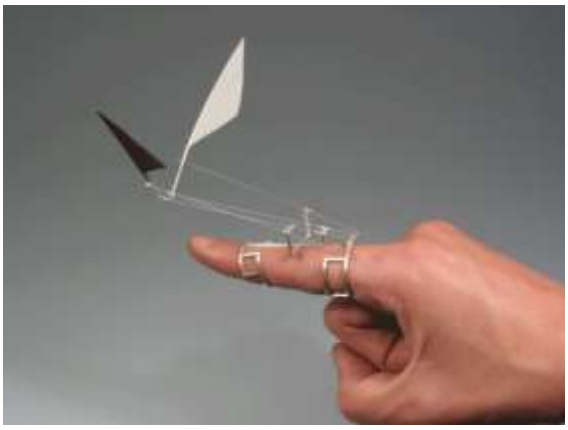
Os indivíduos fazem suas escolhas produz e define, como agentes e pessoas, sujeitos e objetos e reproduz nesse processo os seus corpos e o seu mundo social como querem ser vistos. Sempre em constante mudança, ocorrem de modo contínuo e simultâneo nas experiências e nas expressões da vida. (WOODWARD, 2000).

O uso constante dos objetos torna-se um hábito, um rito de memória. O hábito é um conhecimento e uma memória existente nas mãos e no corpo, e ao cultivar-se o hábito é o corpo que "compreende" (CONNERTON, 1999).

Usam-se objetos como joias, adereços, perfumes, escolhe-se a roupa que se quer vestir, o corte de cabelo que se deseja usar, a cor da maquiagem, o sapato apropriado. O hábito é mais que uma disposição para o corpo, pois conduz o usuário a escolhas do cotidiano, num sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada em movimento (BARROSO, 2004).

A transformação do corpo através do ornamento tem continuidade no caso da joia contemporânea, da biojoia. O objeto resultante da joia contemporânea é um corpo material que atua na relação e fusão, interfere e constrói a imagem do outro corpo que é físico, do ser que veste a joia. O corpo humano é o suporte da joia. A joia ao ser colocada no corpo se representa, torna outra existência, ganha valor, pois sua existência é relacionada ao corpo. Só existe e se manifesta na plenitude ao ser colocada, vestida, incorporada ao corpo (MERCALDI, MOURA, 2017). A joia e biojoia se misturam entre as práticas do artesanal, da arte e da joalheria contemporânea e torna-se um símbolo que conecta com o corpo e isto só existe em movimento com a contemporaneidade.

Figura 3 – Movimentos e estrutura mecânica como forma de criar pequenas esculturas cinéticas e formas vestível: Dukno Yoon.



Fonte: https://collection.maas.museum/object/422522

Seria possível considerar os aspectos incorporados à biojoia a partir da investigação proposta pelos princípios de escultura segundo Rosalind Krauss, o que faria com que se pudesse identificar o diálogo entre a biojoia e a escultura, e a partir desta questão, a biojoia ser considerada como uma transformação, uma instalação própria para o corpo numa escala reduzida.

Figura 4 – Síntese perfeita entre joia e arte: Anthony Roussel.

Fonte: http://www.designerblog.it/post/6975/i-gioielli-di-anthony-roussel

Uma escultura é sempre uma tomada de posse do espaço, como a biojoia é para o corpo e o espaço que ela ocupa. A madeira é um signo do belo natural, a obra de arte se encontra ao lado da natureza como um organismo autônomo.

7.3 ALGUNS ARTISTAS E DESIGNERS CONTEMPORÂNEOS DE JOIAS

Ao se tornar conceitual, a arte possibilita a sua materialidade, suas expressões, o papel do artista é fundamental em sua produção e visa encontros poéticos. Neste contexto a joia concebida como produto artístico ganha espaço de produção e abre novos caminhos para as demais áreas.

Outros fatores são levados em consideração para se adquirir uma peça, tais como: aspectos ecológicos, identificação cultural, raridades, inovações.

Destacam-se aqui alguns designers contemporâneos que atuam como profissionais na área das joias e biojoias, com intuito de identificar alguns conceitos norteadores de seus processos criativos e produtivos. Assim usa-se a prática do ecodesign de joias como ferramenta, vinculando o design de joias com a produção artesanal e a arte.

Anthony Roussel é um designer que traz para a criação de suas peças novas tecnologias e projetos inovadores e une criatividade e charme na criação de suas joias. Suas joias são formadas pela colagem em camadas muito finas de madeira reciclada, tornando-as ecológicas, e são pintadas com tinta à base de leite. Trata-se de processos que requerem muito tempo e dedicação do artista para criar sintonia perfeita entre a joalheria e a arte.

Figura 5 – Anéis de camadas de madeira moldadas e trabalhadas por meio de um software que permite a criação de esculturas desfrutando das qualidades dos três tipos de madeira utilizadas pelo designer: madeira de bétula finlandesa, cortiça portuguesa e bordo ou carvalho silvestre (*maple*) da América do Norte: Anthony Roussel.

Fonte: http://www.designerblog.it/post/6975/i-gioielli-di-anthony-roussel

Kika Alvarenga fundamenta sua criação no artesanato indígena brasileiro, na pesquisa de materiais locais e na prática da gambiarra, uma atitude de improvisação que combina o esforço criativo com uma poderosa mensagem de intervenção.

Figura 6 – “São feitas de revelações sensíveis na imperfeição da pedra”: Kika Alvarenga.

Fonte: https://www.kikaalvarenga.com

Para Mana Bernardes a joia tem um significado pessoal, evoca uma abordagem, um material bastante diferente do comum, como um símbolo de valor, independente do material usado. Ela idealiza uma forma e se transforma em outra, e em meio a esse processo está o aprendizado. As joias se transformam em instalações, esculturas, sempre a partir de um pensamento poético: “O poder de transformação é a joia do ser humano”. Essa frase simboliza o seu trabalho; um meio simbólico de acessar as pessoas, através da sensibilidade, com uma dimensão que é absolutamente humana.

Figura 7 – Colar “Escamalar”, produzido com material reciclável: Mana Bernardes

Fonte: https:// manabernardes.com/arquivos/joias/

7.4 A BIOJOIA COMO PRODUTO DE DESIGN

O design é a fonte significativa de uma atividade essencial a todo o campo, o qual é incorporado ao domínio técnico e sobre o que é o objeto do campo. Parte de tendências e indica o que vem do campo da arte, a fim de ver como isso tudo se favorece. Seu processo tem uma lógica própria: o surgimento das imitações, as joias fantasias, a psicanálise na arte, as joias de autor, completam a diversidade do campo do design.

As condições atuais do vasto campo do design contribuem enormemente para mudanças da joia e por conseguinte da biojoia, que vão além do uso do ouro e das pedras preciosas. Peças cuja criação vem da natureza, feitas com materiais simples, que no Brasil estão relacionados a gemas e materiais chamados alternativos, como capim dourado, sementes, madeira, bambus, papel, objetos do dia-a-dia, entre outros. A biojoia como produto de design procura ter uma criação única com uma assinatura própria e segue a tendência dos materiais diferenciados, naturais e recicláveis.

7.5 A BIOJOIA E A ARTE RELACIONAL

A importância da definição da biojoia no "entre-lugar" que caracteriza a interseção entre os campos da arte e do design porta uma dimensão de tempo e de espaço vital para aprofundar a discussão sobre as repercussões decorrentes desta definição, com respeito à configuração da biojoia como algo que está inserido entre o fazer artístico e a atuação do usuário final, denominado aqui o como “interator”, segundo Bourriaud.

Inserir a biojoia nos campos do design e da arte é, por si só, sinalizadores da relevância desta pesquisa, não só para o público específico de artistas e designers contemporâneos, como para o público acadêmico e o público mais amplo que atua ou interatua neste domínio, como catalisador da mudança produtiva para o melhor desenvolvimento sustentável.

O “entrelugar” da joalheria abre espaço no seu interior para posições que estão mais próximas do design e posições que estão mais próximas do mundo da arte. Por ser um campo sujeito a influências de fatores externos, sua autonomia pode ser relativa.

A joalheria é uma atividade com uma série de denominações, algumas dessas denominações estão mais relacionadas à função de ornamentação corporal, como a alta joalheria, a joalheria industrial, joalheria ligada à moda ou ao design de um lado e, no outro extremo, encontram-se as categorias que problematizam a joia como ornamentação, como é o caso da arte joalheria.

Para situar a biojoia de forma orgânica dentro de um conjunto de reflexões precedentes é necessário buscar, em primeiro lugar, esclarecer alguns conceitos que podem atuar não só na construção deste objeto de pesquisa (a biojoia), como na compreensão do contexto no qual ele se coloca, além das relações que são criadas a partir deste posicionamento. Daí seria possível investigar as questões pertinentes à classificação da biojoia e sua inserção em vários campos que se interpõem e se intercruzam, tais como a arte, o design, com as considerações das atuais perspectivas do processo artístico contemporâneo.

Em suma, é preciso considerar as inúmeras definições de arte e design que são apresentadas por diversos autores, de maneira muitas vezes divergentes entre si ou que se sobrepõem. Para entender a questão da biojoia dentro destas áreas e também a relação destas áreas entre si, seria preciso começar a pesquisa pela tentativa de compreender melhor os fatores ligados a este objeto, tais como a autenticidade e a usabilidade, além dos critérios subjetivos de beleza estética e significado que se agrega.

Adornar: refere-se à forma da joia, que deve ser esteticamente atraente e, ainda, expressar a autenticidade dos materiais constituídos, segundo Gola (2008). Esta função caracteriza a dimensão estética da joia.

Significar: aspecto referente à propriedade da joia carrega valores intangíveis, que lhe são atribuídos pelo seu criador ou produtor, no projeto conceitual do produto, e também pelos seus consumidores, atrela-se valores subjetivos e emocionais a partir do seu uso. Esta função de significar define a dimensão simbólica do produto joia e biojoia, e também pode ser relacionada com a dimensão estética (FAGGIANI, 2005).

Aparentar: refere-se a sua própria aparência que se relaciona com seus atributos físicos, materiais, visuais e formais, pode ser aqui determinada como a dimensão estética da joia (FAGGIANI, 2006). Para adornar e aparentar, os materiais que compõem uma joia e uma biojoia são trabalhos esteticamente de maneira a ressaltar ou complementar também a beleza da pessoa, seu estilo, sua personalidade, seu gosto estético e/ou o prazer dessa pessoa portar

uma forma de seu agrado e assim constituir um elemento importante na expressão da identidade de cada pessoa.

Com o intuito de acompanhar todas as inúmeras transformações deste início de século XXI, a joalheria tem que acompanhar as mudanças e atualizar seus conceitos e paradigmas. Atualmente, o preço dos materiais que compõem a joia, ou sua transformação em biojoia, não é mais decisivo para torná-la uma peça valiosa e conferir-lhe a marca da distinção. Existem outros fatores que a caracterizam enquanto tal, tais como: exclusividade, aspectos de identificação cultural, memórias, raridade, valor intrínseco, além dos aspectos ecológicos.

Uma das formas da joia acompanhar essas múltiplas tendências e transformações é a criação das peças conhecidas como biojoias. As biojoias são motivo de crítica por parte de joalheiros que desenvolvem joias de luxo. O motivo de tal critica recai na designação adotada, pois para ser considerada joia a peça tem que ser confeccionada com materiais nobres e preciosos, o que nem sempre acontece com as biojoias.

A tendência autoral no design contemporâneo leva o criador de objetos utilitários a aproximar-se de modo crescente do artista e aproximar ambos a um universo estético que singulariza a própria trajetória profissional, conferindo-lhe identidade (CHAIMOVICH, 2009).

Do mesmo modo, relaciona-se a atividade do design contemporâneo de joias com a arte, na medida em que a joalheria contemporânea também trabalha com valores como expressividade, a provocação e a relação conceitual e simbólica do objeto. No entanto, cabe ressaltar que o trabalho do artista é subjetivo e auto-referente, e o do designer deve responder a questões e problemas objetivos, externos a ele, com o objetivo de gerar produtos utilitários funcionais (CODINA, 2000).

Portanto, a inovação do design de joias e conseguinte da biojoia, não está ligada somente ao avanço de tecnologia produtiva voltada para a produção industrial, mas sim à experimentação criativa, concreta e direta de materiais e técnicas disponíveis na configuração de um artefato inovador de ornamento corporal, que carrega afetividade e memórias, e capaz de revelar as ações pessoais do interator.

7.6 PERFIL DO CONSUMIDOR

Atualmente, na sociedade ocidental capitalista e pós-industrial, uma outra mudança de paradigma está em curso no que diz respeito ao consumo de joias. Existe a tendência de que a

dimensão econômica não prevaleça em relação à percepção do consumidor quanto à joia enquanto produto. Esta percepção está ligada às próprias transformações do conceito de luxo:

> (...) a palavra 'luxo' ganha outros sentidos e, agora, reúne características até então fora das tradicionais proporções, tais como, a valorização de uma consciência e atitude ecológica, a utilização do tempo escasso, tranquilidade, segurança, conforto, praticidade, qualidade de vida, respeito à diversidade cultural, compromisso social, respeito ao semelhante, lazer, distração, entre outras, que da mesma forma que as demais características do luxo, hoje são consideradas escassas e raras. Um indivíduo, hoje em dia, dá mais valor a estas características do que às aparências e acúmulos de riquezas. (FAGGIANI, 2006, p. 33-34)

Atualmente as joias são consumidas por um público muito mais variado do que em qualquer outra época histórica. Esse público busca expressar estilo e identidade através do uso de joias e biojoias, muito mais do que ostentar a posse e a riqueza de materiais.

Verifica-se, portanto, que as dimensões estéticas e simbólicas da joia dominam a produção e o consumo deste tipo de produto. A satisfação destas dimensões pode ser atingida através do design, que agrega valores e significados imateriais, para além da forma do produto.

Quando o consumidor se identifica com a peça, ele cria com ela uma ligação pessoal. Observa-se então um apego afetivo do consumidor com esse tipo de produto, que acaba por fazer parte da identidade do seu portador, manifestada em sua aparência pessoal.

8. UM ESTUDO DE CASO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO E CONSTRUTIVO DA BIOJOIA

8.1 TRAJETÓRIA DA AUTORA COMO ARTISTA PLÁSTICA E DESIGNER

Este capítulo trata das experiências pessoais da autora em forma de estudo de caso. Como se trata de um texto que, em grande parte, empresta as formas do memorial, a partir daqui será deixado de lado o uso do texto impessoal que é norma das pesquisas acadêmicas e toma-se a liberdade de utilizar uma forma de tratamento pessoal (ou seja, a autora se referirá a si mesma na primeira pessoa).

No universo da arte e da criação, entre minhas habilidades e competências, crio um trabalho próprio, de raiz contemporânea. Procuro sempre ancorar minhas criações em um fazer guiado pela curiosidade, uma imensa vontade de aprender e comunicar meu aprendizado.Com frequência assumo a postura de quem estuda e pesquisa conteúdos oriundos, sobretudo, de

minhas próprias inquietações sobre a forma, as cores, as linhas, os pontos, os planos, os conceitos, os projetos e as imagens.

Ao lado das experiências cotidianas do fazer e das vivências pessoais carregadas de memórias e rica de imagens, crio pinturas em telas com figuras de imagens humanas, em geral representadas também em meio ao meu cotidiano. Ao mesmo tempo, tenho criado desenhos em aquarela, onde busco associar a leveza do papel e da água, além de utilizar texturas e traços que a tela e a tinta acrílica são capazes de proporcionar.

Figura 8 – Ateliê da artista, Nancy Szaz

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Na profícua convivência e na troca dos saberes, realizo uma experiência concreta de ensino, aprendizagem, entre minhas obras, alunos, artistas e o próprio cotidiano.

Figura 9 – Aula de cores com alunos de graduação em Moda na FMU- Faculdades Metropolitanas Unidas

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Trilho caminhos complementares e sinergéticos no meu fazer profissional e poético, capaz de criar várias linguagens, tais como: desenhos, pintura, escultura, objetos, mobiliário, biojoias entre outras áreas. Desenvolvo também projeto de interiores, que chamam a atenção pelo inusitado do partido e do uso dos materiais. Trabalho o ato criativo, aliado às conceituações afeitas ao contemporâneo com preocupações ambientais, sociais, sustentáveis, além da sensibilidade artística.

Figura 10 – Nancy Szaz, "Avenida Paulista, aquarela

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Figura 11 – Nancy Szaz, "Menina leitora", escultura.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Figura 12 – Nancy Szaz, “Sem título”, acrílico sobre tela.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Procuro sempre refinar cada vez mais o senso espacial e o uso de cores e texturas, tenho realizado a reunião de todas as minhas habilidades e competências em função da criação e desenvolvimento de cada trabalho.

Figura 13 – Nancy Szaz, Projeto de estúdio de 22m².

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

8.2 PROCESSOS CRIATIVOS

A partir de minha vivência e através de minhas experimentações profissionais na criação de biojoias com a utilização de materiais naturais como a madeira, cujos resíduos são especificamente extraídos da poda da goiabeira, surge a necessidade de investigar mais a fundo o caráter que conceitua esta biojoia, pois as definições atuais correntes levam em conta a sua materialidade, e não abordam outros aspectos, como a sustentabilidade, conforme pode-se perceber na afirmação abaixo:

> Atualmente se considera biojoia os acessórios de moda como colares, brincos, pulseiras, entre outros produtos, produzidos a partir de matéria-prima natural como sementes, fibras, coco e pedras, por exemplo (LANA & al., 2010).

Ludicamente aproprio-me de significados implícitos na materialidade dos resíduos da poda da goiabeira e crio biojoias cuja descrição será apresentada a seguir.

Na peça abaixo, a transformação através de/por uma ação, uma ação que rompe a sua forma de galho e se transforma em joia.

Figura 14 – Nancy Szaz, Anel de goiabeira com madrepérola.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Cada produção é única, mas unem-se com o gesto. As repetições das “bolachas” de madeira e seus furos centrais, tornam-se diferentes umas das outras a partir de incertezas e, muitas vezes, do acaso.

Figura 15 – Estudos de anéis de goiabeira.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

A arte experimental caracteriza-se pelas vertentes construtivas; através da disposição de diálogo mais efetivo e afetivo com o corpo, a joia só é joia porque faz parte de um contexto. É o corpo que estabelece uma união entre o corpo e a joia. Tudo é relativizado.

Figura 16 – Diálogo entre o corpo e a joia.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Para Fayga Ostrower a criação só pode ser entendida enquanto global, uma ação integrada no viver humano. “De fato, criar e viver se interligam” (OSTROWER, 1977, p. 5).

Ao vivenciar minhas experiências e, consequentemente experiências artísticas, percebi como meu desenvolvimento social e minhas valorizações estéticas influenciavam no meu cotidiano e nas minhas obras.

A criatividade que surgiu em minha vida se uniu às minhas necessidades de vida e a representação das potencialidades somaram-se junto ao meu repertório vivencial.

Surgiram questionamentos no sentido de como somar tudo isso e potencializar em alguma coisa, como ordenar e configurar tais ações em obras de arte.

Figura 17 – Nancy Szaz, “Paquera”, acrílico sobre tela

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

O fato do meu olhar estar sempre voltado às ações de arte vem desde a infância, período no qual me tornei um agente cultural valorativo, e minhas ações individuais começaram a estabelecer ações significativas.

Figura 18 – Nancy Szaz, “Estação de trem autódromo – Memórias de infância”, aquarela

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

As minhas representações do meu fazer e o ato de configurar tornaram-se símbolos concretos, nos quais cada objeto se transforma a cada pincelada e torna-se um dos meios de minha comunicação com a sociedade.

Figura 19 – Nancy Szaz, Texturas na tela/pinceladas

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

E no decorrer destes fazeres e reflexões esses processos de amadurecimento integrativos foram fundamentais à minha potencialidade criativa. Sempre na minha vida houve espontaneidade e liberdade de criar, o meu olhar sempre esteve disponível e sensível aos acontecimentos do dia a dia, sempre atento às formas e imagens.

A necessidade de criar está cravada em minha vida. A necessidade de sempre estar em busca do novo faz com que eu me relacione melhor com o mundo e as pessoas, ordena mais meus pensamentos, dá maior significado à vida.

Figura 20 – Pintura

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Encontro em meus processos artísticos, significados para me relacionar com o mundo, e assim transformo minhas experiências em ações expressivas na arte.

Figura 21 – Nancy Szaz - Pintura em manilha – Projeto Arte na Rua – Aldeia da Serra

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Notar o nascer do sol, as sombras, as cores, a claridade, a presença ou a ausência de luz, coisas corriqueiras do dia a dia, me fazem compreender o sentido da vida, torno-me uma influenciadora de ações. Assim, sinto-me como um ponto de referências para outros que virão.

Os trabalhos que desenvolvo refletem aquilo que sou e acredito, me levam a comunicar com a sociedade, me fazem mais forte e mais autoconfiante. Minhas escolhas como indivíduo sempre me levaram a criar, meu comportamento me conduz sempre ao sensível e ao consciente, e crio um repertório imagético e cultural.

A percepção restringe o que somos capazes de fazer, sentir e compreender (OSTROWER, 1977). Todos os estímulos recebidos desde a infância me tornaram um ser criativo. Ao se tornar consciente de sua existência individual, o homem não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo.

Em minha necessidade de afirmação, a arte trouxe para minha vida essa possibilidade, e promoveu a minha participação social, além de traçar novos objetivos e metas de vida.

Minha sensibilidade transformou-se na medida em que meu repertório foi amadurecendo. Quando minhas intenções para a arte amadureceram, minha busca por conteúdos se tornou mais significativa, minha sensibilidade apurou-se. Tornei-me mais seletiva.

Demorou muitos anos para que eu entendesse que minha memória era visual e que o meu forte era a memorização através de imagens.

Dessa forma meu desenvolvimento fluiu com o tempo, tornei-me mais apta a formular minhas intenções artísticas, ensaios e comportamentos. Tais ensaios se estruturaram junto com a minha memória, e passei a memorizar melhor os conteúdos que lia, através de imagens, mesmo que estas representassem palavras escritas.

Esses conteúdos ligados à memória, fundamentais no ato da criação, são muitas vezes inconscientes, nem sempre são imediatos, mas estão arquivados na memória, esperando um momento para florescer (OSTROWER, 1977).

Todos esses registros de imagens e conteúdos representam inspirações que em algum momento vão se transformar em interpretações e irão se materializar em símbolos e objetos, em traços, pinceladas, projetos.

Figura 22– O ser criativo

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

E novas ideias irão surgir e ampliar novas ordenações da memória, com suas renovações através do repertório visual. Uma memória sempre atuante, associativa, aberta a novas configurações e novas conjunções.

Esse mundo imagético, com suas formas, imaginações e associações, se transforma constantemente com a soma de novas experiências, traz todo um sentido de vida; sentido às vezes como um devaneio; gera uma consciência experimental que transforma-se em ações palpáveis e surgem novas ideias e projetos.

Figura 23 – Nancy Szaz. Sapatos, pintura à mão.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

O mundo é verbal, enquanto o artista é sensorial, intuitivo, expressivo.

Criar é uma fala silenciosa, o artista tem a capacidade de se comunicar através de imagens e formas; cada expressão de arte que carrego em minha vida traduz exatamente quem eu sou, o que penso, do que gosto e como me relaciono.

Figura 24 – Retrato. Nancy Szaz.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

A mensagem simbólica dos meus trabalhos está ligada ao meu gosto pessoal, o qual acaba por se aproximar de pessoas com a mesma sensibilidade, independentemente de sua área de atuação. Ao mesmo tempo, trata-se de um aspecto individual em meu processo, relacionado ao conjunto de valores coletivos.

Todo construir é também um desconstruir; a imagem existe, você faz a leitura dela, escolhe como vai interpretá-la; como pintura, como escultura, como mobiliário, como joia, como “ARTE”. A criatividade vive e cresce com os processos da própria vida que se leva.

Figura 25 – Nancy Szaz. Banco de madeira maciça- projeto.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Figura 26 – Nancy Szaz. Banco guarantã - projeto

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Criar significa renovar-se constantemente de modo a garantir novos significados; é um movimento constante do criador que busca uma intensificação de recriar a sua própria vivência, e a movimentação que tudo isso causa.

Transformo meu potencial criador através do trabalho que realizo. A criação se desdobra em um questionamento, ao gerar a necessidade de expor e comercializar aquilo que produzo. Quando essa produção se transforma em trabalho e passa a ser comercializada; a partir daí, essa arte passa a ser visível e palpável, o que também gera prazer pessoal, muito mais do que financeiro.

Eu me comunico por meio de minhas ações expressivas com os outros, isso representa um movimento no contexto de uma linguagem visual. Eu não penso com palavras, tudo que acontece ao nosso redor nos influencia e nos afeta de alguma maneira, se é bom, com certeza

isso é refletido na minha produção de arte e traz certas indagações, assim como formas de relacionamento afetivo.

A afetividade vincula-se a sentimentos e interesses que ultrapassam qualquer questionamento, interliga gostos, aproximações e atitudes do indivíduo e do criador, sentimentos e interesses comuns.

Figura 27 – Ateliê de Nancy Szaz.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Quando tomo uma tela em branco e começo a trabalhá-la com pinceladas e movimentos, transformo meus sentimentos e cotidianos em expressão artística.

Figura 28 – Nancy Szaz, "Descanso na praça", acrílico sobre tela.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Quando ligo a tela do computador e uso o mouse para desenhar meus projetos de interiores, transformo minhas ações em sonhos para outras pessoas.

Figura 29 – Nancy Szaz, Projeto "Cozinhando em Capri".

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Quando pego galhos de goiabeira, fatio-os, furo-os e os transformo em anéis. A transformação da matéria é dinâmica e quase alquímica e a ação criativa é multiplicada pela transformação que ela faz da mesma.

Figura 30 – Nancy Szaz, anéis de goiabeira.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Essa transformação não descaracteriza a matéria, mas configura uma transformação da mesma, apresenta-se em unicidade e reafirma em significações e ressignificações. Com isso me reconfiguro também, passo a pensar como designer, ali na tela, no computador, na joia, impregna-se também o meu sentimento, minhas ações e atitudes. Tudo isso é captado e configura-se neste processo.

Quando crio, crio para mim, são experimentações e controle, criações produtivas através dos quais eu me descubro, sinto que sou capaz, enxergo minhas limitações. São transferências simbólicas do cotidiano, das minhas vivências, transformadas e materializadas, como trocas entre quem faz e o objeto.

Em algum momento da minha vida, a criatividade me parece fluir espontaneamente, sem muito esforço, minha imaginação flui como se isso fosse parte da minha vida; captar ideias novas e dar-lhes significado; acontece diariamente, me sinto mais produtiva e mais criativa a cada dia. Mas isso não quer dizer que parei de pesquisar e de me abastecer, pois tudo que faço, todas as cargas emotivas e intelectuais me inspiram a continuar.

Às vezes não me dou conta que um simples pôr do sol me capacita a agir. Além das coisas inconscientes, nem percebo que me influenciam como conhecimentos, ideias que surgem, as dúvidas, as indagações e as incertezas também fazem parte deste processo criativo. O lado sensorial do artista está ligado à afetividade, espaço no qual as relações humanas se misturam ao intelecto, transformando-as em emoções. Isso acontece desde criança na convivência, nas brincadeiras, nas histórias, pois são níveis intuitivos do nosso ser.

Figura 31 – Nancy Szaz, “Represa Guarapiranga”, colagem.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Sempre morei próximo às represas de Guarapiranga e Billings, locais de muitas brincadeiras à beira das represas. Aquilo que se percebe, se interpreta; o que se aprende, se compreende, não faz com que essa compreensão seja de algum modo intelectual, mas deixa sempre um lastro de experiências em nós.

Momentos diferentes são captados por nós num simples olhar para a natureza, momentos, fatos, sensações. Perceber é aprender é criar associações é entender, participar. Esse fenômeno de associação desencadeia nossas emoções e ideias como parte integrante do nosso pensar e traz novos significados.

Figura 32 – Nancy Szaz (produção e execução), "Vestido tela".

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Quando direcionei meus pensamentos para a produção artística, aparentemente as imagens passaram a me aparecer de modo natural, mas compostas, de fato, em grande parte de valores culturais, orientados ao meu pensar e minha imaginação.

Essas imagens referenciais servem de ponto de partida para o meu processo criativo, as imagens que surgem da minha mente são traduzidas em obras e objetos, que se transformam em outras coisas.

Perceber é, de certo modo, ir ao encontro daquilo que, no íntimo, se quer perceber, busca-se tudo ao redor e assim relacionar e misturar as vivências, numa somatória de significados. Na mistura do novo com o velho, pensar e sentir integram-se, imbuídos das experiências proporcionadas por toda carga afetiva que afeta e recria constantemente a nossa personalidade. As memórias de fatos anteriores já vivenciadas servem de referencial a ações novas e estas se transformam em novos conteúdos.

A intuição faz parte do processo criativo. Ao pensar, intui-se, configura-se, interpretam-se as formas que serão expressadas.

Em determinado momento, o indivíduo criador, o artista, se vê diante de um material e decide se quer ou não trabalhar com aquilo. Se decidir trabalhá-lo, ele deduzirá e pesará sua validade, sempre imbuído de seus conhecimentos e repertório, e assim decidirá como trabalhar aquele material, com quais significados ele já está impregnado.

Figura 33–Nancy Szaz – expositores de anéis.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

A composição artística consiste em ultrapassar certas possibilidades ocultas no real. As ações antigas e os processos de criação, vão de encontro às novas ações e aos novos processos, cria-se uma acentuada carga emocional. O artista decide a intensidade da pincelada, a tonalidade, a cor, o furo que faz, a lixada que dá, a textura que deseja.

Muitas vezes o artista não consegue explicar em palavras seu processo interior de criação; porém, no mundo da arte não há essa necessidade de fazê-lo, pois em sua obra o artista se define inteiramente; depois ele deverá estar aberto às interpretações de seu trabalho.

O seu interior decide o que fazer, se recusa, se para se vai adiante, se modifica, se acentua, se diminui, se aumenta, se interrompe. Isso se revela, no seu próprio ser, pois o artista tem todo domínio de saber se deve parar ou não, se a obra está pronta ou não.

No momento em que a inspiração chega, é porque uma tonelada de ações, informações, desejos, anseios, repertórios já foram agregados, e este é sem dúvida um momento sumamente decisivo e criativo: culmina no desfecho do fazer.

Não há modo da inspiração ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso. O trabalho do artista é a soma de todos os seus momentos, melhores ou piores. A criação deriva da atitude do criador, que está disposto a se renovar constantemente, a se concentrar e a reencontrar a dinâmica da intencionalidade do fazer; essa é a tensão renovada que altera o impulso criador.

Os caminhos que o artista determina para sua criação estão sempre de acordo com sua sensibilidade, seu gosto pessoal, sua estrutura íntima, sensível, dentro de sua seletividade. Caminhos nos quais suas experimentações e vivências se misturam, se interligam e se afirmam.

Seu caminho é descoberto por ele mesmo, e nunca é aleatório; sempre em busca do novo, mas com escolhas próprias e, ao chegar ao seu destino, saberá o que buscou.

A interligação destes vários fatores decorrem de ligações de proximidade, já que relacionar significa interligar a vida, o dia a dia, o gosto pessoal, o comum, o divergente, o grupal, a semelhança, a afetividade, o subjetivo, a afinidade, o estável, o diferente, o incomum, o notável, o distanciamento, o natural, as variações. As sequências, os ritmos, a modulação, a ação, tudo isso irá se configurar em conteúdo.

Essas configurações fazem parte do tempo e espaço. São níveis de um processo que quantitativamente e qualitativamente provocam desdobramentos, através da dinâmica da transformação em que surgem totalidades estruturais, um modo contínuo e também irreversível no tempo. Nenhuma forma é autônoma e nem uma totalidade isolada.

A obra de arte precisa de um espectador para se completar, e essa reciprocidade é diferente com cada um, o que possibilita infinitas transformações.

A nossa essência de viver está entre erros e acertos, muitas vezes; nosso equilíbrio é algo que a todo instante precisa ser reconquistado. Esse processo é sempre vivido em continuidade, no qual as coisas se propõem a partir de uma experiência. Cada emoção, cada ação vivenciada e cada pensamento modificam nosso estado anterior, introduzem um fato novo, acrescentam uma medida de movimento, desdobram-se em algo, e nos revelam em outra ação, sempre impondo a estarem em movimento.

Viver torna-se um incessante mover, dentro de nós, traz tanto equilíbrio quanto desequilíbrio, faz parte das nossas vivências. Essas motivações nos impulsionam e nos provocam todo o tempo.

As coisas se definem para nós a partir das somas internas e externas do nosso ser. A criação nunca é individual, ela faz parte de um contexto cultural, incorpora conhecimento, pertencimento, suas valorizações; e com isso a criatividade aflora. Cada criador é único. O acervo do artista está carregado de memórias, afetividades, história, conteúdos e referências.

Figura 34–Nancy Szaz ateliê da autora.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

As influências culturais sempre irão instigar as ações do artista, conferindo-lhes uma espontaneidade criativa. A espontaneidade vem agregada com memórias, realizações, intuições, integrando-se à personalidade de quem cria, fazendo suas escolhas, ao gerar sua identidade.

> Essa ordem preexiste aos valores culturais e as influências, ela faz parte da constituição orgânica do indivíduo e molda a sua individualidade, refletindo-se inclusive no modo como certas potencialidades presentes correspondem a certas vias de mobilização, essa ordem revela a extensão em que as influências afetam o indivíduo. (OSTROWER, 1977, p.148).

Absorve-se aquilo que chama nossa atenção, o ser humano deixa-se influenciar pelo que se considera ser relevante em sua vida, isto é, absorve-se aquilo que produz afinidade.

A afetividade está presente em nossas ações, atribui sentido ao nosso gosto e à nossa criação. Quando se cria espontaneamente, essa criação corresponde a uma coerência pessoal, a bagagens e referências próprias, o que exige um grau de liberdade que é adquirida no decorrer da vida, de aspectos comunicativos de quem a faz, para aquele que a vê.

> Ainda que as condições objetivas variem bastante pode-se dizer que, de um modo geral, a liberdade de expressão individual é compreendida pela sociedade moderna dentro da ação individual (OSTROWER, 1977, p.159).

A liberdade vem junto com a ação. No mundo atual, estamos cercados de imagens e informações, num maior envolvimento cultural, numa aceitação pela sociedade, numa enxurrada de saberes e assim, determina-se o nosso gosto.

O artista se comunica através da sua arte, ele pode usar do acaso e transformá-lo em ações, quanto maior for o sentido de autoconfiança, mais o nível de criação, se sente seguro e confortável em suas produções. As maneiras que o artista cria para se relacionar com o mundo, com as pessoas, não são aleatórias, mesmo que muitas vezes pareça ser; trata-se de algo pensado e preciso, mesmo que indique traços soltos e despojados.

> Reiteramos que a criatividade é a essencialidade do humano no homem, ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos ao âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido, criar é tão difícil ou tão fácil como viver, e é do mesmo modo necessário (OSTROWER, 1977, p.166).

Figura 35– Referência: processo criativo.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

8.3 A BIOJOIA E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

A matéria-prima foi a primeira coisa que me atraiu ao resolver utilizar galhos de goiabeira e seus resíduos na criação de minhas biojoias. Vários questionamentos surgiram devido aos aspectos naturais e instigantes do material.

Figura 36– A goiabeira que brota.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

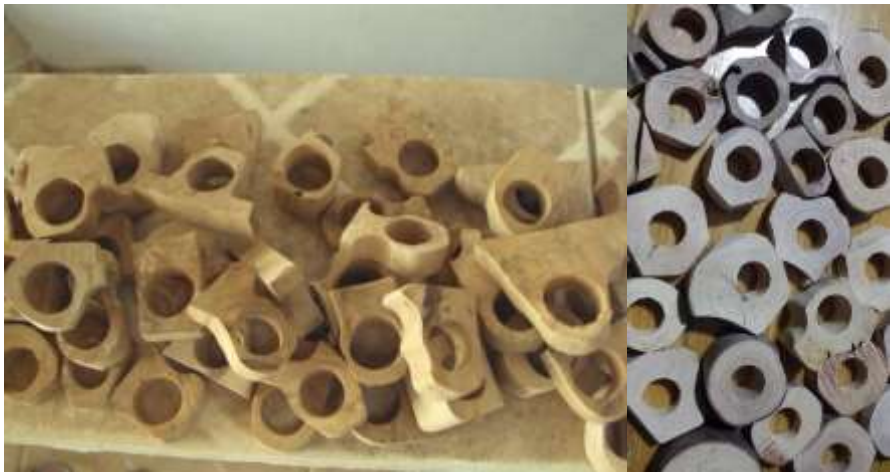
Apesar disso, ou aliás, talvez por causa disto, vi naquele amontoado de madeiras uma fonte de desafios, formas e abstrações que poderiam ser transformadas em biojoias.

Figura 37– Poda da goiabeira – material para a produção de anéis.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Esses elementos formaram meu repertório básico de signos visuais, a partir dos quais passei a elaborar composições de cortes, furos e sobreposições.

Figuras 38 e 39 – Produção de anéis.



Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Já a colocação de pedras e outros elementos como couro, pena e pele apresentaram-se como um verdadeiro desafio. Para isso, a estratégia que encontrei naquele momento foi preparar as superfícies dos anéis para encaixar, moldar outros elementos e depois reorganizá-los para assim transformar uma esfera de madeira maciça em uma biojoia.

Olhar os materiais isolados e assim agrupá-los se tornou uma referência importante em meu trabalho desde então. Nas primeiras composições, a construção prosseguia com um olhar de transformação, com uma ideia escultórica.

Definia-se aqui o conceito de biojoia, com implicações sociológicas, simbólicas, de identidade, situado entre o universo das artes e do design, na contemporaneidade.

Figura 40 – Anel escultórico.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Mais adiante resolvi criar uma serie de anéis, com diferentes maneiras expressivas, representadas, por exemplo, como furos mais anatômicos, encaixes mais moldáveis ao dedo, formas menos escultóricas e mais maleáveis, na medida em que escolhia os materiais que agregaram cada anel. Reorganizei e acrescentei novos elementos que agregavam diferentes valores e significados a cada peça, mas também observando-se a ergonomia.

Figura 41 – Anéis-esculturas.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Com o tempo, passei a fazer cortes e furos mais “intencionais”, que introduziram formas inusitadas, além das formas geométricas.

Figura 42– Goiabeiras em processo de transformação.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Segui em frente e utilizei as técnicas de marcenaria, usando serra, lixadeira, ponteiras rotativas entre outras ferramentas. Busquei meios indiretos de execução para complementar ou até substituir ideias formais com as quais eu não me sentia à vontade.

O jogo aleatório e a utilização de técnicas de marcenaria, que na verdade resultariam numa maior dose de controle e arranjo estético, tinham como função principal abrir possíveis descobertas no processo; como se, a partir da alternância entre controle e acaso, uma nova ideia ou solução pudesse surgir. Aquela quantidade de “bolachas” de troncos fatiadas da goiabeira havia me impactado de diversas maneiras.

Figura 43 – “Bolachas de troncos de goiabeiras” – processo.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Indaguei-me sobre o que poderia ter acontecido com elas para que ficassem desta forma, diferentes dos ‘galhos’ originais. Efeitos inesperados surgiram. Basicamente, eu agora precisava equilibrar as composições, que passaram a contar com mais informações quanto à sua natureza orgânica e ergonômica do que antes; tratava-se de um trabalho que se originou de um pensamento mais escultórico.

Figura 44 – Anéis em processo.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Mesmo assim, queria que o olhar percebesse, se voltasse a uma escultura em escala reduzida. Logo em seguida surgiu a necessidade de mais um ajuste, a partir do momento em que o usuário passou a manifestar certo desconforto com as peças, ao usá-las.

Embora na minha concepção, a princípio, não importasse essa anatomia de conforto e sim da estética escultórica, resolvi fazer ajustes, sem alterar as características escultóricas. Houve um esforço indispensável para conseguir a precisão no corte e a adaptação das formas.

Figuras 45, 46, 47 – Anéis prontos para o mercado.

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Tendo em vista a necessidade de mudar de rota, resolvi concentrar-me na análise e na aplicação dos conceitos de conforto e anatomia, traduzidos para o anel, o que marcou o início de uma nova fase do meu trabalho.

Vi que era possível construir um anel bastante anatômico. Experimentei arredondar bem a base do anel, e assim comecei a trabalhar um padrão da base do anel e o contorno do dedo de forma mais arredondada, tendo em vista criar um certo nível de conforto.

Ao lidar, por conseguinte, com esses novos pontos, percebi que outros olhares se aproximaram, não mais com receio, mas sim com desejo de experimentar. Nesse momento, passaram a fazer mais sentido, em relação ao meu trabalho, as reflexões de Bauman sobre a sociedade contemporânea:

> A sociedade não garante mais, nem mesmo promete um remédio coletivo para os infortúnios individuais. Aos indivíduos lhes foi oferecida uma liberdade sem proporções..., mas ao preço de uma insegurança similarmente sem precedentes. (...) a vida fragmentada tende a ser vivida em episódios, numa série de eventos desconectados. A insegurança é o ponto em que o existir se desmorona em fragmentos, e a vida em episódios... (BAUMAN, 2001, p. 202).

As considerações de cunho sociológico, simbólico e identitário apresentadas aqui são associações que deram impulso ao meu processo criativo, mas não impediram que minhas biojoias ‘anéis’, se transformassem ao longo do processo de execução.

Ao mesmo tempo, pode-se partir do princípio de que as escolhas que são feitas são conduzidas por uma vontade artística, que pertencem a uma dimensão de referências e preferências individuais que surgiram e que aprendi no decorrer de minha vida. Elas são as responsáveis pelas particularidades de cada elemento que constitui um objeto, considerando-a também um produto de design, que não se deixa contaminar pelo consumo e modismo e por nada além da sua própria materialidade, como explica Meyer Schapiro ao argumentar sobre a humanidade na arte de Mondrian:

> A dimensão humana da arte reside também no artista, e não simplesmente naquilo que ele representa, embora o objeto representado possa se oferecer como a ocasião apropriada para a mais completa realização da sua arte. É a atividade de construção de que o artista dispõe, o seu poder de imprimir a um trabalho sentimentos e sensações e a qualidade de pensamento que conferem humanidade à arte, essa humanidade pode ser realizada com uma espécie ilimitada de temas ou elementos formais (SCHAPIRO, 2001, p.9).

Figura 48 – Nancy Szaz – Biojoias – coleção de anéis

Fonte: SZAZ, Nancy (2016).

Assim, o aproveitamento dos materiais, com suas características próprias, pode ser percebido como uma ação que valoriza aquilo que seria normalmente descartado para receber o novo. Essa ideia de aproveitamento dos elementos que permanecem em meio ao processo de criação, advém a partir das descobertas que acumulei aos longos dos anos com minhas experiências práticas, de prazer estético e do fazer artístico.

A biojoia, em meu entender, não é um simples adorno, e sim uma manifestação artística com funções ligadas ao espaço e ao corpo, uma escultura que cria um diálogo visual, provoca emoções e indagações pelo mundo imaginário.

9.CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte relacional, segundo Bourriaud tem como objetivo explorar e redefinir modelos de participação social. Esta estética se transformou em intérprete de um desejo compartilhado de reapropriação da dimensão coletiva, em resposta à progressiva desagregação e dispersão da dimensão social na época contemporânea. A estética relacional define alguns cenários de ação, nos quais parece possível a existência de uma inter-relação dialógica e recíproca entre Arte e Design, através do compartilhamento de linguagens e objetivos. A temática da biojoia pode ser situada no campo de investigação das relações atuais entre o design e a arte contemporânea, nos aspectos conceituais, formais e produtivos.

A atribuição do valor estético das joias não se dá apenas pelo uso de materiais nobres, mas podem ser relacionados a diversos valores: intrínsecos, simbólicos e afetivos. Neste cenário, evidencia-se o papel da joia como portadora de características e valores relativos aos sujeitos e seu tempo, que permeiam e modificam as relações entre o design e a arte.

Não se trata da criação da biojoia, mas sim do uso de materiais orgânicos e sustentáveis além de sua essência, afetividade, aspectos relacionais e representacionais, em que os saberes se unem num conjunto de memórias, representações e significados.

A joia faz parte da história da humanidade e a perspectiva é de que continue a participar dessa necessidade estética do uso de objetos externos ao corpo humano, já que, além dos vários significados possíveis acrescentam beleza e personalidade a quem os usa, compondo um conjunto com o todo.

Ao transformar a ideia convencional da joia em biojoia, esse objeto transforma-se de modo a instigar outras relações entre o corpo e onde ele está; corpo como local de movimento, aberto às possibilidades e interferências. A história da arte tem na joia uma significação expressiva estética, que deve ser estudada com atenção para a melhor compreensão da realidade social, política e econômica.

No campo da joalheria contemporânea observam-se construções entre as fronteiras da arte e do design. No caso da biojoia, apresenta-se uma nova proposta de joia com novas possibilidades de uso de materiais e novos propósitos, entre os quais as expressões individuais e coletivas, elaboradas por quem usa e seus criadores com valores conceituais e poéticos agregados. Neste cenário, evidencia-se o papel da joia como portadora de características e

valores relativos aos sujeitos e seu tempo, que permeiam e modificam as relações entre o design e a arte.

As reflexões desenvolvidas neste trabalho buscam remeter à necessidade de novas pesquisas investigativas e ao desenvolvimento de outros trabalhos acerca da produção tanto artística e criativa, quanto cientifica e tecnológica das biojoias e seus valores contemporâneos.

As escolhas que foram feitas, como já foram ditas, são conduzidas por uma vontade artística e poética, que fazem parte de uma dimensão das referências e preferências individuais introduzidas no decorrer da vida, responsáveis pela particularidade de cada elemento que constitui uma produção, um produto de design.

Dentro processo criativo e ousado, as produções podem significar a exploração das mais variadas ideias e materiais com estratégia, disciplina e determinação, num cenário sem preconceitos e paradigmas, numa proposta de observação e intuição, onde o processo criativo se desenvolva com relação ao reuso, reciclagem e ressignificação num processo participativo.

Ao se tornar conceitual, a arte possibilita a sua materialidade, suas expressões. Neste contexto a biojoia concebida como produto artístico ganha espaço de produção e abre novas intersecções com as demais áreas.

Quando o consumidor se identifica com a peça, ele cria uma ligação pessoal. Observa-se um apego afetivo do usuário com esse tipo de produto, que acaba por fazer parte da identidade do seu portador, manifestada na sua aparência pessoal.

Dentro do meu processo criativo não há impedimento que minhas biojoias se transformem ao longo do processo de execução. Ao mesmo tempo, pode-se partir do princípio que as escolhas feitas são conduzidas por uma vontade artística, que faz parte de uma dimensão das referências e preferências individuais que participam do decorrer da minha vida.

Segundo Bourriaud, a arte e o mundo estão em constante transformação, em movimento, à medida em que, a sociedade altera as suas relações e comunicações entre os indivíduos e o meio onde estão inseridos.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Marlivan M.; CAMPOS, Ana Paula de. Corpo-joia e as mediações do desejo. **VII SIMPÓSIO LARS: Os sentidos do Desejo**. PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2008.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea. Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BARROS, José d'Assunção. A historiografia pós-moderna. **Ler História** [online], 61, 2011. Disponível em: journals.openedition.org/lerhistoria/1655. Consultado em 02/09/2019.

BARROSO, O. Incorporação e memória na performance do ator brincante. **In:** TEIXEIRA, João Gabriel L.C. (org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS-UnB, 2004.

BATISTA, Claudia R. A ergonomia no design de joias. In: **Anais do ABERGO 2004 – XII Congresso Brasileiro de Ergonomia, II Fórum Brasileiro de Ergonomia, I Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Ergonomia** - Abergo Jovem. Fortaleza: ABERGO - Associação Brasileira de Ergonomia, 2004.

BATISTA, Robe. **Biodesign.** Disponível em: http://www.revistacliche.com.br/2013/02/luigicolani/. Consultado em: 09/06/2016.

BATISTA, Vinicius de Castro. **Artesão de Biojoias.** Montes Claros: Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, 2015.

BATTCOCK, Gregory. **A nova arte. São Paulo:** Perspectiva,2ª ed.2013.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Poesia e Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. **A sociedade individualista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens.** São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa Oficial/ Ed. UFMG, 2006.

BENUTTI, Maria Antonia. Adornos e joias: materiais, ferramentas e técnicas de confecção através dos tempos. **X World Congresso of Communication and Arts.** Salvador, Bahia, April 23-26, 2017.
Disponível em: http://www.copec.eu/wcca2017/proc/works/9.pdf. Consultado em 01/11/2018.

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Schwarcz (Cia. Das Letras), 1986.

BEUYS,Joseph.**Encadernação de livro didático**.São paulo: Cosac&Naify,2001.

BISHOP, Claire.**Participation:documents of contemporary art.** Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2006.

BLACK, J. Anderson. **A history of jewels**. Londres: Orbis Publishing, 1974.

BLAKE, Peter. **Form follows fiasco: why modern architecture hasn’t worked.** Boston: Little Brown & Co, 1978.

BONNICI, Thomas. A teoria do pós-modernismo e a sociedade. **Mímesis.** Bauru, v. 20, n. 2, p. 25-37, 1999.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Pós-produção.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORGES, Adélia. **Designer não é *personal trainer* e outros escritos.** São Paulo: Rosari, 2003.

_____. **Design + artesanato: o caminho brasileiro.** São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BRANZI, Andrea. **Introduzione al design italiano. Uma modernità incompleta**. Milão: Baldini & Castoldi, 2015.

BUENO, Sinesio F. Da teoria crítica ao pós-estruturalismo: breves apontamentos para uma possível confrontação entre Adorno e Deleuze. **Educar em Revista.** Curitiba: Editora UFPR, n. 56, p. 149-161, abr./jun. 2015. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/er/n56/0101-4358-er-56-00149.pdf. Consultado em 01/08/2019.

BÜRDEK, Bernhard E. **Diseño – historia, teoria y practica del diseño industrial.** Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

BUREN, Daniel in LIPPARD, Lucy. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. 1ª ed., Berkeley: University of California Press, 1997.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: a politics of the performative.** N. York: Routledge, 1997.

CAMARGO, M. H. As Estéticas e suas Definições da Arte. **Revista Cientifica da FAP**, Curitiba, v.4, n.1, p.1-15, jan./jun. 2009.

CAMPOS, Ana Paula de. **Arte-joalheria: uma cartografia pessoal**. Tese de Doutorado, Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2011.

_____. **Joia Contemporânea Brasileira: reflexões sob a ótica de alguns criadores.** Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, 1997.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2016.

CASTRO, J. A. G. F., **Design com Identidade: Por Meio de Estudos Socioculturais e dos Signos.** Dissertação de Mestrado em Design. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru: 2007.

CAVALCANTI, Clóvis. (org.). Desenvolvimento e Natureza: estudos para uma sociedade sustentável. São Paulo: Cortez, 2003

CHAIMOVICH, F. **Design brasileiro hoje: fronteiras.** Apresentação da exposição. São Paulo: MAM, 2009. Disponível em: www.mam.org.br/ fronteiras/swf/. Consultado em: 19/06/2018.

CHERQUES,Thiry,Hermano Roberto. **Metodos Estruturalistas.** Pesquisa em ciências de gestão. São Paulo: Atlas,2008.

CHAPANIS, A. Ergonomics in product development: a personal view. In: NOY, I.; McFADDEN, S. **Ergonomics: especial issue, twelfth triennial congress of the IEA**. London, Taylor and Francis, v. 38, p. 1625-1638, August, 1995.

CODINA, C. **Joalharia.** Lisboa: Estampa, 2000.

_____. **A nova joalharia**. Lisboa: Estampa, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CONNERTON, P. **Como as sociedades recordam**. Oeiras (Portugal): Celta Editora, 1999.

CORBETTA, Gloria. **Joalheria de arte**. Porto Alegre: Editora AGE, 2007.

COSTA, Ana; QUEIRÓS, Diogo; CORREIA, Henrique; BAPTISTA, Paulo. Fundição por cera perdida. **Projeto FEUP – O despertar das engenharias.** Universidade do Porto: FEUP, Faculdade de Engenharia, outubro de 2014.
Disponível em:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&ved=2ahUKEwiWx4vawLLhAhXmK7kGHSLOCUkQFjAMegQIABAC&url=https%3A%2F%2Fpaginas.fe.up.pt%2F~projfeup%2Fsubmit_14_15%2Fuploads%2Frelat_EMM14.pdf&usg=AOvVaw1_H7nFP2ENOGV4fScs82b4
Consultado em: 02/07/2018.

COSTA, Jaime da. As voltas do pós-modernismo. **Revista Moenia** n. 14. Universidade de Santiago de Compostela (USC), 2008, p. 435-455. Disponível em: hdl.handle.net/1822/18521. Consultado em 02/09/2019.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DEBORD, Guy**. A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto,2007.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro. Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação. Conferencia para estudantes de cinema em 1987**. Disponível em <http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br/> Consultado em 09/03/2017.

DORMER, Peter &TURNER, Ralph. **The New Jewelry: Trends + Traditions**. Londres: Thames and Hudson, 1985.

ECO, Umberto. **A definição da Arte** .São Paulo: Record, 2016.

EWEY, John. **A arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAGGIANI, Katia. **Joia contemporânea: aspectos ecológicos e a percepção do consumidor.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Arte e Design, 2005.

_____. **O poder do design.** Brasília: Thesaurus, 2006.

FEATERSTHONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRACINI, RENATO. Processos e procedimentos práticos e teóricos para pensar/criar o corpo-em-arte: corpo-subjétil. **VI Reunião Científica da ABRACE –** Porto Alegre, 2011. **Lume,** Campinas (SP): UNICAMP, 2011.

FERREIRA, Bruna Marchioni. **Design e arte: interação ou diferenças?** Joinville (SC): Clube de Autores, 2015.

FIELL, Charlote & Peter. **Design Handbook. Concepto, materiales, estilos.** Madri: Taschen, 2007.

FILIPE, Ana Cristina. **O que é (afinal) uma joia? O Ensino da Joalharia no Ar.Co.** Palestra apresentada no Encontro de Arte-Joalheria do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP).

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRISBY, David. **Fragmentos de la modernidad. Teorias de la modernidad en la obra de Simmel, Krakauer y Benjamin.** Madri: Visor, 1985.

FRY, Tony. **Reconstruções, Ecologia, Design, Filosofia.** São Paulo: Edusp, 2009.

GARCIA, S., & MARTINS, H. H. (2000). A sociologia como uma forma de arte, de Robert A. Nisbet. **Plural,** 7, 111-130. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcso.2000.75487. Consultado em 11/10/2019.

GERALDO, Luis Gustavo Bueno. O Design da Arte. **Revista Digital Art&,** nº 4, outubro de 2005. Disponível em: http://www.revista.art.br/site-numero-04/trabalhos/01.htm. Consultado em 11/10/2019.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

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

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

GONÇALVES, Victor. **Nietzsche, Derrida, Foucault, Deleuze: Para lá de uma Hermenêutica do Sentido.** Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017 (Tese de Doutorado). Disponível em: repositorio.ul.pt › bitstream › ulfl233451_td. Consultado em 02/08/2019.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Edições Loyola, 2007 (16ª ed.).

HASSAN, Ihab. Frontiers of criticism: metaphors of silence. **The Virginia Quarterly Review.** Charlottesville (VA), vol. 46, ed. 1, 1970: 81.

_____. POSTmodernISM. **New Literary History.** Vol. 3, n. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations, 1971, pp. 5-30.

HASSAN, Ihab. The Culture of Postmodernism. **Theory Culture and Society.** Vol. 2 n. 3, 1985.

_____. **The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature**. New York: Oxford University Press, 1971.

_____. **The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture.** Columbus (OH): Ohio State University Press, 1987.

HEISENBERG, Werner. Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft, Leipzig, 1935 (Tradução em italiano: Mutamenti nelle basi della scienza, Turim, 1944).

HUDNUT, Joseph. The Post-Modern House**.** In: **Architectural Record,** maio de 1945, vol. 97:5, p. 70-75. Disponível em: mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/627494/mod_resource/content/1/0228_hudnut.pdf. Consultado em 01/09/2019.

HUGHES, Graham. **The art of jewelry.** Ann Arbor (MI): Viking Press, Universidade de Michigan, 1972.

INFOJOIA. **Biojoias: a diversidade brasileira**. Disponível em: http://www.infojoia.com.br. Consultado em 02/03/2016.

_____. **Biojoias: cuidados necessários com matérias-primas naturais**. SD. Disponível em: http://www.infojoia.com.br. Consultado em 01/03/2016.

JARDIM, Luciana A. As artes do visível segundo Derrida. **Ilha do Desterro,** n. 67. Florianópolis, julho/dezembro 2014. Disponível em: dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2014n67p139. Consultado em 12/05/2019.

JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture.** Nova York: Rizzoli, 1977.

KANGUSSU, Imaculada. Marx, Benjamin e o fetichismo da mercadoria. **Sapere Aude,** v. 6, n. 11, p. 213-224, 5 jun. 2015.

KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). **Tudo é Brasil.** Rio de Janeiro, São Paulo: Ministério da Cultura/ Itaú Cultural, 2004.

KLEIN, Richard. **As joias falam**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

KOINUVEN, Hannele. Biodesign products – co-design with nature? **Joining Forces** – University of Art and Design. Comunicação em congresso. Helsinki, 22-24 de setembro de 2005. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=12627295348642011195&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Consultado em 01/02/2018.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A escultura como campo ampliado da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRUCKEN, Lia. Design e território: valorização de identidades e produtos locais> São Paulo: Studio Nobel,2009.

LANA, Sebastiana Luiza Bragança; PEREIRA, Lia K.; SILVA, André C. M.; BENATTI, Lia P. Design de biojoias: desenvolvimento de produtos com perfil sustentável. **Anais do V Encontro Nacional Annpas**. 4 a 7 de outubro de 2010 – Florianópolis: SC.
Disponível em: http://www.anppas.org.br/encontro6/anais/gt13.html. Consultado em 11/03/2018.

LAPA, Magno. Arranjo produtivo local de biojoias do estado do Pará. **Revista de Administração e Contabilidade – RAC**, [S.l.], v. 3, n. 5, jun. 2016.
Disponível em: <http://revistasfap.com/ojs3/index.php/rac/article/view/71>. Consultado em: 20/11/17.

LEON, Ethel. **Memórias do design brasileiro**. São Paulo: Senac, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **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.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, Ricardo. Ecos da crítica de Pasolini à modernidade no pensamento de Benjamin. Entrevista concedida por Alain Naze. **IHU online, Revista do Instituto Humanitas Unisinos.** Ed. 507, 19 de junho de 2017. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6913-ecos-da-critica-de-pasolini-a-modernidade-no-pensamento-de-benjamin. Consultado em 12/08/2019

MALDONADO, Tomás. **Design Industrial.** Coimbra**:** Edições70,2015.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **Desenvolvimento de produtos sustentáveis; os requisitos ambientais aos produtos industriais**. São Paulo: Edusp, 2008.

MASCENE, Durcelice Cândida; TEDESCHI, Maurício (org.) **A atuação do sistema SEBRAE no artesanato. Termo de referência economia criativa e inovação**. São Paulo: SEBRAE, 2010.

MASLOUM, Claude. **L'arte del gioiello nel XXI secolo**. Roma: Gremese Ed., 2007.

MEGIDO, Victor Falasca (org.). **A revolução do design. Conexões para o século XXI.** São Paulo: Editora Gente, 2016.

MENEZES, Paula R.V. de; MULLER, Regina C.S.; ALVES, Claudio N. Biojoias – transforming ideas in sustainable business. In: **Journal of Engineering and Technology for Industrial Applications,** nº 12, vol. 3, 13 de dezembro de 2017. Disponível em: https://www.itegam-jetia.org. Consultado em 10/11/2018.

MERCALDI, Marlon A.; MOURA, Mônica. Definições da joia contemporânea. **ModaPalavra E-periódico.** Ano 10, n. 19, jan-jun 2017.
Disponível em:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjmsZ3UzrLhAhVHEbkGHVUdDUUQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.udesc.br%2Findex.php%2Fmodapalavr
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjmsZ3UzrLhAhVHEbkGHVUdDUUQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.udesc.br%2Findex.php%2Fmodapalavra%2Farticle%2Fdownload%2F8811%2F6302&usg=AOvVaw2KVYKDt_9OcQTj0Sx6PhP8a%2Farticle%2Fdownload%2F8811%2F6302&usg=AOvVaw2KVYKDt_9OcQTj0Sx6PhP8
Consultado em 25/03/2016.

MOMA - Museum of Modern Art - NY. **Site.** Disponível em <http://www.moma.org/about_moma>. Consultado em 01/10/2018.

NOVAIS, Adauto. **O olhar.** São Paulo: Cia das Letras,1998.

ONÍS, Federico de. **Antología de la poesia española e hispano-americana (1882-1932).** Madri: Renascimiento, 2012.

OSTROWER, Fayga.**Criatividade e processos de criação.** São Paulo:Vozes,2014.
_____. **Acasos e criação Artística.** Campinas: Unicamp,2013.

PERIUS, Cristiano. Fenomenologia e estética. **Revista Cult**. Nº 123. Disponível em: http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fenomenologia-e-estetica/. Consultado em 22/01/2018.

PERREAULT, John. Notes and footnotes on current art. **TriQuartely;** Evanston, III, vol. 10, 1967: 103.

PLATCHECK, E. **Metodologia de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

POMPEI, Márcia. Fundição por cera perdida. In: **Joia e arte.** Disponível em: http://www.joia-e-arte.com.br/categoria/artigos/. Consultado em 01/02/2019.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Postmoderno. **Enciclopedia del Novecento II Supplemento** (1998). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998. Disponível em: www.treccani.it/enciclopedia/moderno-e-postmoderno_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/. Consultado em 12/09/2019.

PULLÉE, Caroline. **20th Century Jewelry**. Nova York: Mallard Press, 1990.

RAAIJ, W. Fred Van. Postmodern Consumption: Architecture, Art, and Consumer Behavior. In: **E - European Advances in Consumer Research,** vol.1. Provo (UT): Association for Consumer Research, 1993, p. 550-558. Disponível em: http://acrwebsite.org/volumes/11634/volumes/e01/E-01. Consultado em 12/08/2019.

ROSA, Nina G. M. B. Identidade: Anthony Giddens e Norbert Elias. **Revista Humanidades em Diálogo,** vol. 1, n. 1, novembro de 2007. Disponível em: www.revistas.usp.br/humanidades/article/download/106102/104740+&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Consultado em 20/09/2019.

ROSSI, Paolo. **O nascimento da ciência moderna na Europa.** Tradução de Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SALLES, Cecilia Almeida. **Processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2007.

SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SANTOS, Jair F. dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, nº 165).

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo (coord.) SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos, WALKER, Stuart, DIAS, Sylmara Lopes Francelino Gonçalves (col.). **Design, Resíduo & Dignidade.** São Paulo: Editora Olhares, 2014.

SANTOS, Marinês Ribeiro. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design & Cultura**. Curitiba: Editora Sol, 2005, p. 13-32.

_____. **Design, produção e o uso dos artefatos: uma abordagem a partir da atividade humana.** Dissertação de Pós-Graduação em Tecnologia. Curitiba, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, 2000.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SEIDEL, Roberto Henrique. **Do futuro do presente ao presente contínuo: Modernismo vs. Pós-Modernismo.** São Paulo: Annablume, 2001.

SETENTA, Jussara S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBRA, 2008.

SIMMEL,Georg. **Essays on Art and Aesthetics**.University of Chicago Press,2020.

SNIKER, Tomas Guner. **O diálogo entre o design e a arte na sociedade de consumo: do uso ao valor de seleção.** Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: USP, 2009.

SOLIS, Dirce E. & FUÃO, Fernando F. Encontros da filosofia com a arquitetura, mediados pelo pensamento de Jacques Derrida. **Vitruvius resenhas online,** n. 163.03, ano 14, julho 2015.
Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.163/5607.
Consultado em 03/05/2019.

SOUSA, Cynthia Santos Malaguti de; HARDAGH, Cláudia Coelho. Problematizando o design de moda – o papel da disciplina metodologia de projeto. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, P&D DESIGN**, 8, 2008, São Paulo. **Anais**... São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008.

STEPHAN, Auresnede Pires. **10 cases do design brasileiro: os bastidores do processo de criação**. São Paulo: Blucher, 2012.

STRALIOTTO, Luiz M. **Ecodesign aplicado ao design de jóias.** PGDESIGN – UFRGS. Disponível em:
http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/42377.pdf. Consultado em 02/02/2019.

SUDJIC, Deyan. **A Linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TASSINARI, Alberto. **Espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética**. Madrid: Alianza, 2008.

TEIXEIRA, Luís Filipe. **Crítica da razão pós-moderna em defesa do "regresso dos deuses" (Esboço).** Universidade Lusófona, 1997. Disponível em: http://bocc.ufp.pt/pag/teixeira-lf-critica-pmoderna.pdf. Consultado em 12/08/2019.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. **Revista de Administração Pública.** Rio de Janeiro 43(4):897-918, JUL./AGO 2009.

TOYNBEE, Arnold. **A Study of History.** Abridgement D.C. Somerwell, Londres: Oxford University Press, 1954 e 1957, 2 v.

UBERTI, Luciane. Estudos pós-estruturalistas: entre aporias e contra-sensos? **Revista Educação & Realidade.** 31 (2): 95-116, jul/dez. 2006. Disponível em: www.seer.ufrgs.br › educacaoerealidade › article › download. Consultado em 01/11/2019.

VERRA, Valerio. Modernità. **Enciclopedia del Novecento II Supplemento** (1998). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/moderno-e-postmoderno_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/. Consultado em: 12/07/2019.

VEZZOLI, Carlo. **Design de sistemas para a sustentabilidade.** Salvador: EDUFBA, 2010.

WAGNER, Richard. **A arte e a Revolução**.Lisboa, Portugal Antigona,1990.

WEBER,Max. **Paradoxos da modernidade.** São Paulo: Unesp,2012.

WELSCH, Wolfgang. **Mudança estrutural nas ciências humanas: diagnóstico e sugestões**. Tradução: Luciana Waquil e Ralf Krämer. **Educação.** Porto Alegre, ano XXX, nº 2 (62), p. 237-158, mai/ago. 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença. **In:** SILVA, Tomaz T. (org.) **Identidade e Diferença.** Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

GLOSSÁRIO

Biodesign ou biônica- é a ciência que examina os processos e métodos biológicos, com a finalidade de aplicar os resultados obtidos no aperfeiçoamento de máquinas e sistemas e na criação de novos produtos.

Ecodesign- é uma ferramenta de gestão ambiental centrada na fase de concepção dos produtos e dos seus respectivos processos de produção, distribuição e utilização.
Mutabilidade- Variabilidade, Inconstância, Fluidez.

Polímeros - São aqueles que encontramos na natureza, por exemplo, borracha (extraída da seringueira), celulose, proteínas, polissacarídeos, entre outros.

Reciclagem- é o processo em que há a transformação do resíduo sólido que não seria aproveitado, com mudanças em seus estados físico, físico-químico ou biológico, de modo a atribuir características ao resíduo para que ele se torne novamente matéria-prima ou produto, segundo a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS).

Remanufatura- é um processo em que os produtos usados são restaurados à condição de novos, possuindo a mesma função, garantia e qualidade fornecidas pelo fabricante original (Original Equipment Manufacturer - OEM).

Reuso- Ao reutilizar um produto, você pode aplicá-lo novamente na mesma função ou não, combatendo o desperdício.