



O SENTIDO E A POTÊNCIA DO ADORNO NA COMPOSIÇÃO DO CORPO SOCIAL

The Sense and Power of Adornment in the Composition of the Social Body

Vieira, Gina Rocha Reis; Mestre; Universidade Federal da Bahia,
gicarr@gmail.com¹

Resumo: Propõe-se refletir o sentido estético do adorno, em especial da joia, como lugar de um campo de batalha do 'ser-para-si e do ser-para-outros'. Adorno como síntese do ter e do ser dos sujeitos, que exibem com prestígio suas personalidades encarnadas no mundo. Permitindo as diversas modulações de papéis à composição da aparência, possibilitada pela performance em constante elo com o corpo.

Palavras chave: sentido do adorno; joias; corpo social.

Abstract: It is proposed to reflect the aesthetic sense of adornment, in particular of the jewels, as a place of a battlefield of be-for-itself and be-for-other. Ornament as a synthesis of having and of the being of the subjects, that exhibit incarnated personalities in the world with prestige. Allowing the various modulations of papers to the composition of the appearance, through the performance in constant connection with the body.

Keywords: sense of adornment; jewels; social body.

Introdução

A partir do jogo das socialidades, o sujeito põe em realce seu desejo de cativar o olhar do outro, forjando um diálogo indissociável à construção do seu sentimento de si sobre a consciência de que o mesmo outro tem que lhe estar subordinado. Entre os mais enérgicos elementos para a composição da aparência deste sujeito encarnando no mundo está o adorno. Este atua, no que lhe concerne,

¹ Doutoranda no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia; e pesquisadora do Grupo Corpo e Cultura (UFBA e UFRB), cadastrado no CNPQ.





como uma verdadeira síntese do ter e do ser, permitindo a exibição com prestígio das diversas modulações de papéis, possibilitada, especialmente, pela performance numa incessante relação com o corpo.

Desse modo, pode-se destacar como ponto de partida para essa reflexão a compreensão da figura estética do adorno como um campo de batalha do 'ser-para-si e do ser-para-outros', a partir, sobretudo, dos pensamentos de Georg Simmel. É justamente nesse ambiente intenso de enfrentamento que é possível reconhecer a potência do adorno à expressão do nosso eu. O sentido do adorno estaria, particularmente, na relação dialógica e subjetiva entre 'o realce estético da personalidade e a acentuação sociológica' (SIMMEL, 2014, p. 68). Entre aquele desejo latente individual e o efeito social de pertencimento ou diferenciação proporcionado pela ornamentação de si. Como ressalta Simmel (2014, p. 60), 'adornamo-nos para nós mesmos, mas só o podemos fazer enquanto nos adornamos para os outros'.

É indispensável destacar o ofício do corpo como primeira e incondicionada propriedade ao alargamento da personalidade do sujeito. Simmel, em seu texto *Psicologia do adorno*, que compõe a coletânea de ensaios do livro *Filosofia da moda e outros escritos* (2014), afirma que toda ou qualquer propriedade é capaz de ampliar as impressões do sujeito, mas, sem dúvida, é no corpo adornado que 'possuímos mais; somos, por assim dizer, senhores de um domínio mais amplo e mais nobre' (SIMMEL, 2014, p. 69). Ao corpo, é assegurado seu lugar de sede da experiência, como caminho constante e enérgico de 'experimentar-se a si mesmo', conforme aponta Georges Vigarello, em *O sentimento de si: História da percepção do corpo* (2016). Em sua obra, Vigarello sublinha a importância do filósofo e escritor francês Diderot por romper 'com uma tradição acostuada a só reter dos sentidos físicos sua relação com o 'de fora', como 'estes sentidos exteriores', que são, desde sempre, a visão, a audição, o paladar, o olfato e o tato' (VIGARELLO, 2016, p. 20).



Há, nas reflexões do iluminista e enciclopedista Diderot, uma evidência às impressões perceptivas que estão associadas ao corpo presente no mundo, que é, por seu turno, acionado a todo instante por interferências cotidianas. A atenção às redes nervosas do corpo se amplia e alcança as sensações sentidas, relatadas, vividas. Desse modo, as experiências com o corpo físico estariam, particularmente, ligadas às experiências individuais desse sujeito em sociedade. Conforme ressaltado por Vigarello (2016, p. 22), 'o imaginário da mudança física sugeriria um imaginário da mudança íntima'. O corpo deixa, assim, de ser um invólucro limitado, passando a ocupar seu 'lugar de imanência, instância primária, aquele cujas impressões deslocadas deslocariam a própria razão dessas impressões' (VIGARELLO, 2016, 23-24).

Daniel Rocha traz, em *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)* (2007, p. 452), uma elucidativa passagem de Diderot para evocar a harmonia da cultura material e da estética moral como resultado da composição da aparência e da escolha da roupa. Ele conta que o filósofo foi presenteado com um novo *robe de chambre*, que passou a ocupar o lugar do seu antigo traje. Segundo Roche (2007, p. 453), 'o *robe de chambre* era uma vestimenta dos ricos e ociosos e um adorno para as mulheres'. A decepção de Diderot por ter abandonado seu antigo *robe de chambre* fica evidenciada nas suas palavras, que lamentam e revelam o sentido daquela peça para além da sua funcionalidade. O velho traje é reconhecido como componente vivo necessário ao próprio reconhecimento de si. Ao se desapegar do seu traje antigo, Diderot revela sua insegurança de não mais ser o que já fora, uma vez que tal roupa – adorno vestimentar que se associa tão intimamente ao seu corpo - comunicava com clareza sua condição de intelectual criativo; além de ser testemunha ativa das suas penas e labores cotidianos.

As constatações feitas pelo iluminista demonstram esse momento de importante ruptura, em concordância com as reflexões de Vigarello ao destacar



o imenso campo do sensível que se desnuda, pouco a pouco, a partir das Luzes. Para Vigarello, o indivíduo, ao experimentar-se circunscrito ao espaço de seu corpo, tenta evocar diretamente suas consequências. Dessa maneira, 'existiria em primeiro lugar viver um estado orgânico, com suas impressões, confusões e efeitos imaginários, onde se inscreveria a viveria a identidade' (VIGARELLO, 2016, p. 31).

Sobre a noção de sentido

Para se pensar o sentido do adorno, faz-se necessário uma breve reflexão sobre a noção de sentido a começar pela proposta por Monclar Valverde, em *Breve fenomenologia da expressão* (2017). O autor ressalta a importância do *fazer* e do *querer*, que revelam o sentido em sua natureza simultaneamente estrutural e dinâmica. O sentido estaria sempre relacionado intrinsecamente com o próprio sentido. Ou melhor, é experimentado como espelho articulado de um sentido prévio, 'cuja origem se perde numa região nebulosa do passado, nas mais remotas cadeias da socialização, pelas quais somos inseridos no universo das tradições que nos precedem' (VALVERDE, 2017, p. 9). Tal característica situacional distancia o sentido dos esquemas de representação e aproxima-o, por seu turno, das particularidades da interpretação. Segundo o filósofo (2017, p. 9-10), a concepção de 'interesse' (estar entre; participar; ter a ver com) apresentou a interdependência entre o intérprete e aquilo que ele interpreta, reconhecendo a natureza da interpretação como uma força capaz de atribuir valor aos elementos de uma experiência. Nota-se, assim, que o sujeito não é sozinho um centro gerador de sentido.

Segundo Valverde (2017, p. 11), o perspectivismo é sempre relativo, sendo o conceito da interpretação resultado de um campo de múltiplas tensões. Por isso, defende que não há um sentido inaugural, nem tampouco um sentido final. Concebe-se o sentido como um campo e condição de possibilidade do próprio sentido, que



não se refere apenas aos signos (quer na qualidade de 'significantes' ou 'significados'), mas à própria significação, à própria semiose, enquanto ação significativa. Nossa existência como abertura estaria, segundo o autor, caracterizada por essa experiência simultânea de interpretação e expressão, por essa vivência unitária da condição compreensiva.

O sentido² pode assim ser entendido como um resultado provisório, atravessado pelas experiências dos sujeitos. Não há, então, um acordo ou desacordo com códigos e regras objetivas, mas um verdadeiro sistema em constante fluxo que possibilita a compreensão do que há ao nosso redor. Como conclui Valverde (2017, p. 12), é o mesmo círculo que se repete, seja na recepção estética ou na simples percepção dos objetos em torno de nós. Esse círculo, por seu lado, convoca elementos de um mundo prévio para dispô-los segundo a configuração de um mundo possível.

Isto posto, compreende-se a relevância da cultura material para o conhecimento das interfaces humanas em sociedade, percebendo os objetos, particularmente, os adornos como elementos ativos, ilimitados, à serviço do indivíduo; mas que atuam - junto ao corpo - além da passividade, da inércia, do conformismo. Como acentua Camila Agostini, em *A vida social das coisas e o encantamento do mundo na África Central e Diáspora*, os adornos são verdadeiros componentes instrumentais de ações simbólicas:

A cultura material e os usos a ela atribuídos podem falar sobre esse movimento que mistura permanência e transformação, a partir das suas apropriações por diferentes sujeitos em contextos particulares (AGOSTINI, 2011, p.175).

A autora enfatiza ainda o papel do contexto como elemento-chave para a compreensão dos sentidos dos objetos, sendo as culturas os vetores principais à orientação de uma ordem cognitiva coletiva e compartilhada. Mas - vale sublinhar -

² Valverde aponta, em suas reflexões, para o entendimento do sentido como instituição, que seria justamente o 'movimento histórico do saber', a partir da ideia de conservação, resgate e ultrapassamento dos acontecimentos passados. Essas seriam características próprias da instituição (VALVERDE, 2017, p. 33).



que esta ordem acaba se revelando mais no seu aspecto sensível do que cognitivo. Agostini, inclusive, utiliza situações corriqueiras que apontam para uma relação bastante viva entre as pessoas e os objetos. Alguns exemplos são: quando se fala ‘o carro me deixou na mão’ ou ‘meu smartphone é arrojado’. Ao se pensar nas joias, pode-se acrescentar a frase ‘os diamantes são os melhores amigos de uma garota’, usualmente empregada para evidenciar a relação de fascínio e cumplicidade entre as mulheres e os diamantes. A frase ficou popularmente conhecida a partir da voz de uma das personalidades mais inspiradoras e desejadas do mundo no século XX, Marilyn Monroe, ao cantar *Diamonds are a girl's best friend*. Em situações como estas citadas acima, percebe-se o quanto se atribui autoria e personalidade às coisas.

As reflexões de Maurice Merleau-Ponty a respeito desse nó traçado constantemente entre o homem e as coisas a sua volta são fundamentais para o entendimento das experiências perceptivas para além do jogo de normas e regras dos sistemas de significação. Para Merleau-Ponty, em *Conversas, 1948* (2004), nossa relação com as coisas não é de distanciamento; ao contrário, as coisas estão investidas no homem, e o homem, por seu turno, está investido nas coisas.

As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear (MERLEAU-PONTY, 2004, p.23).

Apreende-se, desse modo, a partir deste breve raciocínio proposto, que o mundo da percepção só pode ser refletido através de um processo interpretativo a partir de uma perspectiva compreensiva em que ‘a forma e o conteúdo não poderiam existir separadamente’. Como bem colocado por Merleau-Ponty (2004, p. 65), o mundo percebido é essencialmente o mundo cultural, é a vivência de cada sujeito corporificado no seu tempo e espaço.



Jóias como adornos máximos à irradiação do ser humano

Beatriz Ferreira Pires, em *Forget me Knot – dos anéis e de seus materiais* (2016, p. 149), apresenta quatro tipos de adornos corporais que são utilizados há tempos imemoriais pelos nossos ancestrais mais longínquos: Os adornos que pigmentam a pele e só existem quando desse contato (pinturas faciais e/ou corporais); aqueles que são inseridos na pele (tatuagens e implantes); aqueles que resultam da pele como reação a estímulos externos (as escarificações); e, por último, os adornos que se sobrepõem a pele (anéis, brincos, colares, braceletes), dentre os quais, destacam-se as jóias.

Objeto cultural dispensável e aberto, a joia em cumplicidade com o corpo, amplia a autonomia e a personalidade do sujeito, sem nenhuma pretensão de suprir necessidades. Este elo de proximidade entre o sujeito e a coisa pode atingir seu clímax quando se tratam de adornos de metais e das pedras preciosas. Estes - diferentes da tatuagem e do vestuário que estão estreitamente ligados à personalidade física – têm um caráter absolutamente não individual, sendo que a elegância atribuída a eles reside justamente na impessoalidade. O adorno de metal e, em especial, o diamante surgem, de acordo com Simmel (2014, p. 63), como os mais adequados à expansão do ser humano. Ao contrário de outras pedras como a safira e a esmeralda - que carregam um colorido sedutor - o diamante surpreende e atrai essencialmente por sua transparência e limpidez.

Ao dar ênfase ao diamante e sua irradiação, o autor apresenta a alta capacidade da pedra preciosa aderir perfeitamente ao homem, ‘emprestando-lhe a sua força e irradiação de modo mais altruísta possível’ (SIMMEL, 2014, p. 63). O sujeito é conquistado no momento em que lança seu olhar para o diamante, e descobre-se invadido pelo seu brilho potente. Como efeito, ‘o raio da pedra preciosa transforma-se em suporte do significado social do adorno, do ser-para-outro, que



retorna ao sujeito como ampliação da sua esfera de significado' (SIMMEL, 2014, p. 63).

Recorrendo mais uma vez a Pires (2016, p. 150), observa-se, neste momento, que a autora amplia os pensamentos de Simmel ao evidenciar as diferentes percepções que a utilização do adorno desperta a partir dos seus distintos processos de feitura. Sobre a utilização de metais e pedras no processo formativo de algumas joias, ela acrescenta aos pensamentos de Simmel a qualidade de ser perene. Essa particularidade 'nos permite conhecer adornos pertencentes a civilizações antigas, feitos com esses materiais e com outros que possuem a propriedade da durabilidade', afirma Pires (2016, p. 151).

A segunda característica vislumbrada nos metais – no ouro, em particular - e nas pedras preciosas é o brilho. Em conformidade com o raciocínio de Simmel aqui apresentado, a autora acredita que seria exatamente esse brilho que caracterizam tais adornos como preciosos. Isto porque os materiais reluzentes, sumptuosos têm um poder de atrair a atenção do ser humano, de proporcionar ao indivíduo um sentimento de arrebatção imediata. Tal percepção, segundo ela, 'aproxima o indivíduo da compreensão do sagrado' (PIRES, 2016, p. 152).

Isto porque, através do sentido da visão, o brilho consegue realçar a percepção do sujeito sobre o mundo à sua volta, além de proporcionar uma compreensão diferenciada e totalizante de tempo e espaço. Pires recorre a Aldous Huxley, em particular, para ilustrar essa associação, quando o escritor inglês questiona, em *Céu e Inferno* (1956): 'O paraíso sempre é um local de joias. Por que isso?' (HUXLEY apud Pires, 2016, p. 151). Como argumento à sua indagação, ele cita uma passagem do Antigo Testamento, em que o Jardim do Éden (Jardim de Deus) surge coberto por pedras preciosas, dentre elas, o diamante, a turquesa, o ônix, a safira, a esmeralda e o metal ouro.

Aqui, importa potencializar os pensamentos sobre a visualidade do ouro. Sua cor amarela, brilhante, luminosa, esplendorosa consegue convocar - para si e



para o sujeito que o traja - atenção, prazer, aspiração e inveja. Tal sentimento de inveja surge, principalmente, a partir do desejo do outro de cativar a mesma aprovação e o mesmo arrebatamento. Em *A utilidade do inútil: Um manifesto* (2016, p. 23), Nuccio Ordine cita uma passagem do livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, que é significativamente sugestiva para se pensar a relação controversa do homem com o ouro e sua considerável inutilidade:

Recluso em sua oficina secreta, de fato, o coronel revolucionário fabrica peixinhos de ouro em troca de moedas de ouro, que depois serão fundidas para produzir novamente outros peixinhos. Círculo vicioso que não escapa às críticas de Úrsula, aos olhos afetuosos da mãe preocupada com o futuro do filho: “Com o seu incrível senso prático, ela não podia entender o comércio do coronel, que trocava os peixinhos por moedas de ouro, e em seguida transformava as moedas de ouro em peixinhos, e assim sucessivamente, de modo que tinha que trabalhar cada vez mais à medida que vendia, para satisfazer um círculo vicioso exasperante”. (ORDINE, 2016, p. 23)

A passagem evidencia as experiências humanas engajadas para além do sentido prático, neste caso, especificamente, do lucro que envolve diretamente a visualidade do ouro e seus efeitos na natureza do sujeito. O círculo vicioso do coronel (personagem de Garcia Márquez) de transformar moedas de ouro em peixinhos de ouro, e vice-versa, retrata, à vista disso, o vigor do adorno nas experiências singulares vividas pelo homem.

Para o filósofo e pedagogo John Dewey, em *Arte como experiência* (2010, p. 122), ‘toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive’. Tal aspecto é revelado pelo próprio coronel, quando confessa que ‘seus únicos momentos felizes, desde a tarde remota em que seu pai o levava para conhecer o gelo, aconteceram na oficina de ourivesaria, onde passava o tempo armando peixinhos de ouro’ (2016, p. 23). Concorde-se com Ordine (2016, p. 23) que a postura simples do personagem de Garcia Márquez, motivada apenas por uma alegria autêntica e distante de interesses monetários, surge apoiada no ato criativo em si. A atitude do coronel diante do escambo entre moedas e peixinhos de ouro escapa de uma finalidade precisa. Transita-se,

9



então, de uma tendenciosa monetização para uma aparente inutilidade. Porém, a inutilidade aqui é definitivamente envolvida por valores que perpassam a percepção humana, circunscrita, singularmente, pela afetividade.

Por isso, Dewey acredita que o êxito pode ser experienciado a qualquer instante, sendo o cotidiano um contexto promissor para as experiências estéticas. Em *As formas da moda: comportamento, estilo e artisticidade* (2013), Renata Pitombo Cidreira, ao meditar sobre os pensamentos de Dewey, acentua a imprescindível lugar do cotidiano para a consumação das experiências estéticas:

Reivindicar o espaço do cotidiano como terreno para a experiência estética significa apenas reconhecer a amplitude que a constitui, qual seja, o fato de que a estética não diz respeito apenas a uma ciência do belo ou a uma filosofia das artes, como determinou Baumgarten (quando cunhou a estética enquanto disciplina), mas que ela diz respeito a nossa sensibilidade e, portanto, ao nosso corpo, a nossa percepção. Podemos experimentar o sublime, o êxito, a consumação no nosso dia a dia e não apenas em situações extraordinárias...É disso que Dewey parece falar. (CIDREIRA, 2013, p. 102)

É interessante também abordar os pensamentos do antropólogo Arjun Appadurai, em *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (2008, p. 7), ao citar Simmel (1978), para compreender a troca como fonte da valoração mútua dos objetos. As trocas de coisas na vida comum são envolvidas por incontáveis negociações relacionadas ao que é desejável. Isso seria, segundo o autor, uma ‘troca de sacrifícios’ apoiada, essencialmente, em acordos políticos que envolvem não somente ao fato de representar e constituir relações de privilégio e controle social; mas à tensão constante entre quadros de preço e barganha e a tendência de as mercadorias romperem esses quadros. Isto porque os sujeitos implicados na troca nem sempre compartilham os mesmos interesses, pertencem a cenários culturais, sociais, históricos, econômicos e políticos diversos.

Essa reflexão de Appadurai é bastante elucidativa para o entendimento da ‘inutilidade útil’ das joias, não as pensando como destino em si mesma, mas como



meio que põe o sujeito em diálogo com o outro. E, por isso mesmo, são objetos dados, substancialmente, à visibilidade, conforme aponta Ana Paula de Campos, em *Arte-joalheria: Uma cartografia pessoal* (2011). O desejo pelo objeto joia é deslocado para o contexto que a envolve – afeto, sedução, proteção, amor, memória, poder, status. Este cenário vai, por sua vez, ser essencial para atestar a ‘legitimidade’ do objeto. Para ilustrar a indispensabilidade da consciência deste cenário, Ana Paula de Campos (2011, p. 45) compara o uso de um colar de pedras em momentos diferentes: num evento de ‘tapete vermelho’, certamente o colar será de diamantes; já na festa de casamento na periferia, o mesmo colar será sempre bijuteria.

Até mesmo as joias que apresentam uma relação direta com o sagrado (algumas conhecidas como joias de proteção) ou aquelas joias passadas de geração em geração (memória afetiva) ‘se referem a um fora de si, um outro expresso na forma de entidade ou de ausência’ (DE CAMPOS, 2011, p.46). A joia, como apresenta a autora, se instala no intervalo desejo/corpo, no intervalo interno/externo, no intervalo sujeito/mundo, no intervalo eu/outro. ‘Sob essa ótica, a diversidade de joias refere-se, sobretudo, às relações estabelecidas no mundo e com o mundo, em suas esferas individuais e coletivas’, afirma De Campos (2011, p.46). Desse modo, esse adorno máximo à irradiação do ser humano surge, eminentemente, como objeto agenciador de desejos, associado às ideias de pertencimento, distinção, proteção, sedução e afetividade.

Lalique e sua poética *Art Nouveau*

Em 1874, o poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé assina por meio de pseudônimos femininos – ‘Marguerite de Ponty’ ou ‘Miss Satin’ - a publicação *La Dernière Mode: Gazette du monde e de la famille*, que reuniu uma série de artigos sobre moda, joias, jardinagem, móveis, gastronomia e teatro. São curiosas e, pode-se considerar também, bastante assertivas as observações de



Mallarmé sobre temas cotidianos que têm a capacidade de agenciar e alimentar o jogo das sociabilidades.

Em seu ensaio *Bijoux*, o autor conversa com o leitor sobre a utilidade das joias na composição da aparência, ressaltando a posição de Paris como a principal vitrine do mundo, seja como museu (por sua capacidade de ressuscitar antigos usos) ou como bazar (por aceitar e tornar desejável e 'delicioso' o novo). É notável, inclusive, sua associação entre Antiguidade clássica e Antiguidade bárbara, que seriam a tradição de ornamentos pesados dos séculos esquecidos e o gosto simples, respectivamente. A proposta do autor é que se chegue à junção entre essas duas inspirações, reconhecidas como muito diferentes da arte do ourives. Valorizando-se, assim, a audácia com a qual tais ornamentos pesados são colocados como toques magistrais sobre as vestimentas e o gosto simples presente, por exemplo, na confecção de 'pulseiras de vidro filetado da Índia e os brincos de papel recortado da China' (MALLARMÉ, 2016, p.275).

Para ele, todo o sentido da joia está na decoração. Sua aproximação das joias com a decoração ressoa em criações significativas do também francês René Jules Lalique que marcaram o mesmo período – final do século XIX. As obras de Lalique assinaram a poética do movimento *Art Nouveau*³ (arte nova), considerado um estilo que surgiu como reflexo da era moderna associado à imaginação popular explorando a sinuosidade de formas botânicas, motivos florais, femininos em curvas assimétricas e cores vivas (VIEIRA, 2017, p.93). Lalique foi um dos pioneiros a misturar nas suas criações pedras consideradas semipreciosas, além de materiais como o plástico e o vidro. Muitos consideram Lalique como o inventor da joia moderna. Até assumir, em 1885, a oficina do joalheiro Jules Destape, em Paris, trabalhou como designer independente para as tradicionais joalherias Boucheron, Cartier e Jacta, imprimindo uma assinatura inconfundível.

³ Sua popularidade e penetração internacional refletem seu ecletismo de fontes e inspirações. Possui características claras, facilmente identificáveis, apesar de apresentar algumas diferenças de um lugar para o outro.



Em 1890, realizou seus primeiros experimentos usando vidro e esmalte lado a lado com ouro, opalas, diamantes, pérolas, ametistas, dentre outras gemas. Uma das suas obras mais representativas é o Peitoral ‘Libélula’ - criado entre 1897 e 1898 e apresentado na Exposição Universal de Paris de 1900. A peça, feita em ouro, contém aplicações em esmalte de várias cores, pedra da lua, crisoprásio, calcedônia e diamantes. Seu traço se manteve, sobretudo, quando começou a trabalhar, no início do século XX, com objetos de decoração. Em 1907, passou a desenvolver rótulos e vidros dos perfumes para François Coty. E mesmo após sua morte, em 1945, sua poética continua sendo inspiradora⁴, evocando, principalmente, o brilho das joias, a transparência e o brilho do cristal.

Figura 1: Peitoral “Libélula” criado por Lalique.



Fonte:

https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/peitoral-libelula/, 2018.

Considerações finais

As interferências feitas por Lalique na dinâmica criativa das joias e dos objetos decorativos demonstram e reforçam a compreensão da figura estética do adorno, cuja intenção é atender ao desejo latente do sujeito e, conseqüentemente, provocar o efeito social de distinção ou pertencimento através da ornamentação. Percebe-se,

⁴ A família de Lalique deu continuidade à história do artista e aos negócios, que englobam a criação e venda de joias, objetos de arte e decoração para todo o mundo. O nome do homem se torna uma marca.



à vista disso, que a capacidade do adorno de alargar a personalidade humana, por seu turno, não está exclusivamente confrontada a partir de uma valoração econômica. Mas, por proporcionar ao indivíduo uma experiência de completude no reconhecimento de si sob o olhar do outro.

As joias, como meio eficiente para o alcance máximo à percepção de si, estão para além da materialidade. Elas envolvem as experiências dos sujeitos encarnados no mundo possibilitadas por relações intersubjetivas que comportam os contextos, as memórias, os constantes fluxos culturais, sociais, econômicos e políticos valorados pelo ser humano. Tais reflexões reforçam ainda mais a necessidade de pensar o conceito de joia na contemporaneidade, tendo como ponto de partida as dinâmicas de desenvolvimento de produto alicerçadas nas tensas e múltiplas relações entre criação, consumo e aparência.

Referências

AGOSTINI, Camila. **A vida social das coisas e o encantamento do mundo na África Central e Diáspora**. In: Métis: história & cultura, v. 10, n.19, 2011. Disponível em: <<http://ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1744>>. Acesso em 30 jul. 18.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Tradução: Agatha Bacelar. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As formas da Moda: Comportamento, estilo e artisticidade**. São Paulo: Annablume, 2013.

DE CAMPOS, Ana Paula. **Arte-joalheria: Uma cartografia pessoal**. Tese (Doutorado em Artes). Campinas: UNICAMP, 2011.

DEWEY, Jonh. **Ter uma experiência**. Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.





ROCHE, Daniel. **Roupas racionais e saudáveis**. In: A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo Editora SENAC, 2007.

LALIQUE. Disponível em: < <https://www.lalique.com/>>. Acesso em 01 ago. 18.

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

MUSEE MALLARMÉ. Disponível em :<<http://www.musee-mallarme.fr/les-annees-1870>>. Acesso em 31 jul. 18.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. Tradução: Fabio Landa, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MUSEU GULBENKIAN. Disponível em: < https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/peitoral-libelula/>. Acesso em 01 ago. 18.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: um manifesto**. Tradução: Luiz Carlos Bombassaro. – 1ª ed – Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PIRES, Beatriz Ferreira. **Forget me Knot – dos anéis e de seus materiais**. In: Revista Dobras, v. 9, nº 20, 2016. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/492>>. Acesso em: 31 jul. 18.

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

VALVERDE, Monclar. **Breve fenomenologia da expressão**. Salvador: Arcádia, 2017.

VALVERDE, Monclar. **Pequena estética da comunicação**. Salvador: Arcádia, 2017.

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si: História da percepção do corpo, séculos XVI-XX**. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

VIEIRA, Gina R. Reis. **Um diálogo entre a cultura local e o design de moda**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2017.

