UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Poliana Conceição de Oliveira

RENÉ LALIQUE: a joia como simbologia

Juiz de Fora
2015

Poliana Conceição de Oliveira

RENÉ LALIQUE: a joia como simbologia

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientador: Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Poliana Conceição de .
René Lalique : a joia como simbologia / Poliana Conceição de Oliveira. -- .
104 f. : il.

Orientador: Luiz Fernando Ribeiro da Silva
Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, .

1. René Lalique. 2. Art Nouveau. 3. História da joalheria. 4. Simbologia. 5. Mitologia greco-romana. I. Silva, Luiz Fernando Ribeiro da, orient. II. Título.

Poliana Conceição de Oliveira

RENÉ LALIQUE: a joia como simbologia

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva (orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Prof. Dr. Kelmer Esteves de Paula
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profª. Drª. Patricia F. Moreno Christofoletti
Universidade Federal de Juiz de Fora

Examinado(a) em 30/11/2015.

À minha mãe (*in memorian*) por sua breve estadia na Terra, e por cultivar sempre o imaginário em mim.

A obra de arte nasce numa época e, nesse sentido, está vinculada a ela. Mas a obra de arte não é apenas um documento histórico ou arqueológico. Portadora de forças sensíveis e intelectuais, ela continua atuando no presente, ao atravessar o tempo.

JORGE COLI

RESUMO

Este percurso propõe-se a analisar algumas das mais emblemáticas obras do joalheiro francês René Jules Lalique. Para isso, necessário se faz inserir o artista na produção estética de seu tempo, e igualmente reconhecer como as modificações na joalheria através da história influenciaram a sua criação, ao passo em que a leitura de algumas de suas joias nos ajudará a compreender seus matizes significativos dentro da civilização ocidental a partir de associações aos mitos e símbolos da cultura greco-romana.

Palavras-chave: René Lalique. *Art Nouveau*. História da joalheria. Simbologia. Mitologia greco-romana.

RÉSUMÉ

Ce chemin propose identifier quelques de plus emblématiques créations du joaillier français René Jules Lalique. Pour arriver là, il faut insérer l'artiste dans la production esthétique de son temps et, également, reconnaître comment les modifications dans la joaillerie à travers de l'histoire a influencé sa création. La lecture de quelques de ses bijoux nous aidera à comprendre leurs nuances significatifs dans la civilisation occidentale et, au même temps, l'association en rapport avec les mythes e les symboles de la culture greco-romaine.

Mots-clés*: René Lalique. Art Nouveau. L'histoire de la joaillerie. Symbologie. Mythologie greco-romaine.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Garras de Águia-rabalva de cerca de 130.000 anos, provavelmente utilizadas como colar, encontradas na localidade de Krapina, Croácia 22

Figura 2: Amuleto egípcio em forma de falcão, com cabeça de carneiro. Ouro com turquesa, cornalina e lápis-lazúli, datado de 1254 a.C., encontrado em uma tumba em Mênfis (Egito).25

Figura 3: Tiara grega da fase helenística (300 a.C.), de ouro esmaltado e gemas, encontrada na Ucrânia 26

Figura 4: *The Shield of Achilles* [detalhe], Philip Rundell, 1821 ……28

Figura 5: Brinco etrusco 530 – 480 a.C., como exemplo da mestria alcançada na técnica da granulação 29

Figura 6: A imperatriz Teodora. Detalhe do mosaico bizantino (548 d.C.) da igreja San Vitale, Ravena, Itália 33

Figura 7: Anel bizantino de noivado, século VII d.C., em ouro e bronze. Nota-se a presença da simbologia cristã na peça 33

Figura 8: Medalhão, no qual se utilizou a técnica de *basse-taille*, onde a área escavada do metal é decorada com um design em padrão. Século XIV 35

Figura 9: Fivela para manto, proveniente do tesouro de Sutton Hoo, Suffolk, Inglaterra. Foto: British Museum, Londres 37

Figura 10: Saleiro, produzido por Cellini, em ébano e com esmaltação, entre 1539 e 1543, para Francisco I 41

Figura 11: Retrato de Jane Seymour (1536) por Hans Holbein, o Jovem, portando broche de ouro e pérolas com as iniciais IHS – *Iesus Hominen Salvator* 42

Figura 12: Pendente em estilo barroco, em ouro e esmalte. Foto: Victoria & Albert Museum, Londres 45

Figura 13: *Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, Jacques-Louis David 47

Figura 14: *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, Georges Seurat, 1884 52

Figura 15: Capa da revista **Ver Sacrum**, órgão de divulgação dos artistas secessionistas vienenses. Número 4, 1899 58

Figura 16: Tapete *Single Stem*, de William Morris 60

Figura 17: Janela de vidro, por Louis Comfort Tiffany, *Magnólias e Íris*, 1908. Vidro Favrile chumbado, 153x106,7cm 62

Figura 18: *Adele Bloch-Bauer I*, Gustav Klimt, 1907. Óleo, ouro e prata sobre tela 66
Figura 19: Cartaz *Divan japonais*, Toulouse-Lautrec, 1893 67
Figura 20: Cartaz da *tournée* do cabaré Chat Noir, Théophile Alexandre Steinlen, 1896. Litografia a cores 68
Figura 21: Cartaz Sarah Bernhardt, *La Plume*, Alfonse Mucha, 1896. Litografia a cores 69
Figura 22: Cartaz *Folies Bergère* - La Loïe Fuller, Jules Chéret, 1893 70
Figura 23: Peitoral *Libélula* 80
Figura 24: *A Esfinge, ou As carícias*, Fernand Khnopff, 1896 84
Figura 25: Peitoral *Serpentes* 87
Figura 26: Códice de D. Fernando I y Doña. Sancha, Beato de Liebana, 1047 89
Figura 27: Representação da batalha entre Zeus e Tífon num selo postal grego 91
Figura 28: *Thor battering the Midgard Serpent*, Henry Fuseli, 1790 ……92

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 A JOIA 17

2.1 O QUE É JOIA? 17

2.2 UMA BREVE HISTÓRIA DA JOALHERIA 20

2.2.1 Pré-história (até 4.000 a.C.) 21

2.2.2 **Idade Antiga (4.000 a.C. – 476 d.C.)** 23

2.2.2.1 Egito 24

2.2.2.2 Mesopotâmia 25

2.2.2.3 Grécia 26

2.2.2.4 Etrúria 28

2.2.2.5 Roma 29

2**.2.3 Idade Média (476 – 1453)** 32

2.2.4 Idade Moderna (1453 – 1789) 38

2.2.4.1 O estilo renascentista 38

2.2.4.2 O estilo barroco 43

2.2.4.3 A joalheria no Brasil colonial 45

2.2.4.4 O estilo rococó 46

2.2.5 **Idade Contemporânea (a partir de 1789)** 46

3 O *ART NOUVEAU* E A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA 49

3.1 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO SÉCULO XIX 49

3.2 A ARQUITETURA DAS CIDADES E O *ART NOUVEAU* NO BRASIL 53

3.3 *ART NOUVEAU, JUGENDSTIL, SEZESSION* 56

3.3.1 **O movimento *Arts and Crafts*** 58

3.3.2 **O *Art Nouveau* e seus representantes** 60

4 A SIMBOLOGIA NA OBRA DE RENÉ LALIQUE 74

4.1 O SÍMBOLO COMO REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA 76

4.2 ANÁLISE DO PEITORAL *LIBÉLULA* 78

4.3 ANÁLISE DO PEITORAL *SERPENTES* 86

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 96

REFERÊNCIAS 98

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia presta-se a uma análise da joalheria produzida pelo artista francês René Jules Lalique (1860 – 1945), a partir de uma leitura embasada na correlação com os mitos da cultura greco-romana. Para isto, dividimo-la em três partes, das quais as duas primeiras remetem a situações históricas, necessárias ao entendimento da evolução da joalheria como meio de representação da humanidade, ligada ao fazer artístico e ao poder através dos tempos, para, em terceiro lugar, avaliar as implicações simbólicas[1] de algumas peças de Lalique e as manifestações do imaginário[2] nelas presentes.

Por isso, no quarto capítulo, não mergulharemos nas diferenciações e complexidades metodológicas dos estudos de simbologia e psicologia; ater-nos-emos, apenas, em ilustrações do que representa cada peça, desincumbindo-nos da tarefa de esgotar o assunto. Apresentaremos, no entanto, um viés interpretativo, cujo enfoque, como já enfatizado, está assentado nos mitos de maneira que o significado simbólico da joia será associado a um mito da cultura greco-romana e suas variantes, bem como suas relações com símbolos e mitos de outras civilizações. A cultura greco-romana muito influenciou Lalique, que esculpiu algumas de suas histórias em belíssimas peças. Aqui se ressaltará a influência dessas narrativas em sua joalheria, durante o período em que se desenvolveu o Art Nouveau.

René Lalique foi um homem absolutamente criativo. Em seus 85 anos de vida realizou inúmeros trabalhos – desde joalheria, desenho e escultura, feitas em vidro ou outros materiais, até frascos para perfumes, com notável maestria e paixão, sem abdicar do perfeccionismo em seu ofício, como um verdadeiro representante do Art Nouveau, adquirindo, assim, notoriedade. Por essa razão seu nome tornar-se-ia cada vez mais reverenciado pelo público, sendo frequentemente noticiado desde a Exposição Universal de 1900, em Paris, até 10 de maio de 1945, quando foi publicada a notícia de seu falecimento no

---

[1] As implicações simbólicas da obra de Lalique tomam aqui, como um dos pontos de referência, algumas definições do símbolo dentro do contexto da Psicologia Analítica, embora não seja pelo aprofundamento nas teorias do Inconsciente o método adotado. Dessa forma, interpretaremos o símbolo da joia precipuamente na sua relação com os mitos greco-romanos, pois "[...] o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. [...] Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato." (JUNG, 1990, p.20).

[2] Neste ponto, recorreremos à teoria do imaginário segundo Gilbert Durand (2002), que define sua organização sob o método da convergência, com os símbolos (re)agrupados em torno de núcleos organizadores, denominados constelações. Assim, os símbolos constelam porque são "variações sobre um arquétipo." (LIMA, 2011, *online*).

obituário do jornal estadunidense *The New York Times*. Suas joias são, com notável e evidente dignidade, consideradas como objetos de arte, peças únicas, inventivas, onde Lalique plasmou seu universo pessoal e suas representações imagéticas e oníricas, que denotam uma das concepções mais perfeitas relacionadas à época: o homem frente à Natureza e a necessidade de renovação das artes. Foi contemporâneo de muitos nomes importantes do Art Nouveau e deu sua contribuição para o movimento ao expor suas peças, também influenciando e sendo influenciado por outros artistas.

Após a grande Exposição Universal de 1900, Lalique participou de outros eventos, fruindo do triunfo que suas joias adquiriram: nas exposições de Turim (1902), St. Louis (1904), Liège (1905) e Londres (1903 e 1905), Lalique pôde mostrar ao mundo, já habituado a suas criações de animais fantásticos, a genialidade e sutileza de suas peças.

Para isso, sua iniciação na arte da joalheria deveu-se a um processo lento e preciso de contemplação que começou, fundamentalmente, com sua infância no campo, onde acompanhava o avô, fazendo observações sobre a fauna e a flora, revelando um talento prodigioso ao desenhar os espécimes da natureza ao seu redor.

Mais tarde, Lalique estudou na École Bernard Palissy de Paris, e posteriormente, em Londres, teve contato com o movimento Arts and Crafts, que não somente apoiou, mas entusiasmado com as ideias de John Ruskin (1819 -1900) e William Morris (1834 – 1896), também pensou em desenvolver uma arte voltada para o povo, com seus temas ligados aos inúmeros animais e plantas criados ao longo da vida, em joias ou peças de decoração. Ao voltar à França, trabalhou em grandes joalherias, como Aucoq, Cartier e Boucheron (STRALIOTTO, 2009). Talvez o fato de ter se relacionado com o Arts and Crafts e sua proposta de transformação social fosse um dentre os vários motivos pelos quais sempre preferiu materiais menos preciosos para a confecção de seus artefatos, embora eles tenham se tornado, desde sempre, objetos preciosos cobiçados por colecionadores de todo o mundo.

Tudo isso resultou numa admiração quase imediata por Lalique de pessoas notáveis à época, como o dândi, esteta e literato Robert de Montesquiou-Fézensac (1855 – 1921) e a atriz francesa Sarah Bernhardt (1844 – 1923). Por intermédio desta, aliás, Lalique conheceria então seu maior apoiador, um mecenas e amigo para a vida inteira: o engenheiro armênio do setor petrolífero, Calouste Sarkis Gulbenkian (1869 – 1955), grande colecionador de obras de arte e homem abastado, de ideias e ideais sensíveis, que inspiraram várias das criações de Lalique.

A amizade dos dois durou até a morte de Lalique, e Gulbenkian nunca deixou de expressar seu enorme interesse pela arte do amigo. Adquiriu de Lalique inúmeras joias e objetos, que adornavam orgulhosamente o seu luxuoso apartamento na Avenue d'Iéna, em Paris. Hoje, a maioria deles se encontra no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

O legado de Lalique, no entanto, é muito mais significativo. Para além da materialidade e dos objetos utilizados ou das técnicas empregadas, este trabalho se prestará, principalmente, sem a pretensão da argumentação definitiva, a uma análise do conteúdo simbólico de algumas das peças produzidas dentro do período no qual o Art Nouveau vigorou. Acreditamos, com a sua proposta, na verdadeira representação dos símbolos na obra do joalheiro francês que, como homem inserido e consciente de seu tempo, buscou apresentá-la através de conteúdos imagéticos dos quais os mitos são as mais evidentes manifestações. A finalidade das joias de Lalique é, assim, configurada por uma mensagem importante, presente no imaginário, e que expressa sua notável relação com a natureza humana por intermédio dos seus símbolos, na construção da mentalidade criativa dos povos. Assim, caberia pensar, com Jung (1990, p.202), que "[...] nossa realidade psíquica interior manifesta um mistério vivente que só pode ser expresso por um símbolo [...]". E se o símbolo por si só não é capaz de expressar a totalidade, ao menos a subjetividade fica um pouco mais compreensível, e a vivência mais dignificada, pelas inúmeras manifestações simbológicas nela contidas, e pelos conteúdos que se adquire ao longo da vida, além dos que são buscados, como causa e consequência de um crescimento íntimo.

A questão simbológica da joalheria, inserida que está dentro dos mitos, manifesta esse mistério vivente, pressentido por Jung (1990), e que faz parte de cada um dos seres. Cabe buscar esse mistério, não somente no que ele possui de mais numinoso; mas, igualmente, as sombras fazem parte dessa natureza psíquica, pois estas também estendem o seu aspecto criador aos processos produtivos da mente, e logram êxito quando compreendidas como parte integrante e importante de cada um. O que chamamos sombra é essa manifestação psíquica que reage às partes de nosso cotidiano, das quais não tomamos ainda consciência, mas que subsistem, apesar de dissimuladas por necessidades julgadas mais evidentes, ainda na esteira de Jung (1990). A visão será então, transformada pela organização simbológica na obra de Lalique, indo "[...] além do tangível." (BAYER; WALLER, 1996, p. 48, tradução nossa). É por isso que esse mistério vivente, através dos símbolos e da imaginação, precisa ser buscado, acalentado e aceito, numa demonstração de construção da própria integralidade, contida na recorrência dos fluxos psíquicos opostos que se apresentam como parte de cada um. A esses

opostos, alguns chamarão luz e sombra, Yin e Yang, masculino e feminino, solar e lunar, diurno e noturno, consciente e inconsciente. E é fato que todo homem traz em si partes antagônicas que constituem sua personalidade, e a mitologia e a simbologia, através das histórias dos deuses e heróis, representaram essa simbolização dos opostos. Jung (1990, p.85), em seus estudos, revela essa presença no recôndito mais profundo da natureza humana:

> A triste verdade é que a vida do homem consiste de um complexo de fatores antagônicos inexoráveis: o dia e a noite, a felicidade e o sofrimento, o bem e o mal. Não nos resta nem a certeza de que um dia um destes fatores vai prevalecer sobre o outro, que o bem vai se transformar em mal, ou que a alegria há de derrotar a dor. A vida é uma batalha. Sempre foi e sempre será. E se tal não acontecesse, ela chegaria ao fim.

E é justamente esse fluxo de vida, expresso pelo curso dos dois polos antagônicos no Universo e no homem, que dá o movimento vital e necessário ao avanço do tempo, da destruição e da renovação, da liberdade e da perenidade. Esse eterno retorno foi muito bem compreendido por várias sociedades dentro de contextos mítico-religiosos diversos: o Osíris egípcio que renasce a partir da reunião de seu corpo despedaçado, o carro solar de Rá que desce ao abismo e retorna do mundo inferior; o *ouroboro*s, a serpente que morde a própria cauda, e até o Buda Muchalinda representam o fluxo dos princípios antagônicos (ZIMMER, 1997). E por isso é necessário destacar essa ambivalência da personalidade como "uma maldição do homem moderno" (JUNG, 1990, p.23), visto que essa dupla presença se reflete mais claramente nos dias atuais, onde as escolhas de viver tornam-se menos definitivas, encerrando o homem constantemente num labirinto de dúvidas.

À parte essa digressão dentro do imaginário dos povos, a proposta aqui apresentada é, então, a de correlacionar possíveis leituras da joalheria de René Lalique às questões universais da mitologia e suas simbologias na civilização greco-romana. A alternativa mais viável torna-se, então, recorrer ao imaginário, para a realização de uma compreensão mais intensa dos seus símbolos, na busca de uma vida interior mais plena, através dos mitos, estes tão relegados ao esquecimento em nossos dias, afastados que estão do nosso cotidiano produtivo, alienante e utilitário:

> A mitologia e o culto do passado conheciam muito melhor o lado espiritual do ser humano do que nós, porque os homens dessas civilizações dirigiam todas as suas ações pela religião. Para tanto, tiveram de renunciar às máquinas, aos aviões, às viagens, à lua e aos computadores. Nós orientamos nossa atividade para a matéria e com ela realizamos maravilhas; no entanto, ao mesmo tempo, nossa alma e nosso espírito se atrofiaram. Nosso mundo transformou-se num jardim de infância com brinquedos altamente sofisticados. O déficit de espiritualidade humana não pode ser

> resolvido, em última análise, pelos psicoterapeutas. É necessário uma ação coletiva que envolva todas, ou ao menos muitas pessoas, e que as ajude a crescer para uma visão e para uma compreensão espiritual do mundo (DETHLEFSEN, 1997, p.29).

Por isso, o que se espera, sobretudo, com este trabalho, é o crescimento interior pelo contato com a arte, da qual os símbolos nos trazem uma manifestação mais profunda, capaz de transformar-nos em pessoas sobremodo imaginativas. Além do mais, proporcionar uma reflexão acerca do fazer artístico por sua apresentação histórica e ilustrativa através dos tempos, bem como a compreensão acerca da atemporalidade dos seus conteúdos simbólicos, torna-se aprendizado obrigatório para que nos enriqueçamos com uma visão do mundo mais espiritual e diferenciada dos animais meramente instintivos.

2 A JOIA

Este capítulo objetiva apresentar uma definição de joia, assim como seu desenvolvimento na história, para que se possa entender seu avanço técnico, conceitual e simbólico nas sociedades ocidentais, desde a sua criação, quando surgiu no homem a necessidade de se adornar, até o período correspondente ao final do século XIX e primeira década do século XX, sem a pretensão de nos atermos a uma pesquisa minuciosa e detalhista. Por isso, faz-se necessária a exposição da evolução dos modos de produção da joia através dos tempos, bem como a reflexão acerca de suas significações nas sociedades, seguindo, em linhas gerais, pesquisas histórico-conceituais, como as de Campos (2011a, 2011b), Gola (2013), Kurozawa (2006), Pedrosa (2013, *online*) e Straliotto (2009), de maneira a ilustrar o desenvolvimento da técnica da joalheria e suas simbologias até René Lalique, e algumas de suas realizações no período artístico denominado Art Nouveau.

2.1 O QUE É JOIA?

Como muito bem esclarece Straliotto (2009, p.28), acerca da melhoria estética buscada nas joias para a imagem do seu portador: "[...] é amplamente difundida e aceita a denotação do termo 'jóia' como sendo um objeto, usado junto ao corpo, que complementa ou ressalta esteticamente a aparência de quem o usa [...]". Partindo dessa premissa, veremos como as definições de joia, ao longo da história, modificar-se-ão conforme os padrões de beleza, e por questões econômicas, sociais, políticas, religiosas e culturais de cada civilização. Campos (2011a) apresenta-nos uma concepção corrente e tradicionalmente aceita de joia, relacionada a seu caráter de valor, intrinsecamente ligado aos elementos preciosos, e reforçando a ideia de beleza que ela contém.

E ainda segundo Campos (2011a), a presença de ouro e pedras preciosas na feitura das joias faz com que a própria matéria utilizada seja considerada sinônimo de joia, e os conceitos de ornamento e preciosidade acabariam por se tornar decorrentes de uma associação ao objeto. Straliotto (2009, p.33) também enfatiza, de maneira interessante, a qualidade estética relacionada aos materiais, que devem também evidenciar a beleza de quem utiliza uma joia:

> Para adornar, os materiais que compõem uma joia são trabalhados esteticamente de maneira a ressaltar ou complementar também a beleza da pessoa que a usa e/ou o prazer dessa pessoa portar uma forma de seu agrado, constituindo um elemento importante na expressão da identidade de cada pessoa.

De acordo com Gola (2013) o homem, desde a sua origem, produz arte ligada à ornamentação, como representação de si e da expressão estética do mundo material. A partir do momento em que sentiu a urgência de expressar sua individualidade, caracterizada pela consciência do próprio existir, esse homem se viu na necessidade de retratar, para si mesmo e para outrem, as diversas manifestações de seu cotidiano. Então, como muito bem observa Kurozawa (2006), as joias registram, através de sua evolução histórica, as sutilezas expressivas de nossa civilização.

A presença do homem no mundo levou-o à compreensão de sua diferença latente, tanto em relação às outras espécies, como em relação aos seus demais. Para isso, o adorno significou ora o símbolo da liderança entre os indivíduos de uma mesma tribo ou clã, como manifestação de poder; ora a apresentação do terreno, do material, ou ainda como a crença nos valores mágicos e transcendentais que protegiam a tribo, além de troféus, geralmente feitos com ossos de animais e pedras, por se ter abatido a caça, muitas vezes demasiado maior e perigosa, numa exaltação à sua inteligência e habilidade (GOLA, 2013).

Verdadeiros retratos da vida e do dia a dia de inúmeros povos, por diversas vezes as joias serviram aos historiadores como documentos importantes para a compreensão do modo de vida das comunidades e sua relação com o meio em que viviam, ou até mesmo seu intercâmbio com outras civilizações, o que permitia, dessa forma, a assimilação cultural. De acordo com Gola (2013), por exemplo, entre os Citas, povo do século VIII a.C., que não possuía escrita e nem moeda, as joias tiveram um importante papel documental, propiciando aos pesquisadores o conhecimento dos hábitos e a organização social, política e religiosa dessa civilização. O povo cita era nômade, proveniente da Pérsia, atual Irã, e migrou para a região que se estende da China até às margens do Danúbio. Considerados os maiores ourives do mundo antigo e também exímios cavaleiros e arqueiros, deixaram joias de elevado valor histórico, que revelam a sua unicidade cultural por um território de mais de 7.000 quilômetros.

Dessa forma, reiterando a definição correntemente aceita ao longo da história, a característica principal da joia e do adorno – objetos comumente utilizados junto ao corpo – é a de serem produzidos com materiais raros e preciosos, em geral metais nobres, como prata e

ouro, além de gemas. Assim, como esses materiais estão ligados a riqueza e status, a joalheria foi, durante muito tempo, associada ao poder e à importância. No entanto, joia e adorno, através da evolução histórica do homem, tiveram seus elementos caracterizadores modificados, algumas vezes, de acordo com os valores de cada época ou povo. Straliotto (2009) apresenta-nos uma outra definição de joia, como sendo:

> um adorno corporal fabricado com rigor e qualidade técnica para atingir uma qualidade estética e semântica, sendo um objeto expressivo visualmente, autêntico, usável e durável. Pode agregar metais preciosos, gemas naturais e outros materiais, desde que apresentados autenticamente (STRALIOTTO, 2009, p.29-30).

Vemos, nessa definição, uma preocupação com a autenticidade na joia. De fato, a autenticidade, além do seu caráter de preciosidade, é absolutamente necessária para que a joia possa expressar uma ideia de valor financeiro, estético ou simbólico. E, ainda que segundo Campos (2011b) haja a possibilidade de se discutir o sentido de preciosidade, ou a valoração dos materiais considerados preciosos sofra influências de cultura para cultura através dos tempos, predomina a definição de joia como algo valioso, brilhante e belo. Em contrapartida, para o homem pré-histórico, para quem a concepção de beleza difere notavelmente da que possuíram as sociedades posteriores, o adorno consistiu nos materiais que este pôde encontrar e que faziam parte do seu cotidiano, como madeira, pedras, penas e ossos, mas ainda assim os caracteres de preciosidade estavam presentes nos elementos mais difíceis de serem conseguidos. Preciosidade seria, então, relacionada a uma “dificuldade de se encontrar” certos materiais em dadas épocas, algo único e incomum:

> De fato, a noção de valor de um material pode ser construída por sua importância no mercado, mas em sua origem pré-histórica a idéia de preciosidade vinculada ao material referia-se àquilo que era difícil de obter: das penas das aves mais raras aos dentes dos animais mais ferozes. Além do raro e do incomum, também constitui valor os atributos estéticos inerentes aos materiais. É fato que todas as civilizações escolheram para seus ornamentos materiais de beleza peculiar [...] (CAMPOS, 2011a, p.13).

Deve-se, por isso, ressaltar que a classificação de joia aqui utilizada – e que historicamente se estabeleceu – inicialmente será a que se difundiu como tradição na civilização ocidental: as feitas em ouro e outros metais preciosos, juntamente com gemas, embora também em alguns momentos do presente trabalho se possa considerar joia como sendo adereços e adornos feitos de outros materiais, como os produzidos na pré-história a partir de lascas, ossos e madeira, ou os fabricados pelos índios, com penas e fibras vegetais. E

mais adiante, René Lalique, cuja produção joalheira é o tema central aqui abordado, inovará com joias sem a preponderância geralmente dada aos materiais preciosos, utilizando-se de vidro e pedras cujo valor não significa necessariamente relevância econômica, mas que se notabilizam pelo primor artístico empregado na produção das peças. E com a definição de Campos (2011a) acima apresentada – explicação deveras abrangente – podemos ver, ainda, como o conceito de joia varia de cultura para cultura através dos tempos. Não se deve, no entanto, ignorar que "[...] joia é um objeto de adorno pessoal feito de materiais preciosos. Pensa-se sempre na joia como algo belo e valioso. Dessa forma, destacam-se duas características consideradas definidoras de uma joia: valor e beleza." (CAMPOS, 2011a, p.13).

Observa-se que historicamente tem-se uma evolução, tanto no padrão estilístico, como na maior capacidade de produção técnica, e é inegável, conforme afirmam Campos (2011a) e Gola (2013), a busca pelo padrão estético e/ou simétrico, como em todas as artes, presente na produção joalheira através dos tempos; embora, como já afiançado aqui, esses padrões mudem constantemente.

Quanto ao desenvolvimento das sociedades, a joia teve um papel preponderante na moda e suas manifestações de poder, numa relação íntima com a identidade dos povos e seus costumes. As relações sociais, à medida que as civilizações foram se tornando mais avançadas em função do desenvolvimento dos hábitos e seu meio de organização, configuraram-se de maneira mais complexa, fazendo com que essas sociedades atribuíssem à sua estruturação aspectos simbólicos diversos, que variavam conforme suas crenças, valores, religião e organização política. Straliotto (2009) propõe uma associação simbólica e mística a esses ornamentos, e Gola (2013) e Jung (1990) esclarecem o interesse da representação artística dos animais entre os povos primitivos com o intuito de dominá-los na caçada, e isso se estendia às joias, pois a maioria das peças tinha origem animal. Logo, ainda conforme Gola (2013, p.16), a simbologia da joia precisava ficar evidente, pois: "[...] em sua materialidade de adorno, a joia sempre está acompanhada de significados que a tornam um objeto simbólico."

2.2 UMA BREVE HISTÓRIA DA JOALHERIA

A partir daqui será apresentada uma breve história da joalheria, para que se possa observar com maior clareza sua evolução nas civilizações através dos tempos. Como adoção

de um critério mais didático e facilitador da localização de determinados estilos, dividimo-los em períodos históricos sequenciais, embora haja simultaneidade temporal de manifestações artísticas entre os diferentes povos.

A observação de uma técnica evolutiva da joalheria será, por isso, necessária a partir de uma sistematização das fontes correspondentes, da qual nos serviremos para a orientação dessa análise. Para tanto, a afirmação de Gola (2013, p. 15), torna-se imprescindível:

> Na história da humanidade, pelas variadas funções que assume em diferentes épocas e culturas distintas, a joia sempre esteve presente. É moeda universal que não perde seu valor material, é documento que resiste ao tempo, é patrimônio impregnado de sentimentos e de história.

E, a partir daí, ressaltamos o valor documental presente nesses objetos, que corresponde ao hábito de diferentes povos, na leitura de suas manifestações sociais, econômicas, políticas, religiosas e culturais.

2.2.1 Pré-história (até 4.000 a.C.)

Dessa forma acredita-se que, conforme Radovčić et al (2015, *online*), a partir de pesquisas feitas com garras de águia encontradas em Krapina, na Croácia, as primeiras manifestações do homem na produção de joias datem de, aproximadamente, 130.000 anos; um ornamento produzido pelos Neandertais – no qual as técnicas de polimento e abrasão foram identificadas, além da evidência de marcações – , que agora têm provado o seu senso estético e sua capacidade de reconhecer a beleza dos adornos corporais, diferentemente do que se acreditava até então, como pode ser visto na figura 1.

Figura 1: Garras de Águia-rabalva de cerca de 130.000 anos, provavelmente utilizadas como colar, encontradas na localidade de Krapina, Croácia. Fonte: RADOVČIĆ et al., 2015, online. Disponível em: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0119802>. Acesso em: 14 jul. 2015.

De igual forma, outra evidência do interesse do homem pré-histórico pelo adorno é que, segundo Rincon (apud STRALIOTTO, 2009), de acordo com pesquisas realizadas pelo arqueólogo Chris Stringer, do Museu de História Natural de Londres, publicadas em 2006, acredita-se que outras das mais antigas produções tenham surgido como adereços similares a colares e pulseiras, que haviam evoluído de materiais feitos de conchas, ossos e madeira, e em geral usados na ligação, como um tipo rudimentar de costura, para as partes de peles de animais, usadas no intuito de se protegerem contra o frio.

Consoante essas pesquisas, pode-se constatar que no período Paleolítico (100.000 a.C. – 10.000 a.C.) prevaleceram os ornamentos de contorno recortado, bem como rodelas, discos e colares. Ossos, dentes e chifres constituíam a matéria-prima desses ornamentos, que possuíam a característica de serem materiais facilmente encontráveis e de boa manipulação, como afirmam Gola (2013) e Straliotto (2009).

Gola (2013) também enfatiza que os primeiros registros que se possui acerca da produção de adornos pelo homem remontam a esse período, e destaca a utilização da pedra para a fabricação de armas e utensílios, assim como havia a pintura das cavernas, que possuía elevado caráter simbólico, como nos apresenta Jung (1990). Quanto às joias, ainda conforme Gola (2013), geralmente os motivos eram associados, como já se disse, aos animais e, embora

não se possa afirmar com certeza de que eram utilizadas como ornamentação ou qual a sua significação nas sociedades primitivas, esses materiais, pelo seu tamanho e forma, provavelmente tiveram a função de adornar.

Durante os períodos Neolítico (10.000 a.C. – 2.000 a.C.) e Calcolítico (2.500 a.C. – 1.800 a.C.) já se demonstra a capacidade que o homem possui de produzir joias feitas de cobre, com ou sem gemas incrustadas, bem como artefatos de cerâmica, como escrevem Gola (2013), Hall e Swarbrick (apud STRALIOTTO, 2009), e ainda, nesse período, registra-se uma crescente evolução estética, com motivos geométricos e decoração mais abstrata dos ornamentos.

2.2.2 Idade Antiga (4.000 a.C. – 476 d.C.)

De acordo com alguns autores (HALL, 1997; LLORENTE, 1995; SWARBRICK, 1996 apud STRALIOTTO, 2009), na Idade do Bronze (2.500 a.C. – 1.800 a.C.) surgiram as primeiras técnicas de manipulação do ouro. A organização social, com aglomerações humanas, e as relações comerciais e marítimas privilegiaram o desenvolvimento da metalurgia. O ouro, metal dúctil e de fácil manipulação, era a principal matéria-prima da metalurgia desse período, que trabalhava o martelamento para a produção de lâminas. A fundição também havia se desenvolvido, sobretudo na Europa Ocidental (STRALIOTTO, 2009).

A Idade do Ferro (1.200 a.C. – 1.000 d.C.) trouxe um aumento significativo na perícia de manipulação das técnicas joalheiras em decorrência das ferramentas feitas com esse metal. O grau de precisão e refinamento dessas técnicas fez com que se desenvolvesse a granulação, estilização que utiliza pequenas esferas na estilização de peças, bem como diversas maneiras de se decorar o ouro, das quais as mais notáveis são as realizadas pelos fenícios. Os celtas e as tribos bárbaras desenvolveram trabalhos semelhantes com ouro, atingindo o nível máximo de perícia na sua manipulação (STRALIOTTO, 2009).

A religião, inevitavelmente, estava presente na feitura dessas peças, assim como a representação dos hábitos e do dia a dia desses povos, fato que ensejou uma melhor compreensão do *modus vivendi* dessas sociedades, pelo valor documental das joias. Assim sua confecção parece ter sido manifestada em geral através de formas geométricas em joalheria e adornos, como escreve Straliotto (2009). Sobre a importância técnico-material e a inventividade presente nas joias e adornos produzidos durante a Idade do Ferro, Gola (2013,

p.33) esclarece-nos: “Novos estilos surgiram e foram difundidos pelos fenícios, ao mesmo tempo que o grau de precisão das técnicas refletia a disponibilidade das novas ferramentas, agora de ferro.” Da mesma forma, a autora apresenta mais sucintamente o estilo fenício, associando a este a granulação e outras habilidades desenvolvidas na decoração dos materiais e, em decorrência do intercâmbio realizado com outros povos, sua disseminação através do Mediterrâneo por um território que abrange, em tempos atuais, da Síria à Espanha.

Destarte, a joalheria etrusca vai receber significativa influência dos fenícios, devendo a estes a mestria na granulação, pois os fenícios, como resultado de seu contato com outras culturas, “difundiram e agregaram outras influências com as quais entraram em contato em suas viagens” (GOLA, 2013, p.33). A partir desses contatos seria possível, retomando Gola (2013), observarmos que os motivos de animais das estepes russas, habitadas pelos citas, estão presentes nas peças dessa época, bem como motivos da Turquia e da Pérsia. Daí já se verifica, por esse intercâmbio, em pulseiras e outros ornamentos, os desenhos florais e também o estilo céltico, que posteriormente seria uma importante influência para o Art Nouveau.

2.2.2.1 Egito

Já entre os egípcios, a predominância do ouro é facilmente observável e seu simbolismo absolutamente coerente fez com que esse metal, acima de todos os outros, estivesse, de maneira constante, presente na arte e na joalheria desse povo. Grande parte dos objetos nessa civilização era artisticamente trabalhada no metal dourado, que representava, sobretudo, a nobreza, o sol, o deus Rá. Em decorrência disso, as técnicas de ourivesaria utilizadas atingiram um grau assaz elevado de aperfeiçoamento, com a fundição e a soldagem por fusão, como afirma Gola (2013). As pedras predominantes, entre outras, como as turquesas e lápis-lazúli, eram frequentemente esmaltadas, possibilitando assim o colorido de sua joalheria, ainda de acordo com Gola (2013, p.39), que testifica: “Para esse povo, o ouro representava o poder do sol – a divindade máxima [e, para o faraó Akhenaton, única] do mundo dos vivos. Já as pedras lápis-lazúli, turquesa e cornalina, pela cor, significavam o céu, o mar e a terra, respectivamente”. Diel (1991) também ressalta o valor expressivo do metal entre os egípcios, como símbolo solar e ascensional. A figura 2 é um típico exemplo da utilização do ouro e da pedraria egípcia:

Figura 2: Amuleto egípcio em forma de falcão, com cabeça de carneiro. Ouro com turquesa, cornalina e lápis-lazúli, datado de 1254 a.C., encontrado em uma tumba em Mênfis (Egito). Foto: Museu do Louvre, Paris. Fonte: STRALIOTTO, 2009, p. 38.

As pedras e o ouro, por isso, estavam ligados às propriedades místicas dos elementos, que possuíam um simbolismo ritualístico para os egípcios: o fogo, a terra, a água e o ar.

2.2.2.2 Mesopotâmia

Na Mesopotâmia, durante o período no qual no Egito a Primeira Dinastia ainda exercia o seu primado – entre 3.500 e 3.000 a.C. –, os sumérios fundaram cidades-estado, bem como os assírios e babilônios, formando uma grande civilização entre os rios Tigre e Eufrates, localização que dá origem a seu nome. Como se pode observar, de maneira clara, na arte e no registro deixado por esses povos, assim como com os egípcios, a civilização mesopotâmica estava fortemente atrelada à religião em seu sistema social e político, o que notavelmente influenciou sua arte, arquitetura e joalheria, segundo Gola (2013).

Entre os sumérios, por exemplo, peças em ouro das mais diversas foram encontradas, evidenciando o caráter artístico e a importância do ouro também nessa civilização. A joalheria da época, como já dito, estava forçosamente monopolizada pelo poder religioso, pois este era a base de todo o sistema político, centrado na teocracia, o poder emanado de um deus ou deuses, sendo o rei o seu representante direto (CHALLAYE, 1981). Dessa forma, a joalheria também estava associada a esse poder, “pois a circulação de ouro, de prata e de algumas gemas valiosas foi, por longo período, aí controlada por sacerdotes.” (GOLA, 2013, p.43).

Esse controle, evidentemente, denotava o caráter nobre dos membros da comunidade que usavam joias, e estabeleceu um aspecto social de diferenciação entre religiosos, políticos e as demais classes.

2.2.2.3 Grécia

Acerca da joalheria grega, sabemos que o ouro exerceu enorme fascínio nessa civilização, mais do que as gemas, segundo Straliotto (2009). Eurípides (480 a.C. – 406 a.C.), dramaturgo grego, na peça *Medeia*, ilustra o seu caráter de artefato de elevado valor: "Não creias tal coisa, os presentes curvam, dizem, os próprios deuses, e o ouro é mais poderoso sobre os mortais que todos os discursos." (EURÍPIDES, 1982, p.199).

Nessa época formas intrincadas decoravam as peças pela utilização da filigrana, técnica que utiliza fios de metal para a decoração das joias, ainda segundo Straliotto (2009). Para uma organização da produção cultural e artística desse povo, Gola (2013) escreve que os gregos possuíram três fases dentro do desenvolvimento de sua joalheria, a saber: a fase *arcaica* (600 a.C. – 475 a.C.), a *clássica* (475 a.C. – 330 a.C.) e a *helenística* (330 a.C. – 27 a.C.). Ainda segundo Gola (2013), pode-se afirmar que o trabalho na joalheria pelos gregos é relativamente antigo, datando de 2000 a.C. – 1800 a.C., chamado de período Minoico médio, com o posterior e gradativo desenvolvimento da majólica – cerâmica ricamente decorada, e que influenciaria, mais tarde, o Renascimento e o Maneirismo – e da ourivesaria, no Minoico recente (1700 a.C. – 1500 a.C.).

Figura 3: Tiara grega da fase helenística (300 a.C.), de ouro esmaltado e gemas, encontrada na Ucrânia. Foto: Antikemmsamlung Munich, Munique, Alemanha. Fonte: STRALIOTTO, 2009, p. 39.

A figura 3 acima apresenta uma tiara grega, que evidencia a técnica do trabalho em ouro utilizada na fase helenística. É notável, igualmente, a influência da arte oriental nos motivos dessa joia, que, segundo Straliotto (2009), é feita de ouro esmaltado, cornalina e lápis lazúli, tratando-se de um exemplo da complexidade na decoração da joalheria grega desse período. Vê-se, também, de modo muito claro, a representação humana na peça, tal como esclarece Gola (2013), sobre essa preferência na feitura de algumas joias. Outro fato de influência da joalheria entre os gregos nessa época foi a predominância da escultura, da cerâmica e da pintura, assim como surgiu a técnica do camafeu, que consiste em entalhes feitos nas peças, segundo Pedrosa (2013, *online*), utilizados em vários objetos, como anéis, taças e vasos, ainda conforme Gola (2013).

Em exemplificação a isso, a respeito da importância da joia para os gregos, vemos na **Ilíada**, poema épico atribuído a Homero, grego que viveu no século VIII a.C., que este não deixa de reverenciá-la através do deus Hefesto – artesão, ferreiro e ourives dos deuses. É por obra de Hefesto que em alguns versos deste belíssimo poema reconhecemos a joia como um presente superior, dádiva dos deuses imortais como parte de sua própria substância perene. Na passagem da obra, mais especificamente no Canto XVIII, vangloria-se o deus de seus magníficos trabalhos em joias como forma de agradecimento:

> Então teria eu sofrido dores no coração,
> Se Eurínome e Tétis me não tivessem acolhido ao colo,
> Eurínome, filha do Oceano, rio que flui em sentido contrário.
> Com elas, durante nove anos forjei muitos objetos belos,
> Pregadeiras e recurvas pulseiras e cálices e colares,
> Em sua côncava gruta. [...] (HOMERO, 2013, p.532).

Por isso, sendo também ourives, Hefesto possuía um particular interesse pelo ouro, tão artisticamente trabalhado pelos gregos. De fato, na Grécia, até a chamada Idade do Ouro (500 a.C. – 300 a.C.) não havia a distinção entre ourives e ferreiro, sendo uma única pessoa a exercer as duas profissões, conforme Pedrosa (2013, *online*)[3].

A descrição do escudo de Aquiles, ainda na **Ilíada**, no Canto XVIII, dá-nos uma exata dimensão do que os metais e a ourivesaria significavam para os gregos, mesmo com o seu uso para fins bélicos:

---

[3] PEDROSA, Julieta. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <korasoff@hotmail.com> em 12 jul. 2015.

> Fez primeiro um escudo grande e robusto,
> Todo lavrado, e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante,
> Triplo e refulgente, e daí fez um talabarte de prata.
> Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele
> Cinzelou muitas imagens com perícia excepcional. (HOMERO, 2013, p.536).

A figura 4 mostra o detalhe de uma réplica do escudo de Aquiles tal como Homero o concebeu, realizada pelo joalheiro britânico Philip Rundell (1746 – 1827):

Figura 4: *The Shield of Achilles*, Philip Rundell, 1821 [detalhe]. Disponível em: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/51266/the-shield-of-achilles>. Acesso em: 14 jul. 2015.

2.2.2.4 Etrúria

A civilização etrusca, formada em meados de 750 a.C. – 700 a.C., também foi notável pelo seu trabalho em joalheria. Exímios assimiladores da arte de outros povos, como os gregos, alargaram consideravelmente a criatividade na execução dos trabalhos em ourivesaria, a partir das técnicas de filigrana, que são finíssimos fios de metal dobrados; e de granulação, com joias de elevado nível artístico e geralmente de grandes dimensões, como afirma Gola (2013). Suas joias consistem em peitorais, anéis pesados e braceletes feitos de lâminas de ouro maciço, com desenhos geométricos e figuras diversas.

A influência grega na joalheria etrusca acentuou-se no século VI a.C., ocorrendo, nessa época, a preferência pela técnica da filigrana em detrimento da granulação, devido à facilidade para a produção da filigrana, retornando-se, posteriormente, ao emprego da granulação, com uma melhora na disciplina e no preciosismo. A granulação consiste em uma

decoração feita sobre a superfície da peça, adicionando-se grânulos redondos de metal por fusão (GOLA, 2013), como se pode observar na figura 5.

Figura 5: Brinco etrusco 530 – 480 a.C., como exemplo da mestria alcançada na técnica da granulação. Fonte: PEDROSA, 2013, online. Disponível em: <http://www.joiabr.com.br/artigos/out13b.html>. Acesso em: 14 jul. 2015.

2.2.2.5 Roma

Na Antiga Roma, diferentemente do que ocorrera até então, as joias não ficaram restritas somente às camadas mais privilegiadas da população. Até essa época, como afirma Faggiani (apud STRALIOTTO, 2009, p.76), “por muito tempo os atributos estéticos, simbólicos e econômicos guiaram a produção e o consumo de jóias”, permitindo uma ligação das joias com o poder e uma monopolização da joalheria pelos grupos dominantes em várias civilizações ao longo da história.

É fato que a produção joalheira em Roma ainda estava fortemente ligada às classes privilegiadas, mas, pela primeira vez, o povo também pôde ter acesso a ela. Assim, a joia popularizou-se entre as pessoas com menor poder aquisitivo, pela possibilidade da introdução da cunhagem de metais preciosos e o crescente consumo do ouro, por volta de 600 a.C., o que possibilitou o aumento de sua comercialização (GOLA, 2013; SWARBRICK apud STRALIOTTO, 2009).

Acerca da corrente disseminação do ouro entre os romanos, não somente utilizado na joalheria, mas também como matéria para a feitura de moedas, utensílios e armas, bem como

para o financiamento da guerra, o historiador grego Plutarco descreve as falanges do exército sob o comando de Caio Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.) durante a Campanha da Gália (58 a.C. – 52 a.C.) como "uma quantidade imensa de escudos ornados de ouro e de prata" (PLUTARCO, 1956, p. 139), o que significa que armas e armaduras também eram forjadas com esse metal.

Destarte, na joalheria, entre os romanos, já predominava um estilo mais simples e geométrico, conforme Straliotto (2009). E, digno de se ressaltar, o ouro não foi apenas amplamente difundido, mas ainda trabalhado de modo complexo, através de técnicas como o *openwork,* do qual escreve Gola (2013), tratando-se de uma maneira de perfurar que resulta em detalhes com intrincados desenhos, como treliças e arabescos. Os antigos romanos também utilizaram muito frequentemente a técnica do *basse-taille,* que consiste em escavar o metal, como uma variação da técnica denominada *champlevé,* para depois decorar com esmaltação translúcida, "fazendo com que o design seja visto pelo composto vítreo." (PEDROSA, 2013, *online*).

Apesar disso, posteriormente, poetas como Juvenal (60 d.C. – 127d.C.), apontavam na vida luxuosa, expressa na suntuosidade no uso das joias o símbolo da decadência de Roma, que também foi descrita por Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.), como nos informa Laver (2008, p.43):

> Usavam-se cada vez mais jóias de todos os tipos. Fitas simples para os cabelos foram substituídas por tiaras de ouro e prata incrustadas de pedras preciosas e camafeus. Os anéis eram usados por homens e mulheres; as mulheres acrescentaram pulseiras, tornozeleiras, colares e brincos. O poeta Ovídio menciona brincos feitos de três carreiras de pérolas. Usava-se esmaltagem e damasquinagem, marfim e camafeus. Muitos desses adornos foram para Roma em consequência de suas conquistas. Antióquia e Alexandria eram os principais centros de fabricação, mas na época de Augusto muitas peças já eram confeccionadas na própria Roma.

Ainda consoante a afirmação de Laver (2008), à medida que o Império se expandia, as influências do estrangeiro, principalmente as orientais, manifestavam-se na produção das joias. Cada vez mais trabalhadas de maneira rebuscada e com motivos diversos, essas influências iam desde as tradicionais peças utilizadas junto ao corpo, como brincos e pulseiras, até os calçados, também estes guarnecidos com pedrarias, como o *calceus patricius*, pertencente ao imperador Nero (37d.C. – 68d.C.).

Curiosamente, a supremacia militar, política e cultural dessa civilização deveu-se, em muito, não somente a sua característica guerreira, desejo inigualável de conquista e expansão, mas também ao seu conceito de "culto ao estado", uma espécie de consciência de si mesmos como membros de uma coletividade, consistindo isso de uma visão de mundo unívoca e

orgulhosa, como bem enfatiza Gola (2013). Seu expansionismo também os levou a uma convicção de desenvolvimento civilizatório inigualável em outras sociedades, com o reconhecimento do seu dever para com o Estado e seus descendentes. No entanto, mesmo com uma estrutura estatal e política demasiado forte, a civilização romana viria a ruir mais tarde em decorrência de sua grandeza e da multiplicidade de culturas que assimilaram, além das invasões bárbaras, acontecimentos que culminaram com a sua queda:

> Em três séculos, contudo, esse grande império civilizado passou da grandeza à decadência. Excessivamente extenso, suas tradições foram solapadas pelo grande número de províncias e pelos 'novos romanos', que introduziram suas religiões e tradições. O poder do exército se contrapôs à autoridade governamental, mas foi demasiado fraco para conter a invasão dos bárbaros. Essas, entre outras, foram as causas da decadência do Império Romano: o fim de sua hegemonia, mas não o fim de sua civilização [em grande parte absorvida dos gregos] (GOLA, 2013, p.56).

Por causa do seu expansionismo, novos povos se integraram à cultura romana, e novas crenças, como o cristianismo, cresceram de maneira relevante em Roma. Por causa disso, o imperador Constantino I, o Grande (Caius Flavius Valerius Aurelius Constantinus, 272 – 337)[4] a partir da ascensão do cristianismo, que mais tarde tornou-se a religião oficial de Roma, garantiu a permanência de valores romanos na nova religião, transferindo, em seguida, a capital do império para Bizâncio, para se proteger das invasões bárbaras, numa aproximação com o Oriente, como nos apresenta Gola (2013). Destarte, poder temporal e religioso estavam indissociavelmente ligados às manifestações culturais, artísticas e sociais, através das leis, da língua e da arte, com a supremacia da religião cristã, com os primeiros traços dessa concepção, ainda conforme Gola (2013).

E como as composições dessa arte apresentavam já os embates da nova crença, havia, na arquitetura, um espaço aproveitado em função do jogo de luz e sombra, com a luminescência do ouro nos mosaicos das igrejas, representando a salvação divina e a glória da nova organização político-religiosa. Assim, segundo Straliotto (2009), na Europa, a partir do

---

[4] Sua vitória na ponte de Mílvia (312 d.C.), segundo estudiosos, foi a responsável pelo triunfo do Cristianismo, que abriria as portas de um novo pensamento nas artes, e acabaria influenciando, inevitavelmente, a joalheria. A lenda diz que, na noite anterior à batalha, manifestou-se a Constantino a visão de uma cruz [que posteriormente seria um dos símbolos mais utilizados na joalheria ocidental] com a seguinte inscrição: "in hoc signo vinces, sob este símbolo vencerás" [ROBERT, Paul**. Le Petit Robert des noms propres.** Paris: Dictionaires Le Robert, 2000.].

século IV, a simbologia cristã passou a substituir a representação pagã na joalheria, durante o período bizantino.

2.2.3 Idade Média (476 – 1453)

O fim do Império Romano em 476 d.C. fez com que a Europa Ocidental se desenvolvesse de forma independente, e uma cisão do que restava do Império: o Império Bizantino, numa cisão entre Oriente e Ocidente. As manifestações artísticas dessa época revelam suntuosidade nos trajes da nobreza, com o amplo uso de pedras preciosas, ouro e pérolas, ainda conforme (PEZZOLO, 2013).

O próprio Imperador Justiniano (482 – 565) utilizava vestes suntuosas, pendentes, colares e diademas cravejados de joias, e a Imperatriz Teodora (500 – 548), em representações de mosaicos da época, traz na fronte o *stephanos*, diadema ornado de pedrarias e com longos fios de pérolas em ambos os lados, segundo Laver (2008).

A evidente relação do poder ligado à religião fica expressa nos mosaicos da Basílica de San Vitale, em Ravena, cujo detalhe é apresentado na figura 6, e que mais tarde serviriam de inspiração para o pintor austríaco Gustav Klimt (1862 – 1918), segundo Pezzolo (2013). O ar eclesiástico de Justiniano e Teodora é facilmente observável pelas suas fisionomias, e aqui fica evidente a simbólica manifestação da joalheria como elo com a divindade. De fato, o imperador era a personalidade mais importante nas cerimônias religiosas, embora não rezasse missas. Na verdade, a convocação dos concílios da Igreja era atribuição dele, além de presidi-los muitas vezes, o que denota a união dos poderes temporal e religioso no Império Bizantino (LAVER, 2008).

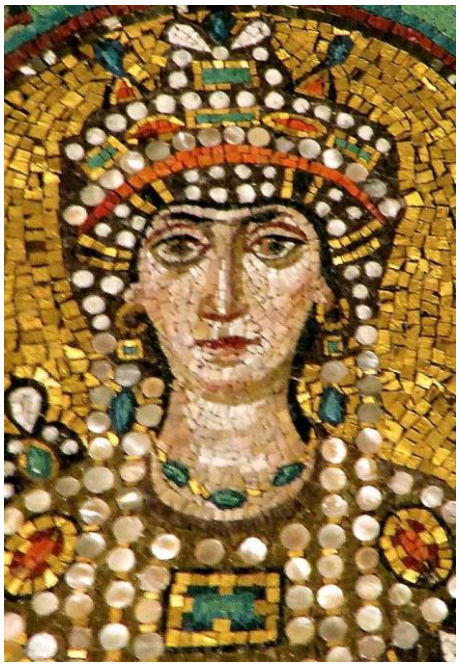

Figura 6: A imperatriz Teodora. Detalhe do mosaico bizantino (548 d.C.) da igreja San Vitale, Ravena, Itália.Fonte: PEZZOLO, 2013, p.23.

Dessa forma, não nos descuidemos, portanto, de que as informações históricas e as decisões políticas e sociais podem afetar o rumo das relações e, portanto, as mentalidades e valores culturais das sociedades. A arte, profundamente suscetível de transformação através dos tempos, por essa época, inevitavelmente, modificou seus temas significativamente, e isso refletiu também na produção joalheira. Por isso o Édito de Milão em 312, proclamado por Constantino, garantiu ao culto cristão a liberdade, o que culminaria com a sua ascensão e influência cultural no Ocidente durante os séculos seguintes, como denota a clara apresentação do Cristianismo nos motivos que adornam o anel na figura 7.

Figura 7: Anel bizantino de noivado, século VII d.C., em ouro e bronze. Nota-se a presença da simbologia cristã na peça. Foto: Museu do Louvre, Paris. Fonte: STRALIOTTO, 2009, p. 40.

Posteriormente, durante a Idade Média, a joalheria conheceu evolução nas formas, com a substituição dos antigos e pesados colares por cordões e correntes com pingentes, como salienta Gola (2013). A evolução na joalheria dessa época também se evidencia com a riqueza de cores, provindas das esmeraldas, safiras e pérolas, possuindo simbologia de eminente representação cristã, frequentemente atribuindo-se poderes às pedras, como virtude, coragem e castidade, conforme Gola (2013) e Straliotto (2009). As formas trabalhadas em filigrana, granulação e com o uso de pequenas gemas foram utilizadas durante esse período, além do vidro, em ornamentos de ouro, prata e bronze, como escreve Straliotto (2009).

Mais tarde, especificamente a partir do século XIII, a legislação acerca da produção joalheira na Europa determinou, de maneira categórica, que somente pedrarias especiais como diamantes, rubis, esmeraldas e pérolas é que poderiam incrustar as joias produzidas com ouro, deixando as menos valiosas, como granada e ametista, para uso em adornos de prata. Essa determinação gerou uma divisão de ordem pejorativa entre gemas preciosas e semipreciosas, que perduraria até o século XX, de acordo com Straliotto (2009). Gola (2013, p.66) nos esclarece acerca desses regulamentos, surgidos a essa época:

> Esses regulamentos medievais preocupavam-se muito mais com as pedras em si do que com a prata e o ouro usados em joias, apesar de seriamente interessados na pureza e na autenticidade dos metais. Assim, proibiu-se usar ouro para fixar pedras menos duras, como a ametista ou a granada; ou, caso inverso, fixar pedras preciosas genuínas na prata ou em metal menos nobre. As joias remanescentes e os documentos da época nos indicam que, durante o Medievo, foram praticadas fraudes e trapaças, sendo necessário – para compradores [antigos e atuais] de joias e pedras preciosas *genuínas* do período – manter-se alerta. Ocorreram muitos enganos, uma vez que a gemologia não era, ainda, uma ciência.

E foi ainda nesse período que se estabeleceu também que somente a nobreza poderia utilizar joias em pedras preciosas, ouro e prata, ficando proibido aos cidadãos comuns portarem objetos feitos desses materiais, segundo Kurozawa (2006). Ainda conforme Kurozawa (2006), não havia distinção de uso das joias para homens e mulheres durante a Idade Média, diferentemente do que ocorreria em épocas posteriores. Dessa forma, ambos utilizavam joias diversas, apenas com uma maior variação de adornos para as mulheres, que se constituíam basicamente de peças para a ornamentação da cabeça e cabelos. Toda essa regulamentação decorreu da estrutura econômico-social do período, que começava a se tornar complexa. A esse respeito, o filósofo Gilles Lipovetsky (2009) esclarece-nos acerca da iniciativa organizacional das profissões que se constituiu durante a Idade Média:

> Mas sobretudo, com a expansão das cidades medievais, instaurou-se em alto grau a divisão do trabalho, uma especialização intensiva dos ofícios, que foram dotados, por volta da metade do século XIII, através das corporações de ofícios, de uma organização minuciosa e de uma regulamentação coletiva, encarregada de controlar a qualidade das obras, assim como a formação profissional (LIPOVETSKY, 2009, p.58).

Então, no século XIV, é que surgiriam os joalheiros especializados, pois até aí, as joias eram confeccionadas apenas por ourives, embora já houvesse a preocupação constante com as práticas de produção das mesmas, para que se evitasse a falsificação e a desvirtuação das peças (GOLA, 2013). Por isso, surgiu a necessidade da regulamentação da profissão, com leis que estabelecessem o trabalho de forma a não ocorrerem falsificações e embustes. A figura 8 apresenta um medalhão dessa época.

Figura 8: Medalhão, no qual se utilizou a técnica de basse-taille, onde a área escavada do metal é decorada com um design em padrão. Século XIV. Foto: Musée National Du Moyen Age, Paris, França. Fonte: PEDROSA, 2013, *online*. Disponível em: <http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-02:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-02:00&max-results=3>. Acesso em: 14 jul. 2015.

Há que se ressaltar que também durante a Idade Média, diferentemente do que muitos acreditam, surgiu uma riqueza estética e um apuro técnico na produção joalheira dos povos ditos “bárbaros”, ou seja, não-romanos. Segundo Gola (2013), a produção dos saxões, ostrogodos e vikings é detentora de uma peculiar beleza e qualidade em sua feitura, a ponto de se igualar às culturas de épocas anteriormente citadas, e mesmo as que a sucederam. À medida que a Europa se cristianizava, até a adaptação da joalheria aos motivos da nova religião, a produção de joias desses povos atravessou fases, como a geométrica e a antifigurativa, atenuando-se essa tendência em épocas posteriores, quando finalmente ocorreu a representação dos motivos religiosos nas peças, ainda segundo Gola (2013).

E assim, até que o cristianismo tomasse toda a Europa, a técnica de ourivesaria modificar-se-ia gradativamente, expandindo-se sua prática entre os bárbaros, com importância também entre os Celtas. A respeito das peculiaridades dessa produção esteticamente bem elaborada, a autora acrescenta: “Eram valorizados os motivos abstratos, com a utilização da técnica da granulação, reticulação e gravação, com repuxados em arcos e semicírculos, com alvéolos encavados e encastoados de pedras, produzindo efeito policromático.” (GOLA, 2013, p.59).

Além disso, o uso de motivos simétricos pela ourivesaria visigoda, em países como França e Espanha, alternava abstração e figuração, e serviu para adornar os arreios dos cavalos e os trajes dos cavaleiros.

Mais uma vez, a descrição de Gola (2013, p.59), apresenta-nos um retrato nítido da joalheria desses povos no período de decadência do Império Romano, com a introdução do animalismo e sua significativa difusão entre os nômades: “a combinação de formas abstratas e figurativas – e a liberdade imaginativa – tornou-se importante característica dessa arte celta-germânica medieval.” (GOLA, 2013, p.59). E adiante, escreve a autora acerca desse estilo singular surgido durante o período:

> Como recurso ornamental, as faixas entrelaçadas já existiam na arte mesopotâmica e foram vistas na arte romana, mas sua combinação com o estilo animalista parece ter sido invenção da Idade Média. Os trabalhos em metal, diversificando técnicas e habilidades extraordinariamente requintadas, compõem o principal trunfo do período animalista. Independentemente de serem consideradas ‘bárbaras’ essas civilizações produziram belos trabalhos em metal (GOLA, 2013, p.59).

Outro grande exemplo de primorosa produção durante o período da Idade Média encontra-se na cultura carolíngia. Brincos, colares e pulseiras, além da decoração de túnicas cravejadas de joias, como nos esclarece Gola (2013). Baseado em um relato do secretário da corte, Laver (2008, p.52) descreve a vestimenta real do imperador Carlos Magno (742 – 814):

> Sobre uma túnica cujas mangas tinham as extremidades bordadas em ouro, usava uma dalmática e, sobre ela várias vestes, inclusive uma de brocado feito em Constantinopla, com figuras de elefantes em círculos floreados em verde, azul e dourado, e uma de pano-de-ouro brocado em quadrados, com um rubi no centro de cada um. Os sapatos eram de couro vermelho bordados em ouro e cravejados de esmeraldas. Na cabeça, usava uma esplêndida coroa de ouro cravejada de pedras e placas de esmalte.

Essas joias tinham o efeito do esplendor, de maneira similar à joalheria bizantina do Início da Idade Média, pela combinação de elaboradas formas, principalmente com a

utilização da filigrana em sua confecção, ainda segundo Gola (2013). A soldagem de fios muito finos, alguns em formas espiraladas, consiste no tipo mais antigo de filigrana, e foi muito popular nos períodos carolíngio e românico, para a produção joalheira. Utilizados em livros e outros artigos, geralmente eclesiásticos, temos aqui mais um exemplo da aproximação entre suntuosidade e religião através da joalheria, mas seu uso se dava também nos trabalhos em camafeus, pedras, marfim, etc. (GOLA, 2013).

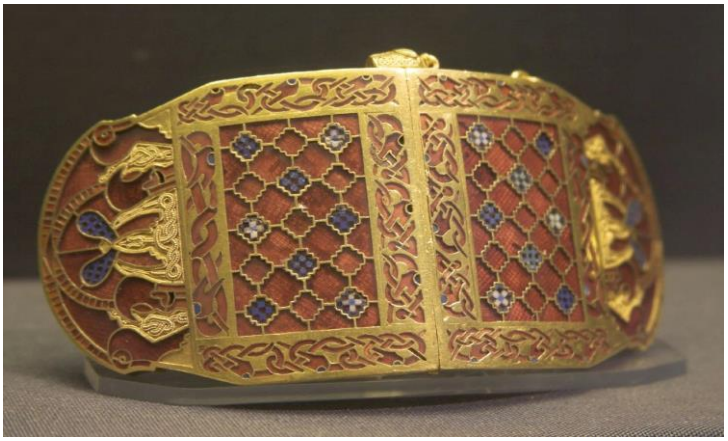

Figura 9: Fivela para manto, proveniente do tesouro de Sutton Hoo, Suffolk, Inglaterra. Foto: British Museum, Londres. Fonte: PEDROSA, 2013, online. Disponível em: http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/2013/08/o-misterio-do-tesouro-de-sutton-hoo.html>. Acesso em: 02 ago. 2015.

A Idade Média foi, por isso, riquíssima em manifestações artísticas no que se refere à produção e uso das joias, como a figura 9 acima. Acerca dessa constatação, Köhler (2011) também atesta a suntuosidade e o valor das peças utilizadas nesse período, mais especificamente no ano 1000, através dos inúmeros exemplos de brincos e broches produzidos. Outra forte evidência da ourivesaria e da joalheria medieval e sua riqueza tem seu testemunho nos estudos do historiador húngaro Arnold Hauser (2003), que nos descreve um retrato dessa época, caracterizada, sobretudo, pela arte expressa no uso de adornos:

> Arte significou, em primeiro lugar, ornamentação e enfeite, utensílios aparatosamente decorados e jóias preciosas. Era uma arte que servia – como ainda ocorre freqüentemente de forma sublimada, em culturas muito mais evoluídas – para exibir a posse de riqueza e poder (HAUSER, 2003, p.153).

Assim, a despeito do que muitos acreditavam, a Idade Média também significou exuberância e produção de arte, que se estendeu até à joalheria, notavelmente influenciada pelos motivos animais e campestres, mas também pela mentalidade religiosa imperante provinda da Igreja.

2.2.4 Idade Moderna (1453 – 1789)

A formação dos Estados Nacionais nos séculos XV e XVI favoreceu a centralização do poder, ao mesmo tempo em que o progresso tecnológico e científico tomava fôlego com o apoio dos nobres. Além disso, a queda de Constantinopla e a conquistas do sudeste da Europa pelos turcos otomanos favoreceu o surgimento do que hodiernamente se denomina por Idade Moderna. A expansão das cidades e das rotas comerciais, além da ampliação do território ultramarino por países como Portugal e Espanha, acarretou em modificações culturais e políticas em toda a sociedade europeia de então. A Reforma Protestante e o Renascimento, a Contrarreforma, o Barroco são produtos dessa época de significativas transformações nos campos religioso, artístico e político, de estabelecimento de um modo de organização que perduraria até a Revolução Francesa. Assim, nomes como os do Padre Antônio Vieira (1608 – 1697), Michel de Montaigne (1533 – 1592) e Jacques Bégnine Bossuet (1627 – 1704) marcarão esse período como um dos mais prolíficos na produção das letras e das artes.

2.2.4.1 O estilo renascentista

Com o fim da Idade Média e a crescente expansão das cidades, veio o Renascimento. Straliotto (2009) afirma que a genialidade e o avanço das técnicas artísticas fizeram com que os grandes artistas da época dessem o seu quinhão contributivo também à joalheria, que muito se beneficiou desses homens, através do belo trabalho em gemas e da preferência pelas pedras em detrimento do metal, assim como no desenvolvimento da escultura de camafeus, bem como do entalhe.

Em relação à produção estética, esses renomados artistas estavam, em geral, a serviço da Igreja e da aristocracia e aplicavam o primor e o apuro na produção das joias, fazendo com que o desenvolvimento das técnicas tradicionais de joalheria avançassem consideravelmente. O resgate da cultura clássica greco-romana foi fundamental para as diversas manifestações culturais da época, passando a difundir uma nova concepção de vida, menos pautada pela religião, principalmente na arte, conforme Pezzolo (2013).

Foi então que o ofício de ourives começou a ganhar prestígio. Gola (2013) e Kurozawa (2006) afirmam que se pode equiparar a joalheria produzida nessa época com as artes ditas “superiores” como a pintura e a escultura, por esta ter se desenvolvido notavelmente, realçando o status dos portadores de tais joias. A esse respeito, ainda, Gola

(2013, p.69) nos apresenta um quadro aproximativo das artes em geral do período com a joalheria, na reinvenção dos motivos que, provindos da religião medieval, agora se combinavam à arte clássica em voga:

> Novos motivos derivaram da união entre a arte clássica e os temas religiosos ou sentimentais da Idade Média, mas reinterpretados, demonstrando grande interesse cultural pela mitologia, pela história clássica e por cenas bíblicas. No Renascimento, com a contribuição desses artistas, a arte joalheira alçou-se a um nível artístico em pé de igualdade com o das belas artes, na renovação de motivos e técnicas, o que se deve principalmente ao mecenato.

Esse desenvolvimento conseguido pelos joalheiros na Renascença, em fortalecimento à argumentação da autora, encontrou no mecenato, assim como todas as artes, uma relativa autonomia, evidenciando-se o papel do artista, que cresceu em importância dentro da sociedade, individualmente, mesmo que ligado a um patrocinador no clero ou na aristocracia. Desde meados do século VI, a igreja financiava a arte, como detentora da cultura da época, fornecendo aos artistas importantes encomendas, embora nesse período a cultura servisse também para assegurar um suprimento de clérigos, que se serviam da vida monástica para os estudos, como afirma Hauser (2003). Assim, durante a Renascença, como maneira de se evidenciar a nobreza de espírito dos príncipes, burgueses e eclesiásticos, Hale (1988, p.226) ilustra a necessidade que esses tinham de adquirir arte através do incentivo pelo mecenato:

> Desde o tempo de Giotto, os que encomendavam obras de arte tinham sido seletivos. A partir do final do século XV, o status social e intelectual do artista começou a crescer, um processo ajudado pela competição pelo trabalho dos melhores dentre eles. Tornou-se cada vez mais motivo de orgulho possuir obras de vasta reputação, e os gastos com arte passaram a ser vistos como uma das agradáveis obrigações dos poderosos.

Dentre os mecenas mais célebres estão Francisco I (1494 – 1547), rei da França, e o Papa Júlio II (1443 – 1513), além do rei da Inglaterra Henrique VIII (1491 – 1547).

Em oposição ao que ocorria na Idade Média, onde as obras eram encomendadas segundo as diretrizes da Igreja, que era o único mecenas, para uma exaltação da religião, agora havia na arte uma relativa liberdade para a proposta de motivos, geralmente antropocêntricos. O mecenato tornou-se, assim, categoria de prestígio entre os nobres e burgueses, e o reconhecimento da genialidade do artista dava a quem adquiria a obra a imagem de visionário e esteta. O Renascimento foi uma época de ebulição intelectual, econômica e política, cujos grandes centros foram as cidades italianas de Florença e Veneza.

Albrecht Dürer (1471 – 1528), Hans Holbein, o Jovem (1497 – 1543) e Giulio Romano (1492 – 1546) foram alguns dos artistas mais eminentes, expoentes do Renascimento e, como muitos outros, patrocinados por príncipes e reis, como os já citados Henrique VIII e Francisco I. Este último esteve diretamente ligado a Leonardo da Vinci (1452 – 1519) e ao escultor e ourives Benvenuto Cellini (1500 – 1571).

Alguns desses artistas receberam o estímulo dos mecenas para produzirem peças cujos desenhos estimulassem os ourives no aperfeiçoamento da esmaltação e da fundição, e para que o avanço alcançado à época na pintura, na escultura e outras áreas pudesse atingir também a produção técnica dos metais e das joias (GOLA, 2013).

Os temas recorrentes do Renascimento – as divindades da antiguidade clássica e os heróis da mitologia greco-romana – serviam, por isso, de inspiração para a joalheria, com a produção crescente de adornos, flâmulas, escudos, geralmente transformados em peças de coleção por nobres e burgueses da época, num incentivo à produção joalheira, mas também a toda arte em geral, como afirma Gola (2013). O próprio Papa Paulo II (1417 – 1471) era um ávido colecionador de camafeus (PEDROSA, 2013, *online*).

Acerca da preponderância das gemas nesse período, Straliotto (2009) evidencia que em consequência houve o avanço na lapidação, com o desenvolvimento das técnicas de facetamento e polimento. Assim, a dominação política europeia sobre diversos povos, constituindo colônias, possibilitou uma exploração maior de pedras e materiais preciosos descobertos nessa época, que tiveram difusão pela Europa, segundo Straliotto (2009).

Esses progressos obtidos em função de uma crescente qualidade técnico-estética, além do incremento da produção, trouxeram, como já afirmado, às pedras preciosas uma importância superior em relação ao trabalho no metal e, de igual modo, o interesse pela botânica e pela floricultura, advindo dos exemplares da flora trazida das colônias recém-descobertas nas Américas, conforme Gola (2013). Também nesse período, o botânico Jean Robin (1550 – 1629) dedicou-se à criação de flores exóticas, sendo, por conseguinte, o fornecedor de modelos para os desenhistas de joias, com os exemplares cultivados em suas estufas, posteriormente adquiridas pelo rei francês Henrique IV (1553 – 1610), e ficando conhecidas como o *Jardin Du Roi.* As plantas desse exuberante jardim foram recorrentes temas para a joalheria renascentista, que uniu a beleza da flora dos países colonizados aos motivos da estatuária greco-romana, mas sempre com o aspecto da visualidade acima de tudo. Por isso, as preferidas na Europa do final do século XVI, conforme Gola (2013, p.70), “eram as joias em que as pedras coradas apareciam como elemento principal.”

O universo da mitologia clássica, com sereias e tritões esculpidos nas joias, bem como as lendas sobre os deuses gregos, podem ser vistos na figura 10.

Figura 10: Saleiro, produzido por Cellini, em ébano e com esmaltação, entre 1539 e 1543, para Francisco I. Foto: Kunsthistorische Museum, Viena. Fonte: PEDROSA, 2013, online. Disponível em: <http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/search?q=cellini>. Acesso em: 13 jul. 2015.

Também havia a confecção de joias cifradas, cujo exemplo mais notável são as desenhadas por Hans Holbein, constituindo-se geralmente em colares e braceletes contendo mensagens ou iniciais. A produção desse tipo de joia envolve principalmente as de caráter religioso, como as feitas com as iniciais de Cristo – *IHS* – muito comuns no período, na afirmação de Gola (2013). Essas, geralmente, eram grafadas em ouro e/ou pedras preciosas, como na figura 11:

Figura 11: Retrato de Jane Seymour (1536) por Hans Holbein, o Jovem, portando broche de ouro e pérolas com as iniciais IHS – Iesus Hominen Salvator. Foto: Mauritshuis, Haia, Holanda. Fonte: ECO, 2010, p.207.

Esse quadro de Holbein retrata uma austera monarca na Inglaterra do século XVI e contrasta, no entanto, com a descrição da mulher renascentista que nos apresenta o teórico Umberto Eco (2010) na Itália da mesma época, embora em ambas os padrões de produção e uso de joias tivessem a mesma função: embelezar, além de significar status e poder.

> A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira [é uma arte requintada, sobretudo em Veneza] tingindo-a de um louro que muitas vezes tende ao ruivo. **Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos da arte dos ourives, que também são objetos criados segundo cânones de harmonia, proporção e decoro**. O Renascimento é um período de empreendimento e atividade para a mulher, que na vida de corte dita as leis na moda e adequa-se ao fausto imperante, sem esquecer, no entanto, de cultivar a própria mente, participante ativa das belas artes e com capacidades discursivas, filosóficas e polêmicas (ECO, 2010, p.196, grifo nosso).

Também, nesse século, como já apontado, o advento da descoberta das Américas por Colombo trouxe o antagonismo de concepções entre a cultura europeia e a dos nativos, o surgimento de características diferenciadas, além das riquezas provindas das novas terras, e de sua ornamentação. Sabe-se que dos povos pré-colombianos, alguns objetos e adornos consistiam em peças de ouro e cobre, além de prata, decoradas com joias como turquesas e lápis-lazúli, bem como esmeraldas, penas de aves e outras matérias animais, segundo

Straliotto (2009). A partir desses exemplos, a arte plumária acabaria dando um novo sentido à concepção de joia: por suas cores, raridade e apurada estética, esses adornos, cheios de simbolismo possuem relativa significação ritualística, novamente conforme Straliotto (2009). Curiosamente o valor de um ornamento de plumas, por exemplo, para os indígenas, é comparável a uma joia feita de pedras preciosas, como nos adverte Gola (2013).

2.2.4.2 O estilo barroco

No estilo denominado Barroco as manifestações artísticas se revelaram tão díspares em alguns países que se tornou quase impossível catalogá-las uniformemente. Sobre a dificuldade de categorização da arte barroca, Hauser (2003, p.442), afirma que:

> [...] o barroco, por outro lado, engloba tantas ramificações do esforço artístico, apresenta-se em formas tão diferentes de país para país e nas várias esferas de cultura, que à primeira vista parece duvidoso que seja possível reduzi-las todas a um denominador comum.

Braga (2011) aponta a continuidade do processo antropocêntrico iniciado com o Renascimento, aliado à revolução científica trazida nessa época. Nomes como Descartes (1596 – 1650), Newton (1643 – 1727), Galileu (1564 – 1642) e Bacon (1561 – 1626) deram ao século XVII inúmeras contribuições para o desenvolvimento do pensamento científico. Gola (2013), no entanto, afirma que a arte barroca resulta de alguns fatores que a influenciaram decisivamente, caracterizada por um sistema político altamente autocrático, absolutista, além do recrudescimento do pensamento católico, que viu na Contrarreforma, cuja abrangência vai do século XVII ao XVIII, um meio de oposição aos ideais humanistas da Renascença.

No século XVII a joalheria não se tonaliza somente pelos preceitos das artes em geral, mas adquire uma preocupação votada à exposição das pedras nas joias e ao aprimoramento das técnicas, acima dos conceitos de expressão política ou crença religiosa, segundo Gola (2013). Dessa forma, surge a chamada “joia-espetáculo”, cuja elaboração extremamente minuciosa (através da exploração decorativa) continha como epicentro do trabalho uma só gema, uma maneira excessiva de ostentar riqueza e status, com predileção pelas pérolas e pelos diamantes lapidados, conforme Kurozawa (2009). Mas isso não significa que não houvesse joias com inúmeras gemas, como relata Pedrosa (2013, *online*), pois essas peças salientavam ainda mais a imagem de poder e riqueza.

Talvez essa predileção da gema como a parte central das joias deva-se à intensificação do fornecimento de pedras preciosas no século XVII pela Companhia das Índias, com a permissão aos joalheiros para a sua comercialização, além da descoberta das leis da refração e dos princípios da geometria analítica, que possibilitaram uma vasta produção joalheira nessa época, de acordo com Gola (2013).

A exemplo dessa suntuosidade, na afirmação de De Jean (2010), a tradição da aquisição de joias na França tornou-se bastante sólida a partir do século XVII, com o rei Luís XIV (1638 – 1715) como o seu precursor e grande incentivador. Na verdade, ainda na afirmação de De Jean (2010), foi com o Rei Sol que os diamantes tornaram-se célebres no Ocidente, pois até então a preponderância de joia de elevado valor pertencia à pérola. Luís ensinou a uma audiência praticamente mundial como os diamantes podiam causar grande impacto e porque deveriam se tornar os melhores amigos dos reis e de qualquer um que pudesse adquiri-los. Essa obsessão por diamantes levou-o a possuir vestes cravejadas com a pedra, trazidos geralmente da Índia, redefinindo a joalheria como a pura exibição da preciosidade, numa clara alusão ao seu poder, como escreve De Jean (2010). Data também dessa época a criação de *la parure* pelo joalheiro Pierre Le Tessier de Montarsy (1653 – 1754?) para o monarca: “um conjunto de peças de joalheria que combinavam entre si, uma obra de arte” (DE JEAN, 2010, p. 204-205).

De maneira fatídica, anos mais tarde, um colar de diamantes, ofertado a Maria Antonieta (1755 – 1793) tornar-se-ia o estopim para um dos julgamentos mais célebres da história e uma das causas da insatisfação do povo com relação à monarquia, levando-o às investidas que culminaram com a Revolução Francesa, segundo Blanc (1869) e Robert (1959).

O crescimento do interesse pela botânica e pela zoologia, com os formatos de flores e insetos para a produção joalheira desse período, conforme Gola (2013), seria a inspiração, mais tarde, para motivos de insetos e flores, retomada pelo Art Nouveau na obra de René Lalique.

Curiosamente, o vocábulo *barroco* possui relação com a joalheria em seu significado, visto que se traduz como pérola assimétrica, irregular, contorcida, segundo a maioria dos historiadores, embora haja controvérsias acerca dessa questão etimológica. Por isso, a arte da época caracterizou-se pelas vicissitudes e os dramas da alma humana, revelados pelo embate entre as conquistas do Renascimento e a ofensiva da Igreja à Reforma Luterana. Os jogos de claro-escuro na pintura, o espírito da Contrarreforma, como já dito, e a

intensificação do pensamento clerical foram as manifestações mais evidentes na arte. A assimetria se mostra na pintura através das linhas, não mais centralizadas como no período anterior, mas inclinadas, com a integração de todos os pontos do quadro. Coli (2007) opõe o traço pictural da pintura barroca ao traço linear do quadro na Renascença, enfatizando os limites imprecisos na concepção da arte barroca, caracterizados por uma integração, sem fronteiras palpáveis e simétricas, de toda a obra, significando a dualidade existente na arte e no espírito humano dessa época. A joia apresentada na figura 12 é um exemplo da centralização da gema no estilo barroco:

Figura 12: Pendente em estilo barroco, em ouro e esmalte. Foto: Victoria & Albert Museum, Londres. Fonte: GOLA, 2013, p. 74.

2.2.4.3 A joalheria no Brasil colonial

No Brasil, a partir do século XVII, a crescente extração aurífera em Minas Gerais fez com que a produção de joias acompanhasse a abundância do ouro nessa região, e a joalheria adornava os membros das famílias abastadas da colônia, que consistiam em pessoas ligadas aos senhores de engenho e aos burgueses e burocratas, segundo Straliotto (2009). Antes disso, as joias feitas de metais preciosos e gemas que aqui aportavam vinham com os colonizadores, pois eram produzidas na Europa. Posteriormente, com a crescente exploração do ouro, foi se formando uma mão-de-obra especializada, com a chegada de ourives europeus, mais especificamente portugueses, que passaram, dessa forma, seus conhecimentos aos aprendizes índios e escravos, bem como para os trabalhadores livres, o que mais tarde deu origem a um estilo efetivamente brasileiro de joalheria, ainda na afirmação de Straliotto (2009).

As manifestações de joalheria no Brasil, por essa época, estavam ligadas ao barroco, adquirindo progressivamente matizes locais, o que culminou, mais tarde, com a diferenciação

das joias em relação a Portugal, devido à diversidade das culturas existentes na colônia, pois eram retratados nas peças elementos tipicamente brasileiros, como cuias, balangandãs, bombas de chimarrão, cabos de facas e sinetes, ainda conforme Gola (2013).

2.2.4.4 O estilo rococó

O estilo da joalheria durante o período denominado rococó pautou-se por uma adesão à leveza, se comparado ao barroco, na afirmação de Pedrosa (2013, *online*). Houve, além disso, a diferenciação das joias pelo seu horário de uso, que se dividia em joias para serem utilizadas durante o dia, mais leves, e durante a noite, mais brilhantes, para que reluzissem à luz dos candelabros, segundo Kurozawa (2006) e Pedrosa (2013, *online*).

A definição do Rococó nas artes é satisfatoriamente exemplificada por Hauser (2003, p.496): "Na nova arte, a preferência recai sobre a cor e as nuances de expressão em lugar do grande e firme traço objetivo, e a nota de sensualidade e sentimento será ouvida em todas as suas manifestações." A reação à arte palaciana, caracterizada por uma maior leveza nos traços, pelo hedonismo e sensualidade denotava um modo de viver próprio da aristocracia, além do exagero que, na afirmação de Braga (2011), não impediu que esta fosse uma arte menos requintada, na moda e na ornamentação, expressando-se através de maior leveza e delicadeza.

2.2.5 Idade Contemporânea (a partir de 1789)

Já no Neoclassicismo, na França, nos anos seguintes à Revolução de 1789, os trajes ficaram notabilizados pela simplicidade no corte, diminuindo-se o uso de joias na Europa e nas colônias, conforme Gola (2013). A mitigação do exibicionismo nas roupas e nos adornos deveu-se, em princípio, mais especificamente nos anos de 1791 e 1792, pelo clima de anticlericalismo e pela derrocada da monarquia dos reis franceses. Por isso, segundo Köhler (2011), todos os ornamentos desapareceram, fazendo com que a população se despojasse do luxo na maneira de vestir, pois a ostentação nessa época poderia custar-lhes a vida. Durante esse período, adotou-se trajes muito parecidos com os da antiga Grécia, como *quitãos* e

clâmides[5], mudança que atingiu principalmente as mulheres, que passaram também a usar sandálias, ainda conforme Köhler (2011). Corroborando a afirmação, Ximenes (2011, p.55, grifo da autora), esclarece o quanto a moda feminina foi simbólica nesta época: "A nova mulher republicana usava longas *chemises*, que pareciam camisolas flutuantes, inspiradas nas vestes da Antiguidade Clássica, como eram utilizadas pelas mulheres gregas."

No entanto, com a ascensão de Napoleão I em 1804 a corte revitalizou a joalheria, com amplas demonstrações de exuberância – retratadas, como mostra a figura 14, por Jacques-Louis David (1748 – 1825), pintor e criador do estilo do Império – e com a produção de adornos fabulosos, que eram usados pelas mulheres da família imperial em ocasiões especiais, nas palavras de Gola (2013). Dessa forma, Napoleão adotou um estilo pomposo também para as vestimentas, visto que considerava o vestuário como fator de desenvolvimento econômico e propagandístico, chegando a proibir a repetição pública dos vestidos das damas da corte, nas palavras de Costa (2009).

Figura 13*: Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804.* Detalhe do quadro de Jacques-Louis David. Foto: Museu do Louvre, Paris. Fonte: COSTA, 2009, p.121.

[5] Braga (2011) apresenta o quitão como uma túnica, geralmente feita de linho, embora a lã também tenha sido usada para a confecção da peça. A clâmide, na definição de Newman (2011), era um manto, cortado de forma quadrangular, vestido por soldados na antiga Grécia.

Havia também um romantismo crescente na Europa, com um retorno nostálgico à Idade Média dos castelos, salões medievais, justas e heroísmo, principalmente por causa da popularidade dos romances de Walter Scott (1771 – 1832), conforme Laver (2008), e da influência da poesia romântica de Goethe (1749 – 1832) e Schiller (1759 – 1805), representantes do *Sturn und Drang*, movimento literário alemão que influenciou toda a época. Assim, como apresenta Gola (2013, p.94):

> [...] enquanto o estilo napoleônico era reservado para ocasiões formais, outras joias – que simbolizavam sentimentos, patriotismo e nostalgia – eram usadas informalmente, com roupas próprias do Romantismo. Eram inspiradas em histórias românticas populares ou que evocavam tempos passados da Idade Média, representando cavaleiros em armaduras ou figuras românticas.

A influência greco-romana na moda e nos conceitos das culturas do período napoleônico pôde também ser retratada no uso das tiaras, como símbolo do apogeu e glória do período [figura 13], como exemplifica Pedrosa (2013, *online*): “Inspiradas na antiga Roma, as mulheres da corte napoleônica usaram tiaras como adornos para cabelos. Eram simples, simétricas e feitas em ouro e decoradas com imitações de louro ou da oliveira.” Essa importância dada à tiara na época era, em geral, devido à formalidade, que exigia joias para os cabelos, para que se mantivesse um penteado sóbrio, como nos esclarece Gola (2013). Os mais variados adornos de cabelos sugeriam motivos diversos, cujos principais eram mariposas, flores e borboletas, ainda segundo Gola (2013). Por isso, o esmero na produção do penteado aliado ao uso da joia fez com que, em 1830, surgisse a *ferronière*, ornamento utilizado na cabeça, que se constitui em uma fita acima das sobrancelhas, centrado na testa. Essa inspiração derivara de Leonardo da Vinci, em um quadro intitulado **La belle ferronière** (entre 1490 – 1495), atribuído ao pintor italiano, e que hoje se encontra no Museu do Louvre.

Assim, como já dito, durante essa época, havia a notável influência da antiguidade clássica – em joias próprias para a corte, que representavam o poderio do Imperador por sua exibição na corte – coexistindo com joias que traziam de volta os ideais românticos: o patriotismo, o intimismo e a atmosfera virtuosa dos amores cavalheirescos da Idade Média.

Mais tarde, a produção em série, graças à Revolução Industrial, tornou a joia acessível a uma parcela significativa da sociedade, com a disseminação dos metais preciosos. Ao mesmo tempo, a classe média da época via nas joias feitas com materiais como ouro, platina e diamantes o apogeu desse século, caracterizado pela evolução tecnológica, científica e econômica, e isso resultava na sua prosperidade e poder de compra (STRALIOTTO, 2009).

3 O *ART NOUVEAU* E A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA

A turbulenta passagem do século XIX para o século XX seguiu como uma época de legitimação da burguesia industrial, que viu seu poderio financeiro crescer. A sociedade europeia continuava conservadora, mas algumas mudanças, surgidas especificamente no final do século, já deixavam entrever um avanço nos modos de vivência, como a disseminação da bicicleta e dos esportes, que trouxeram consigo uma renovação nunca vista acerca do corte dos trajes, principalmente os femininos, que começaram a se aproximar da roupa masculina, conforme Laver (2008) e Crane (2013). Em contrapartida esse período também se caracterizou pelo glamour excessivo na roupa feminina dos salões, através de cores vibrantes, e pelo uso de muitas joias, pois a agitada vida noturna assim o requeria. Ainda na afirmação de Laver (2008, p. 211), esse período:

> [...] foi uma época de mudança de valores. A velha e rígida estrutura social estava se desfazendo visivelmente, com milionários sul-africanos e outros nouveaux riches tomando de assalto as cidadelas da aristocracia. Para os jovens, havia uma brisa de liberdade, simbolizada tanto pelos seus trajes esportivos quanto pela extravagância de suas roupas cotidianas.

Foi nesse contexto que surgiu o que denominamos por Art Nouveau, um movimento artístico multifacetado, com algumas diferenças características em países como França, Bélgica, Alemanha, Áustria, Espanha e Estados Unidos, mas que se aproximavam pelo traço comum de contestação ao historicismo e ao ecletismo da arte em vigor, também lançando mão de movimentos políticos para a renovação artística, a exemplo do ocorrido em Barcelona, segundo Sembach (2010).

Todavia é interessante, para uma melhor compreensão da estética artística da época, uma explicação preliminar da visão sobre a mulher – que foi uma importante fonte de inspiração para o Art Nouveau, bem como para a pintura.

3.1 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER NO SÉCULO XIX

Voltando ao primeiro quartel do século XIX, vemos que a sociedade europeia, em especial a francesa, cujo enfoque se dá neste trabalho, a partir da Revolução de 1789, outorga à mulher o estatuto de cidadã, sem, contudo, permitir-lhe uma participação mais ampla nas

decisões políticas, no entanto refletindo claramente na maneira de esta se vestir, mais despojada de adereços, conforme já observado, com a simplicidade das túnicas da antiguidade clássica, como enfatizam Köhler (2011), Laver (2008) e Ximenes (2011).

Após a participação política das mulheres na Revolução Francesa, o Código Civil napoleônico, em 1804, privou-as de quase todos os direitos, numa ação clara de oposição à tomada de sua autonomia, segundo Crane (2013). As roupas em estilo neoclássico do período diretório, que se deu logo após a revolução, manifestavam, assim, pelo modo de vestir, as relações políticas da mulher em sua época, sem, no entanto, uma situação mais específica de conquista de liberdade. Com a participação da mulher na Revolução, ainda fortalecendo a afirmativa, Ximenes (2011, p.28) endossa:

> Porém, as mudanças nas vestes possuíam apenas um significado político, e o corpo da mulher logo vestiu a forma neoclássica da Nova República francesa. Apesar de desprovidas de qualquer direito político, as mulheres foram convertidas em emblemas.

Posteriormente, durante todo o restante do século XIX, as mulheres se cobririam de forma exagerada se comparado com o período imediatamente seguinte à Revolução Francesa, quando ainda se respirava os ideais revolucionários, traduzindo-se esse século como o do recato e da subordinação feminina. O papel da mulher representou, por isso, a família burguesa perante a sociedade: para se tornar mãe e esposa esta precisaria ter inúmeros atributos que a conectassem ao lar e aos afazeres domésticos, assim como à religião. Sua ociosidade significava quase sempre maiores posses do marido, fazendo com que as aparições em público se tornassem verdadeiras exibições de poder e status, conforme nos esclarece Ximenes (2011). Uma observação interessante, a partir de Braga (2011), sobre esse período, enfatiza a ocupação do homem burguês, cuja função primordial é o trabalho, enquanto à mulher cabe resgatar valores tradicionais e exibir o poderio material da família.

E esse poderio estava, evidentemente, associado também às joias, pois as exibições em público davam destaque à vestimenta e aos adornos femininos, como forma de simbolizar uma sociedade que se tornou próspera com a Revolução Industrial e se expandiu demograficamente durante toda essa época. A joia associada ao corpo feminino revela, por isso, sua fragilidade, pois este necessita de adorno para cumprir sua função social, sendo, todavia, igualmente capaz de seduzir enquanto objeto de desejo.

Temos, dessa forma, consoante a pesquisa de Ximenes (2011), numa época de tradicionalismo, o corpo feminino como objeto de visualização e fetiche, pois se aquilo que é

natural e verdadeiro em suas imperfeições destoa do ideal de proporção em cada época, a joia, assim como a roupa, serviu para tornar o corpo feminino mais atraente. E ainda, a autora, buscando Baudelaire, aponta-nos: "[...] porque tudo o que é natural é grosseiro e terrestre; enquanto o adorno é um dos recursos da nobreza primitiva da alma humana, a virtude é artificial e o belo é resultado da razão e do cálculo [...]" (BAUDELAIRE apud XIMENES, 2011, p.76).

Nada mais concorde com uma sociedade ciente do seu avanço técnico, tecnológico e científico e de sua acelerada e vertiginosa vida, simbolizada pelo vapor, pela eletricidade e pelos meios de produção e consumo, que começavam a se insinuar como transformadores do mundo em questão, inclusive para padrões estéticos. Por isso, o corpo, despido de todos os adereços, simbolizava uma primitivez que não se poderia mais permitir num mundo de tantas possibilidades, a despeito das enormes massas de operários e deserdados dessa civilização de imagem e glamour que foi a sociedade burguesa do século XIX. Portanto, ainda consoante Ximenes (2011, p.40), a respeito do modo de vida dessa sociedade, "A domesticidade é algo que se instaura no modelo familiar burguês." O ornamento constituía-se, assim, em chamariz da atenção para partes do corpo, como salienta Souza (apud XIMENES, 2011). No entanto, a atmosfera de pudor, assentada sobre os valores da religião, da moral e da opressão patriarcal sobre a mulher destoava dessas "estratégias de sedução" presentes na moda e na joalheria da época. Essas artimanhas eram em geral adotadas por mulheres solteiras, pois forçosamente possuíam a obrigação de se casarem e constituírem família. Destarte, a exibição feminina continha diferentes finalidades nos salões, como escreve Ximenes (2011). Essas finalidades eram geralmente estabelecidas pela visão masculina, que foi preponderante para a caracterização do papel da mulher, pois ela "vê sendo vista", nas palavras de Berger (apud XIMENES, 2011, p.88). Por isso, essa declaração denota a importância que possuíam adorno e indumentária como representativos de uma idealização do corpo feminino, como na afirmação de Ximenes (2011, p.76): "o corpo inegavelmente se transforma por meio de adornos e vestes." E assim se a roupa ocupa papel fundamental na comunicação subjetiva e reprimida, segundo Ximenes (2011), também às joias cabem fixar a atenção para o que estas apresentam como retratos da mulher, visto que indumentária e adorno estavam indissociavelmente ligados entre si.

Além disso, o corpo feminino também foi amplamente retratado, com as pinturas de nus, principalmente dos impressionistas, e de artistas como Renoir (1841 – 1919) e Courbet (1819 – 1877). Este último, figura importante do Realismo, escandalizou Paris com suas

obras, onde expõe a nudez feminina em cenas que evocam a lascívia e a luxúria dessa sociedade.

A roupa, as joias, e os lugares públicos serviram, dessa forma, para uma construção da imagem do corpo feminino, que se notabilizaria por sua crescente exposição, através de uma evolução da imagem, realizada por alguns pintores, que mais tarde adotariam a estética dos cartazes como forma de propagação da imagem da mulher, inspirando as linhas sinuosas e serpenteantes do Art Nouveau. Dessa maneira a mulher em sua evolução histórica, social e política será uma imagem fundamental do movimento Art Nouveau, mais tarde associada frequentemente a símbolos visuais, utilizados como instrumentos de luta, denúncia e crítica de uma sociedade hipócrita (LEIRNER, 1982).

Em consequência disso, o século XIX, com suas inovações, será também o século da alta costura, da ópera, dos passeios e das compras, do teatro, dos bailes, todos como manifestações da sociabilidade dessa classe próspera das grandes metrópoles, segundo Ximenes (2011). O pintor impressionista Georges Seurat (1859 – 1891) retratou de forma bastante detalhada a sociedade parisiense da época, representando, em alguns de seus quadros, lugares públicos frequentados geralmente pela burguesia, como na figura 14:

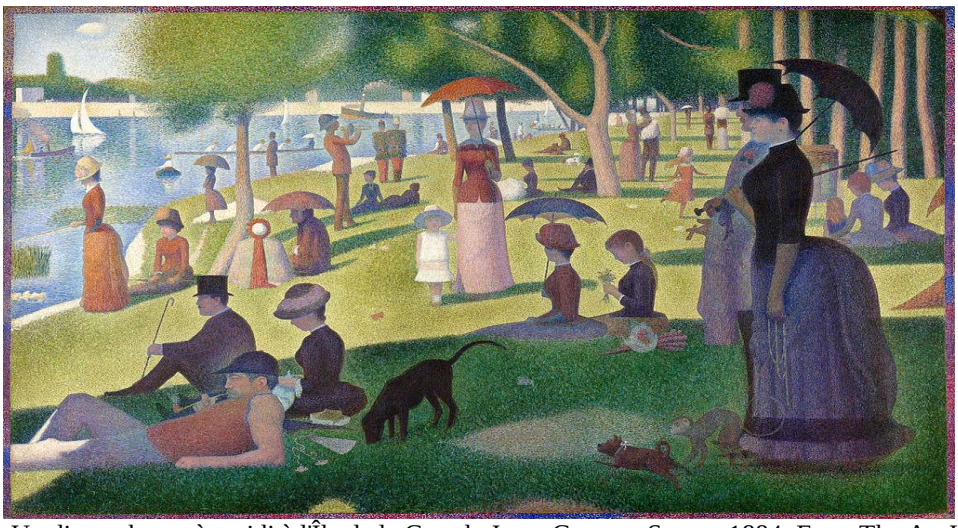

Figura 14: Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte, Georges Seurat, 1884. Foto: The Art Institute of Chicago. Fonte: WALTER, 2006, p.260-261.

Assim o progresso tecnológico, aliado à ciência, conforme já enfatizado, impulsionou os meios de evolução dessa sociedade, que viu também nas relações econômicas o seu motor, com a crescente exploração das colônias, sob o reinado de Vitória (1819 – 1901), na Inglaterra, e de Napoleão III (1808 – 1873), na França.

3.2 A ARQUITETURA DAS CIDADES E O *ART NOUVEAU* NO BRASIL

A redefinição da arquitetura e do espaço urbano de Paris à época, causada pelas reformas de Georges-Eugène Haussmann (1809 – 1891), repercutiu como modelo para a organização de várias cidades do mundo, inclusive Rio de Janeiro, com o prefeito Pereira Passos (1836 – 1913), numa cruzada ostensiva e autoritária de expulsão das classes trabalhadoras do centro para a periferia, conforme documentam Benchimol (1992) e Sevcenko (1983). Além disso, o desenvolvimento de largas avenidas resultava, tanto em Paris como no Rio, a facilitação da movimentação de tropas e a minimização dos motins proletários, sob o pretexto de higienização da cidade, naquele fatídico século (BENCHIMOL, 1992; SEVCENKO, 1983). Portanto, o benefício dos negócios, assim como o processo industrial bem-sucedido da sociedade europeia do período propiciou o prestígio da burguesia (BRAGA, 2011). Temos ainda, a imagem da época de transformações tão radicais que representou a cisão, no Brasil, de conceitos políticos, para uma adaptação às pressas à nova era de progresso da Primeira República nos moldes europeus:

> O novo cenário suntuoso e grandiloqüente exigia novos figurinos. Daí a campanha da imprensa, vitoriosa em pouco tempo, para a condenação do mestre-de-obras, elemento popular e responsável por praticamente toda a edificação urbana até aquele momento, que foi defrontado e vencido por novos arquitetos de formação acadêmica. Ao estilo do mestre-de-obras, elaborado e transmitido de geração a geração desde os tempos coloniais, constituindo-se ao fim em uma arte autenticamente nacional, sobrepôs-se o *Art-Nouveau* rebuscado dos fins da *Belle Époque*. Também com relação à vestimenta verifica-se a passagem da tradicional sobrecasaca e cartola, ambos pretos, símbolos da austeridade da sociedade patriarcal e aristocrática do Império, para a moda mais leve e democrática do paletó de casemira clara e chapéu de palha. O importante agora é ser *chic* ou *smart* conforme a procedência do tecido ou do modelo (SEVCENKO, 1983, p.31, grifos do autor).

Vemos aqui como Sevcenko (1983) nos aponta a situação da burguesia no Brasil, com uma denúncia do arrivismo e das ações oportunistas, sempre permeados pelo enriquecimento às custas da exploração e da opressão, além da espoliação do patrimônio nacional pelos burocratas da Primeira República. Nessa esteira, evidencia a imposição dos hábitos europeus “civilizados” também através da adoção do estilo Art Nouveau em detrimento da arquitetura colonial que aqui havia. Por isso, na capital, como símbolo do país, o Art Nouveau caracterizou-se mais pela ruptura de um Brasil arcaico e feudal com um país que agora entrava numa era de industrialização, formação arquitetônica universitária e urbanismo europeizado. No entanto, toda essa modernização destoava da maioria da

população que, fora dos centros urbanos, ainda vivia sob o campesinato, gerando uma sociedade dividida de maneira extremamente antagônica.

Em suma, para a representação do Brasil à época, cabe ainda ressaltar a importância da influência de Paris na moda sob os trópicos:

> A única tentativa de aprimoramento do gosto que parece ter resultado é a que se refere à moda. O que é mais facilmente compreensível se tivermos em conta a formação de um mercado internacional de tecidos, roupas, modelos e de todo o arsenal de apetrechos femininos e masculinos da *Belle Époque*, que se baseava justamente na reciclagem, no hemisfério sul, dos excedentes dos estoques europeus ao fim das estações (SEVCENKO, 1983, p.38, grifo do autor).

E fica evidente o quanto essa influência se deu na consciência de uma nação que precisava, para se adequar ao mundo moderno, copiar indistintamente a moda e os hábitos das grandes potências europeias, bem como a mulher, também nesse cenário de civilização carioca, passa a frequentar os saraus literários, corridas de cavalos, e outros ambientes de sociabilidade, numa clara exibição de seus vestidos parisienses, segundo Bravo (1999).

Curiosamente, até mesmo no campo da arte houve uma necessidade por parte de intelectuais brasileiros de se imitar Paris: Montmartre, como outros bairros da capital francesa, representava a vida boêmia da *Ville Lumière*; e a sociabilidade de artistas, pintores, poetas, trabalhadores e prostitutas, além de atrizes e muitas outras figuras era ali exercida, nesse reduto da intelectualidade e da política resistentes à civilização burguesa do *fin-de-siècle* que, com suas reformas urbanísticas havia relegado aos subúrbios os tipos mais diversos da gente marginalizada.

No entanto, devido à popularidade crescente das artes, os bairros boêmios foram ficando cada vez mais frequentados, pois um espírito de decadência proveniente do Movimento Simbolista havia se instaurado na atmosfera da *Belle Époque*, aliado à efervescente produção antiacadêmica dos impressionistas, com o respaldo das obras dos poetas Charles Baudelaire (1821 – 1867), Oscar Wilde (1854 – 1900), Paul Verlaine (1844 – 1896) e de ilustradores como Aubrey Beardsley (1872 – 1898), representantes de uma geração denominada *maldita*.

É dessa época o surgimento da figura do *flanêur*, o andarilho que é criado com a própria noção de modernidade, assim como o dândi, que se caracteriza pelo estilo apurado no vestir. Baudelaire é uma de suas maiores representações, reunindo em si os dois atributos, e soube como ninguém evocar as visões da metrópole moderna. A sociabilidade da Paris do

século XIX, com sua estrutura urbanizada, haussmaniana, permitiu a perambulação de diferentes tipos sociais pelas ruas (BENJAMIN, 2000).

No Brasil, o intelectual, cronista e dândi João do Rio (1881 – 1921) descreve, na imprensa carioca da época, os *estetas* desse período que, à maneira europeia, tiveram seus locais de frequentação em cabarés e regiões boêmias na capital da República. Para isso, serve-se, como Baudelaire, da atitude de *flanêur*, de arguto observador da vida cotidiana, "[...] que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a enquanto inscrição no espaço e no tempo." (GOMES, 1996).

Assim, nessa transição de costumes que foi o início do século XX no Brasil, fica ainda mais evidente a adoção dos hábitos da metrópole europeia, pois, como nos esclarece Broca (1975), o Rio de Janeiro também teve o seu cabaré noturno, que imitava o *Chat Noir*, com apresentações quase idênticas às do seu similar francês. No brasileiro, a proprietária, travestida de Aristide Bruant (1851 – 1925), cantor célebre do cabaré parisiense *Mirliton*, criava performances de cançonetas francesas, alternadas por músicas regionais brasileiras.

Paralelamente à contextualização necessária das inolvidáveis mudanças no mundo e no Brasil a partir do século XIX, a joalheria dessa época, após as descobertas das minas de diamantes na África do Sul em 1860, desenvolveu-se pelo luxo, exibição e suntuosidade, com joias guarnecidas somente com essa pedra, que caracterizavam a ostentação de uma sociedade próspera, segundo Pedrosa (2013, *online*).

E dessa forma, todo o avanço dos meios de produção e consumo favoreceu a experimentação, no fim do século XIX, de novas maneiras de se pensar a arte e a arquitetura do modo de viver burguês:

> Naqueles tempos, a Segunda Revolução Industrial ditava regras na Europa, indicando a utilização de novos materiais, entre eles o ferro e o vidro, que passaram a evidenciar o novo estilo em portas, janelas, grades e portões de ferro fundido, além de vitrais, vasos, luminárias (PEZZOLO, 2013, p.121).

Integrando os novos materiais, porém sem abrir mão do caráter pessoal e do estilo artístico é que surgiu o que se denominou por Art Nouveau: a manifestação, herdada do movimento Arts and Crafts, contra um modelo produtivo onde predominava a máquina em detrimento do homem, sendo necessário buscar na arte uma nova concepção, ideal, de uma sociedade que precisava se reinventar para o novo século. Assim, dever-se-ia lançar mão dos meios disponíveis para construção de uma arte que combatesse o historicismo e o ecletismo, e

que representasse a mudança de uma estrutura arcaica e acadêmica para formas leves e fluidas.

3.3 *ART NOUVEAU, JUGENDSTIL, SEZESSION*

A partir de uma estrita consideração, Heyl (2009) afirma que o Art Nouveau teria se desenvolvido somente na Alemanha, sob o nome *Jugendstil*, embora o conceito de *Art Nouveau* na França ou *Sezession* em Viena sejam sinônimos de um mesmo movimento. No entanto, na Alemanha e na Áustria o movimento estava mais ligado a formas artísticas predominantemente bidimensionais, segundo Madsen (2002). À multiplicidade de manifestações em vários países somou-se a gama de denominações, como estilo *Liberty* na Itália, *Arte Nova* em Portugal, *Sezessionstil* na Áustria e *Modern Syle* na Grã-Bretanha (HEYL, 2009). A partir do conceito apresentado dentro da teoria artística, mais especificamente a alemã, na qual o *Jugendstil* estava inserido, Sembach (2010) atenta para o fato da origem do nome dado ao movimento como representativo da juventude, da necessidade de reforma nas artes e idealismo juvenil. E como representação de uma arte da juventude, já trazia em si contradições, sendo esse nome utilizado pela primeira vez em uma exposição de artes gráficas em Leipzig, em 1897. Nessa época já havia algumas manifestações artísticas em outros países, como Inglaterra, do que seria chamado Art Nouveau, notadamente influenciadas pelos pré-rafaelitas, conforme Heyl (2009) e Pevsner (1995).

Cronologicamente, pode-se limitar a abrangência do Art Nouveau num período que vai de 1880 a 1910. Houve, assim, a necessidade de conciliação da revolução com a elegância. Para isso, o nome na Alemanha era formado por *Jugend*, juventude, e *Stil*, estilo, concordância com regras estabelecidas. Dessa maneira, Sternberger (apud ECO, 2010), apresentá-lo-á como

> um universo formal continuado e entrelaçado, que carrega em si aspectos positivos e negativos. Aos motivos da juventude, da primavera, da luz e da saúde, fazem contraponto enredamento, sonho, lascívia, obscuridade fabulosa e perversão; o princípio mesmo do ornamento orgânico significa simultaneamente humanização da natureza e desumanização do homem. Separando as contradições e atribuindo-as a diversas tendências ou fases de desenvolvimento, perde-se de vista a profunda e fértil ambigüidade que no Jugendstil nos fascina e inquieta ao mesmo tempo. Uma ambigüidade que lhe é indispensável (STERNBERGER apud ECO, 2010, p.369).

Assim, evidencia-se a ambiguidade presente no estilo e que lhe garante a riqueza, como imagem das contradições que assolam o homem dessa época. Esse século que finda, o século XIX, marcado pelo progresso da máquina e da indústria, revelando a grandiosidade da criação humana, é a época que antecipa também a nebulosidade da Primeira Guerra Mundial, do domínio bélico e econômico, da exploração do homem sobre o homem. A arte vai tocar justamente nesse cerne; vai carregar em si os significados de grandiosidade, mas também as sombras e os estigmas da opressão. E o Art Nouveau, como um estilo emblemático, signficará:

> Para muitos, o estilo Art Noveau foi uma descontinuidade na evolução crescente das artes. Para outros, ao contrário, foi a ressurreição da arte barroca, foi inovação, revolução esperada, concretização das aspirações de uma sociedade que anunciava um novo mundo com a virada do século. Apesar de ser uma arte efêmera, tornou-se conhecida por muitos nomes diferentes (GOLA, 2009, p. 97).

De fato, se o estilo possui muitos antagonismos, em alguns pontos ele será concorde em suas diversas manifestações, através de um traço específico e caracterizador, ainda nas palavras de Sternberger (apud ECO, 2010, p.369): “E, no entanto, algo os une, há nas obras desses pintores, poetas, arquitetos alguns traços fisiognomônicos comuns: é esta marca comum que definimos com o termo Jugendstil.” E o Jugendstil, Arte Nova ou Art Nouveau originaram-se de uma manifestação artística precedente, e que já trazia alguns pontos de convergência com o Art Nouveau: o movimento Arts and Crafts e sua posterior influência nas artes aplicadas. A arquitetura, a joalheria, o design da construção de móveis, a litografia, o cartaz e a revista, na figura 16, seriam o ápice dessas artes, pelas quais o Art Nouveau se notabilizou.

Figura 15: Capa da revista **Ver Sacrum**, órgão de divulgação dos artistas secessionistas vienenses. Número 4, 1899. Foto: Coleção Particular. Fonte: HEYL, 2009, p. 46.

3.3.1 O movimento *Arts and Crafts*

Dessa forma, o advento do Art Nouveau deve-se, pois, à influência que o movimento Arts and Crafts, idealizado por John Ruskin (1819 – 1900) e William Morris (1834 – 1896), exerceu sobre a produção artística posterior. Em suas primeiras manifestações, em meados de 1870, o Arts and Crafts buscava a concordância entre a arte e a vida, livre das amarras da produção industrial, calcada na espoliação humana do proletariado pela burguesia. Surgia, assim, a exigência de revalorização do artesanato, como forma de confrontação ao modelo de produção em massa, como explica Heyl (2009). Era, por isso, necessário fazer com que essa produção retornasse ao modelo medieval, com os ateliês de mestres artesãos e aprendizes, com as guildas e lojas de trabalhadores, que poderiam exercer sua capacidade criativa pelo artesanato e pela manufatura, como preconizava Ruskin (HEYL, 2009).

A produção fabril, sobretudo na Grã-Bretanha, mostrou ao mundo os efeitos devastadores da Revolução Industrial e assim, adeptos das ideias de Ruskin, intelectuais e artistas fizeram das características principais do Arts and Crafts – a simplicidade no design e a qualidade do material – o seu eixo para diversas obras que viriam logo em seguida, pois, “Neste sentido, o movimento proporcionou um dos impulsos decisivos para o desenho moderno.” (HEYL, 2009, p.16). Para isso, A fundação da revista **The Studio** em 1883 foi necessária na difusão das ideias do Arts and Crafts, segundo Heyl (2009).

William Morris iniciou sua carreira como arquiteto, e desde os anos de estudo na Universidade de Oxford fora profundamente influenciado pelos escritos de John Ruskin, conforme afirma Heyl (2009). Suas ideias de utopia social partiram necessariamente de Marx

(1818 – 1883) e Engels (1820 – 1895), embora fizesse algumas ressalvas aos modelos econômicos desses teóricos, ainda segundo Heyl (2009). Morris possuía, dessa forma, bem estabelecida a ideia de um socialismo ideal, como nas palavras de Eco (2010, p.367): "O socialismo utópico de Morris chega a fantasiar um retorno às formas sociais da Idade Média – aldeias rurais e guildas de trabalho artesanal – em antítese à alienação das metrópoles, à fria e artificiosa Beleza do ferro, à produção industrial em série."

E assim, levou a cabo a empresa de estabelecer as bases de uma produção artística que retornava à manufatura e ao artesanato da Idade Média, técnica visível desde os tapetes produzidos até às belíssimas edições de livros que criou, sempre concorde com o apuro exigido na feitura desses materiais: "Tudo começa com os ornamentos dos livros: frisos, molduras, iniciais fazem dos livros objetos nos quais a Beleza preciosa da decoração se une à função habitual do objeto." (ECO, 2010, p.368).

E esse entusiasmo pela publicação de livros faria Morris associar-se a Emery Walker (1851 – 1933), tipógrafo, para juntos fundarem a **Kelmscott Press** em 1891, uma gráfica onde se abria mão dos métodos industriais de impressão para produzir os livros manualmente, segundo Heyl (2009). E essa produção, tendo-se em vista a curta existência da gráfica, foi vertiginosa: 53 títulos, incluindo os escritos de Morris, além de outros autores. A partir daí, várias outras gráficas surgiram, dando continuidade a esse idealismo estético com relação ao livro, como a **Ernst Ludwig Presse**, em Darmstadt, e a **Bremer Presse**, além da **Doves Press**, de Emery Walker e Thomas James Cobden-Sanderson (1840 – 1922), conforme Heyl (2009).

Os objetos criados por Morris, que havia colocado em prática as ideias de Ruskin, envolviam a sua disposição pessoal para a realização própria destes, vendo assim a resolução dos problemas sociais através da arte. Para isso, instalou numerosas oficinas, bem como adquiriu formação em artesanato, por diversas maneiras e técnicas, e seus operários trabalhavam em condições ideais, mas estavam longe de servir de paradigma para uma reforma social mais pungente, como nos esclarece Sembach (2010).

Todo esse apuro estético defendido por Morris levava, por conseguinte, a uma elitização da arte, visto que o trabalho artesanal somente se imporia se tivesse um componente artístico predominante, e que apenas estaria em condições de concorrer no mercado caso se servisse da economia da burguesia endinheirada. Ironicamente, sua base de revolução artística estava instalada na reforma ampla do contexto social (SEMBACH, 2010).

Por isso, Morris, pondo de lado os conceitos estéticos, faz-se ativamente político quando, em 1883, filia-se à Federação Democrática Socialista, sendo, em 1885, um dos fundadores da Liga Socialista, ainda segundo Sembach (2010). Posteriormente, Morris tornou-se um designer exemplar, e seus produtos extremamente valorizados, pois sua técnica apurada presente nesses produtos, como na figura 16, fazia com que só pudessem ser adquiridos por pessoas muito ricas. Mais tarde, de maneira gradativa, tornou-se uma das mais importantes influências para o Art Nouveau, que surgiu justamente no ano de seu falecimento, em 1896, ainda com a afirmação de Sembach (2010).

Figura 16: Tapete Single Stem, de William Morris. Foto: Coleção particular. Fonte: HEYL, 2009, p.24.

3.3.2 O *Art Nouveau* e seus representantes

Os temas orgânicos e fluidos, a natureza, a mulher: tudo isso precede uma inovação que se estabelece como nova arte, combatente do academicismo reinante. O Art Nouveau deveu-se, sobretudo, a uma reforma no pensamento sobre o objeto, sendo sua principal característica a busca de linhas sinuosas, conforme Farthing (2011). Assim, a “juventude” e “estilo”, acerca dos quais nos fala Riemerschmid (apud HEYL, 2009, p.6) se tornariam as linhas mestras da arquitetura e da arte no novo fazer. A modernidade então se estabelecia na arte, com elos que ligavam, por exemplo, o Art Nouveau francês ao rococó, ao se conduzir através da ideia de natureza, estilo orgânico e valorização do interior, segundo Silverman (1992).

O Art Nouveau também seria influenciado pela arte japonesa, através da disseminação desta na Europa na segunda metade do século XIX, além de uma variedade de temas, que já haviam sido retomados também pelos impressionistas, ainda conforme Farthing (2011). Segundo Heyl (2009), Monet (1840 - 1926), Toulouse-Lautrec (1864 - 1901) e Van Gogh (1853 - 1890) vestiam-se com quimonos e colecionavam gravuras de artistas japoneses, como Hokusai (1760 – 1849). A influência do japonismo na arte da época fora tão evidente que Samuel Bing (1838 - 1905), artista hamburguês radicado em Paris, passou a publicar o periódico **Le Japon Artistique**, dedicado às artes influenciadas pelo estilo nipônico, no qual anunciava: "Le Japon Artistique publicará a cada mês artigos sobre arte assinados pelos nomes mais eminentes, com uma série de dez pranchas em cores e de gravuras junto ao texto." (BING, 1888, *prefácio*, tradução nossa). Há ainda, nesse volume, o desenho de uma libélula na página de abertura, animal que será um dos mais emblemáticos representantes do Art Nouveau.

De uma maneira interessante, o japonismo se disseminou entre os artistas europeus da época com a Era Meiji (1867 – 1902), durante a qual o Japão se abriu para estabelecer contato com outros países:

> A concepção plástica nipônica começou a movimentar o meio artístico europeu após 1854, quando o país asiático abriu um canal comercial internacional. O chamado japonismo se desenvolveu dos anos 1880 até a década de 1920 e se constituiu no primeiro registro de participação formal de culturas diferentes no campo da arte (PEZZOLO, 2013, p.127).

Bing, proprietário de uma loja de artefatos de arte, também admirava gravuras japonesas, e seu estabelecimento na rue Chauchat de Paris foi, durante muito tempo, o centro de peregrinação de artistas seguidores do japonismo, como nos apresenta Heyl (2009). Mas quando a moda do japonismo já havia diminuído, Bing, numa viagem a Bruxelas, conheceu a *Maison d'Art*, inaugurando posteriormente a nova galeria com o nome de *Art Nouveau***,** pois queria deixar claro que ali se apresentariam obras de arte absolutamente inovadoras para a época (HEYL, 2009). Dessa forma, após a recusa do arquiteto Victor Horta (1861 – 1947), encarregou Henry van de Velde (1863 – 1957) da decoração de sua galeria, pois Bing acreditava que móveis, obras de arte e ambiente deveriam se integrar numa união estética aprazível, conforme afirma Heyl (2009).

Dessa forma, "A Art Nouveau deve lutar contra o feio e o pretensioso nas coisas que nos rodeiam e substituí-lo por um gosto perfeito, pelo encanto e beleza simples, inclusive nos

utensílios mais insignificantes.” (HEYL, 2009, p.49-50). São as palavras presentes na revista **L’Art Moderne**, de 5 de janeiro de 1896, ano de nascimento do Art Nouveau. Assim, Bing reuniu para a concepção do seu salão, que já não era um estabelecimento como outrora, mas antes um centro de reunião de artistas, Frank Brangwin (1867 – 1956), que fora discípulo de William Morris; Louis Bonnier (1856 – 1946), arquiteto; e Henry van de Velde, já citado. O princípio de união entre as obras, desde o papel de parede até os móveis e os objetos, estava, pois, como queria Bing, ali realizado (HEYL, 2009).

Mais tarde, viajando aos Estados Unidos, Bing conheceria a obra de Louis Comfort Tiffany (1848 – 1933) sobre as técnicas de trabalho com o vidro como mostra a figura 17, impressionando-se com as obras do vidreiro americano, para em seguida representá-lo na Exposição Universal de 1900, conforme Heyl (2009) e Pevsner (1995). Por seu lado, as formas fluidas e elegantes apresentadas no Pavilhão de Arte Nova de Bing em parceria com outros artistas, como Edward Colonna (1862 – 1948), nessa Exposição, deixaram claro o rompimento da nova arte, que representava a vida moderna, com os padrões marcadamente historicistas dos demais pavilhões (HEYL, 2009).

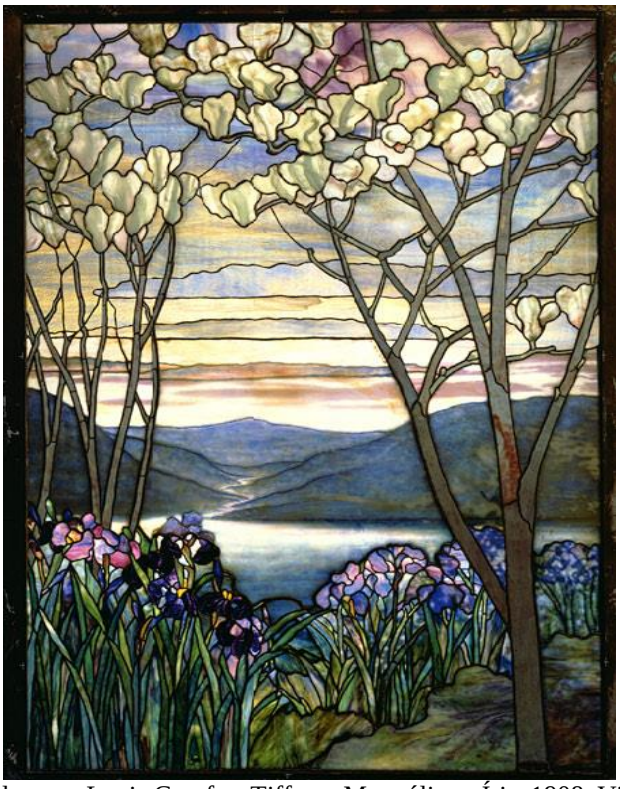

Figura 17: Janela de vidro, por Louis Comfort Tiffany, Magnólias e Íris, 1908. Vidro Favrile chumbado, 153x106,7cm. Foto: Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: HEYL, 2009, p. 53.

Em 1892/93 o arquiteto Victor Horta projeta o primeiro edifício de inspiração Art Nouveau, o Hôtel Tassel de Bruxelas, com ferro recurvado e linhas sinuosas, como afirma Farthing (2011). E assim, com a fundação do Partido Operário Belga no final do século XIX, Victor Horta constrói a sua sede. Horta e Van de Velde serão, por isso, conhecidos e celebrados na Bélgica, principalmente Horta, cuja obra seria o divisor de águas entre o estilo antigo e o novo: "Apesar de todas as disposições ornamentais que a envolvem, foi a obra de Victor Horta que operou a transição formal – da madeira para o aço – dos sinais que se projetavam em Hankar e Serrurier-Bovy." (SEMBACH, 2010, p.45-46).

Havia, por isso, a preocupação com o desenvolvimento de um conceito onde arquitetura e interiorismo constituíssem uma unidade estética, como afirma Heyl (2009).

Antoni Gaudí (1852 – 1926), outro grande representante da estética do Art Nouveau na arquitetura, realizou vários projetos em Barcelona, caracterizados por linhas orgânicas próprias e profunda inspiração da natureza, como o Parque Güell, obra onde Gaudí se propõe a mostrar uma unidade harmoniosa entre arquitetura e espaço natural. Assim, Gaudí subordinava a arquitetura à natureza, fazendo com que suas criações adquirissem formas fluidas e serpenteantes, algumas vezes determinadas pelos acidentes do terreno.

Há também o objetivo do bem-estar da classe trabalhadora, para a qual o Parque Güell foi construído. À semelhança de Morris e Ruskin, Gaudí via a obra de arte como peça fundamental na ação de resgate do homem do jugo da opressão e da mecanização da máquina. Fez, por isso, da arquitetura a sua manifestação política, também pelo fato de que somente aceitava encomendas de pessoas com posições semelhantes às suas, e de se exprimir sempre em dialeto catalão, como nos informa Heyl (2009).

E através de sua obra arquitetônica, fundada nos conceitos orgânicos do Art Nouveau, Gaudí, como os artistas Otto Eckmann (1865 – 1902) e Hans Christiansen (1866 – 1945), transformou a linha das plantas em padrões ornamentais, além da notória reinvenção do espaço (HEYL, 2009), mas sempre de acordo com uma arte eminentemente decorativa, firmada na relação que ia do método criativo à realização efetiva da obra:

> Diferentemente da poética clássica, que se baseava nas relações visuais, o Art Nouveau buscava uma ligação com a poética da empatia [einfülung], segundo a qual o prazer estético que um espectador experimenta ao contemplar uma obra de arte vem do fato de ele estar recuperando as emoções do artista ao fazer a referida obra, a qual estaria impregnada daqueles sentimentos. Opõe-se à estética da pura-visualidade [Sichtbarkeit], para a qual o prazer estético é objetivo, e refere-se apenas a relações formais (COLIN, 2011, *online*).

Assim, a feitura da obra de arte para os artistas do Art Nouveau tem significação assaz importante, pois a contemplação deve passar além do mero espetáculo, fazendo com que o espectador, numa acepção mais ampla do objeto artístico, transforme o fazer do artista num instrumento de construção da própria concepção estética do mundo. O apuro técnico empregado na construção de edifícios, como Gaudí, ou nas entradas das estações do metrô de Paris, como Hector Guimard (1867 – 1942), além da realização de trabalhos com o vidro, como René Lalique e Emile Gallé (1846 – 1904), torna-se, na maioria das vezes, o cerne da obra, pois na transformação manual da matéria bruta em objeto artístico encerra-se a aproximação entre espectador e criador. E é assim que se manifesta, na linha sinuosa, fluida, orgânica, segundo Colin (2011, *online*), o Art Nouveau, que vai buscar seu *leitmotiv* característico: "De fato, a linha, não o volume, a cor, ou o efeito de massa, vai se tornar a marca do Art Nouveau." Ou, nas palavras de Sembach (2010, p.24), que também esclarece acerca dessa relação: "O ornamento representava, com efeito, algo mais do que uma simples decoração, não apenas um adorno, mas a expressão de um todo."

E, não raro, muitos desses artistas excediam seu universo através da intervenção em outros setores da arte, como a moda, a arquitetura e a pintura, por exemplo. Klimt, que foi sobretudo um pintor, realizou desenhos de vestimentas, assim como Van de Velde. Este, por sua vez, também se iniciou no campo da pintura e, contra a vontade dos pais, estudou na Academia de Belas-Artes de Antuérpia, de acordo com Heyl (2009). Em Henry van de Velde as leituras de Ruskin e Morris, além dos escritos do filósofo alemão Friedrich Niezstche (1844 – 1900), fazem-se presente em suas obras, bem como o interesse da renovação da arte, traço característico de uma estética essencialmente Art Nouveau (HEYL, 2009; SEMBACH, 2010). Aliás, uma denominação ocasional do estilo, conhecida como *Yatching Style*, refere-se às decorações de interiores em estilo Art Nouveau realizadas por Van de Velde. Com relação à vestimenta, Henry van de Velde também inovou na questão do traje feminino, contribuindo com a ideia de Art Nouveau para a indumentária, pois desenhou alguns modelos nesse estilo, executados em pequena escala e denominados *Künstlerkeid*, ou "roupas de artista", como salienta Costa (2009, p.32).

De igual forma, imagina-se que Klimt tenha desenhado vestidos para serem produzidos pela Wiener Werkstätte, oficinas fundadas pelos secessionistas, grupo de vanguarda que combatia o academicismo na arte, e que muito se assemelhou ao Art Nouveau. A esse respeito, Costa (2009) esclarece-nos que havia a procura da *Gesamtkunstwerk*, "uma integração entre todos os elementos do design incluindo o vestuário como parte de uma

visualidade total.” (COSTA, 2009, p.33). Havia, assim, elementos de seus quadros nas roupas, túnicas soltas criadas para a estilista e companheira Emilie Flöge (1875 – 1952), que comandava um ateliê de alta costura em Viena, nas quais a ornamentação e a visualidade de motivos brilhantes eram a principal característica da roupa como obra de arte (COSTA, 2009). E assim como as sagas medievais haviam inspirado Morris, Klimt também teve sua inspiração na antiguidade dos mosaicos de Ravena, na Itália, ornados de ouro e resplandecentes, tema constante em sua pintura revolucionária. Dessa forma, fez inúmeros trabalhos para instituições vienenses, como o Museu de História da Arte ou a Casa Hermes, orientado inicialmente para a continuidade da arte de Hans Makart (1840 – 1884), embora tenha se desenvolvido posteriormente de maneira singular (HEYL, 2009).

De igual forma a outros artistas do Art Nouveau, o secessionista Gustav Klimt também nutria admiração pela arte do desenho japonês, possuindo inúmeras obras em seu ateliê, além de adorar os modelos de quimonos, como nos esclarece Heyl (2009). A exposição dos artistas da Secessão de 1903 apresentou as obras de Klimt em 48 quadros, na qual se enfatizava a sua *fase dourada*, influenciada, como já apontado, pelos mosaicos bizantinos (HEYL, 2009). Acerca dessas exposições, Heyl (2009, p.97) demonstra como se deu a evolução na obra de Klimt:

> Se se observar com atenção o conjunto da obra de Klimt, pode comprovar-se a importância que a participação nas exposições da Secessão teve na sua evolução. Estas exposições realizavam-se com certas aspirações de mediatismo e exibiam pintores europeus, como por exemplo Fernand Khnopff e Jan Toroop, que deixaram uma clara marca na obra de Gustav Klimt. A exposição individual do artista, em 1903, apresentou ao público as imagens do Friso de Beethoven, até então escondidas. Klimt superara-se a si mesmo na exposição da Secessão do ano anterior, montada com base no conceito de obra de arte total.

Elizabet da Áustria ou Sissi (1837 – 1898), a imperatriz austríaca, admirava a obra de Gustav Klimt e ficou fascinada com as linhas sinuosas das pinturas, de formas leves, expostas na *villa Hermes*, em Lainz (HEYL, 2009). E isso possuía uma grande significação, pois a imperatriz, além de apaixonada por arte, era uma linguista notável e monarca muito interessada nos progressos de seu tempo (COX et al, 2013).

O estilo predominantemente bidimensional do sezessionstil de Klimt não impediu, contudo, que sua obra fosse considerada das mais renovadoras entre as grandes da pintura, conforme a figura 18.

Figura 18: Adele Bloch-Bauer I, Gustav Klimt, 1907. Óleo, ouro e prata sobre tela. Foto: Neue Galerie, Nova York. Disponível em: <http://www.neuegalerie.org/exhibitions/items/2914>. Acesso em: 27 ago. 2015.

Mas a renovação dada pelo Art Nouveau às artes plásticas também se evidenciou por uma nova forma de expressão visual, sobretudo em Paris: o cartaz. Nomes como Jules Chéret (1836 – 1932), pintor e litógrafo francês; Alfonse Mucha (1860 – 1939), pintor e designer tcheco, além do pintor já citado Toulouse-Lautrec, foram os responsáveis pela grande inovação na propaganda publicitária de finais do século XIX e início do século XX.

E a influência do japonismo foi, igualmente, constante na arte desses homens. Em Toulouse-Lautrec, por exemplo, as características de traços em diagonal, contraste de cores e silhuetas curvilíneas, além da ausência de profundidade na composição, como nos apresenta Pezzolo (2013), marcaram a obra pictográfica do artista francês, como pode ser visto na figura 19. Por isso, a gravura japonesa tem, em Toulouse-Lautrec, um de seus mais profícuos realizadores.

Figura 19: Cartaz Divan japonais, Toulouse-Lautrec, 1893. Nota-se a influência das linhas diagonais, próprias do japonismo nessa obra. Foto: Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris. Fonte: PEZZOLO, 2013, p.129.

Os cartazes foram, assim, disseminados por toda Paris durante a *Belle Époque*, principalmente como forma de propaganda dos grandes cabarés do bairro de Montmartre, onde a vida boêmia e noturna possibilitava a artistas, poetas e intelectuais, além da classe trabalhadora, a frequentação desses lugares no intuito de divertirem-se. Nessa época, o já mencionado Aristide Bruant, cantor francês de origem marcadamente proletária, inaugurou o *Le Mirliton*, também já citado, um clube onde este fazia performances como cantor, e para o qual contou com os cartazes de apresentação de Toulouse-Lautrec, conforme Heyl (2009). Mas, antes disso, havia também o *Chat Noir*, onde Bruant se apresentara diversas vezes, pertencente ao caricaturista e fabricante de licores Rodolphe Salis (1851 – 1897), que também se utilizou do cartaz de maneira notavelmente inovadora para a publicidade de seu cabaré, tornando célebre o desenho do gato preto, símbolo da vida noturna, como apresentado na

figura 20. O *Chat Noir* foi, indubitavelmente, o representante maior de Montmartre, ainda conforme Heyl (2009).

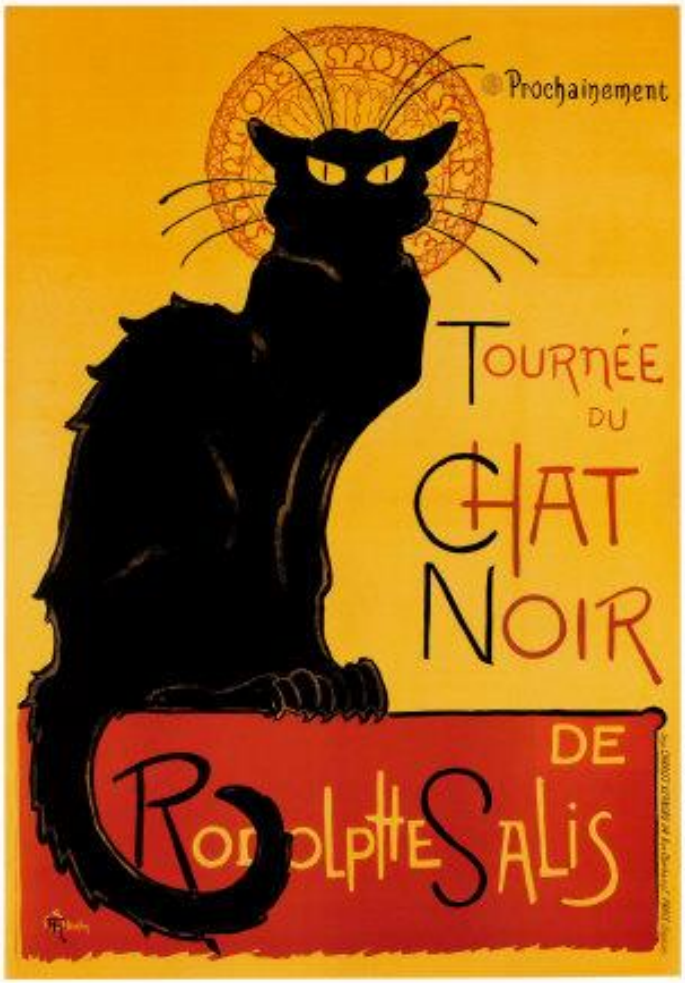

Figura 20: Cartaz da tournée do cabaré Chat Noir, Théophile Alexandre Steinlen, 1896. Litografia a cores. Foto: Musée Carnavalet, Paris. Fonte: HEYL, 2009, p. 148.

Alphonse Mucha, outro grande cartazista da época, tornou a imagem da atriz Sarah Bernhardt bastante célebre, embora esta já fosse uma artista renomada antes mesmo do contato com Mucha, que criou para ela uma imagem icônica, vista na figura 21, fazendo com que Bernhardt ficasse conhecida também fora da França (HEYL, 2009). Mucha trabalhou como pintor de teatro e a partir daí teve o seu estilo peculiar reconhecido, pelas mulheres que retratava, com linhas orgânicas e leves, num sentido bastante comum à estética do Art Nouveau e à influência da gravura japonesa em seus cartazes.

Figura 21: Cartaz Sarah Bernhardt, La Plume, Alfonse Mucha, 1896. Litografia a cores. Foto: Mucha Foundation. Fonte: HEYL, 2009, p.142.

Muito difundida, de igual maneira, foi a obra de Jules Chéret que, com suas *Chérettes*, mulheres bastante sensuais representadas geralmente em poses jocosas, notabilizou-se por um estilo seguido por muitos outros cartazistas. No entanto, a disseminação dos cartazes, principalmente os de Chéret, dividiu intelectuais parisienses, em apoio ou oposição ao novo estilo que surgia. Pelo fato de suas mulheres geralmente serem apresentadas como publicidade para cabarés, cafés e casas de espetáculo, essa imagem ficou, por entre os críticos do cartaz, associada à prostituta, também pelo fato da enorme repercussão e distribuição dos cartazes contendo suas *Chérettes* em locais públicos, facilitando sua visualidade (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

Assim, na sua relação com as prostitutas, como nos apresentam Charney e Schwartz (2004) os cartazes se ofereciam generosamente ao espectador parisiense, com suas cores vibrantes, numa analogia à maquiagem forte utilizada, com mulheres atraentes, anunciando espetáculos onde a beleza e a libertinagem, associadas a uma doçura de viver imperavam.

A linha sinuosa, também representada por Chéret, além da figura da mulher em seus cartazes, trazem alguns dos traços mais característicos da estética Art Nouveau. E, ainda segundo Charney e Schwartz (2004), devido ao apelo libertino e fantasioso da mulher presente nesses painéis, na Paris de final do século XIX, fora proibido a monges olharem para eles. Essas imagens evidenciam as formas fluidas do Art Nouveau, como na representação da dançaria americana Loïe Fuller (1862 – 1928), na figura 22.

Figura 22: Cartaz Folies Bergère - La Loïe Fuller, Jules Chéret, 1893. Foto: Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em: < http://www.moma.org/collection/works/5615>. Acesso em: 27 ago. 2015.

Nota-se, pois, nas obras aqui apresentadas, a influência evidente, e por diversas vezes enunciada, da figura feminina na estética Art Nouveau. As linhas sinuosas da arquitetura de Victor Horta, Henry van de Velde e de Hector Guimard; os cartazes coloridos de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret e Alfonse Mucha; a pintura dourada de Gustav Klimt, tudo evoca a figura feminina. A situação social da mulher, nessa época, avançou com relação à sua

emancipação do jugo doméstico, e a revolução preconizada por Amelia Bloomer (1818 – 1894), que havia pregado uma simplificação para a roupa feminina na década de 1850 já se tornava uma realidade, com as calças para ciclismo, como afirmam Laver (2008) e Crane (2013).

Apesar das conquistas sexistas, a figura feminina continuava a evocar o sonho, o desejo, a alegria, os prazeres. Arquétipos femininos diversos haviam surgido de acordo com a corrente estética adotada; os simbolistas cultuavam a figura da *femme fatale*, mulher autônoma e sedutora, "devoradora de homens", retratada nas pinturas de Franz von Stuck (1863 – 1928), Aubrey Beardsley e Gustav Klimt (HEYL, 2009). Mas havia também a figura da *femme fragile*, que simbolizava a mulher burguesa, sujeita aos ideais domésticos de submissão e tradicionalismo, caracterizados por um aspecto doentio e pálido.

E, na afirmação de Farthing (2011, p.347, grifo do autor), "As mulheres do art nouveau eram vagamente baseadas nas *femmes fatales* popularizadas pelos simbolistas, mas suas longas madeixas já não tinham a pretensão de seduzir os incautos; eram meramente decorativas."

Essa definição torna-se bastante clara se se observa os exemplos femininos presentes nas obras dos cartazistas do Art Nouveau, que representaram uma mulher ideal, sempre disposta à apreciação da vida, dotada de leveza, embora tenha servido aos princípios atrativos da publicidade que acabara de nascer na Paris de fins do século XIX.

Assim, clara apresentação dá-nos Eco (2010, p.369, grifo do autor): "A mulher *Jugendstil* é uma mulher sensual eroticamente emancipada, que recusa o busto realçado e ama a cosmética: da Beleza das decorações e dos cartazes, o *Art Nouveau* logo passa à Beleza dos corpos."

Houve ainda, na publicidade, a disseminação das revistas, como a **Ver Sacrum** na Áustria [figura 16], e a **Jugend** na Alemanha, que foram essenciais não somente para a apresentação da nova arte, mas também para promover a reunião e o encontro de artistas ligados ao Art Nouveau. Estes podiam, assim, apresentar suas posições em artigos e teses de teoria estética, e as revistas traziam também ilustrações de cenas mitológicas e bucólicas, onde a mulher, figura sempre presente, tomava o centro imagético da publicação. Além disso, a propaganda de alguns produtos começou nessas revistas, uma maneira inédita de se fazer publicidade (HEYL, 2009).

Quanto à produção de vidro, a abrangência inovadora do Art Nouveau pôde ser constatada ainda através das criações que Émile Gallé realizou. Gallé já possuía influência das

artes na família, pois o pai fora um pintor parisiense que trabalhou sobretudo com porcelana, em um ateliê em Nancy, inclusive produzindo peças para Napoleão III. Em 1862, Émile Gallé vai a Weimar, enviado pelo pai, para estudar botânica e mineralogia. Ali conhece a música de Franz Liszt (1811 – 1886) e Richard Wagner (1813 – 1883), como nos apresenta Arwas (1996). Esses estudos levaram-no a desenvolver uma profunda paixão pela natureza, que já nutria, e que se tornou o tema de seus trabalhos durante toda a vida, realizando inúmeras peças em vidro, onde a estética do Art Nouveau se evidenciou, pelas linhas orgânicas de libélulas e orquídeas. Desenhada com primor em suas jarras e vasos, a orquídea era associada à atmosfera intelectual da decadência do final do século XIX (HEYL, 2009).

Em Londres, Gallé conheceu o movimento Arts and Crafts, e também pôde vislumbrar o colorido das artes japonesas, em visitas ao Museu de Artes e Ofícios. Estudou também, nessa cidade, o vidro no British Museum e no South Kensington Museum, hoje Victoria and Albert Museum, dispendendo, igualmente, horas de estudo e observação das espécies no Royal Botanic Gardens, em Kew, distrito de Londres (ARWAS, 1996).

As referências constantes à literatura fizeram da obra de Gallé uma das mais representativas do Art Nouveau. Sabe-se que havia uma influência notadamente clara da poesia simbolista, e em seus *Verres parlants* (Vidros falantes), com o princípio da "decoração simbólica", onde tudo se reduz à criação de uma ideia através da imagem, tornando-se, dessa forma, o representante autêntico de todos os estilos do Art Nouveau, pois buscou o tema decorativo pela sublimação (HEYL, 2009).

Assim, havia uma correspondência entre as obras de poetas como Baudelaire e as inscrições feitas no vidro por Gallé. Algumas representações de flores nos objetos criados por Gallé foram acompanhadas das inscrições de poemas do livro **As Flores do Mal**, de Baudelaire, na afirmação de Heyl (2009).

Em seguida, Gallé fez inúmeras experimentações, aprimorando o processo de produção do vidro, como nos *Les vases de tristesse* (Vasos de tristeza), apresentados na Exposição Universal de Paris de 1889, como resultado de processos com o vidro hialino, um vidro caracteristicamente escuro, símbolo da melancolia (HEYL, 2009).

Destarte, o Art Nouveau caracteriza-se por ser, sobretudo, esse mosaico de influências, com múltiplas manifestações, estendidas a vários países, geralmente de maior importância em cidades periféricas e não nas capitais, como Munique e Nancy. E, igualmente, revela-se por um ponto em comum, que é, como já enfatizado, a contestação ao academicismo e ao ecletismo vigentes na arte que vigorava até finais do século XIX; é a oposição à máquina

e à exploração do homem pelo homem, assim como o retorno à natureza como forma de afirmação da construção de uma nova realidade, mais concorde com a primitivez detalhista e assimétrica das formas orgânicas, relevadas nos estudos de biologia e botânica dessa época. Cabe, pois, dizer que o Art Nouveau

> foi um amálgama de influências: as gravuras e a sensibilidade da arte japonesa, o idealismo e o Idismo dos simbolistas, o culto à Beleza, a admiração pelo movimento Arts and Crafts, presente no conceito da superioridade do trabalho manual sobre a máquina e, acima de tudo, o retorno à Natureza [...]. (ARWAS, 1996, p.19, tradução nossa).

Dessa maneira, o Art Nouveau representou uma nova forma de se olhar o espaço, mas não somente em uma atitude de espectador do externo: além do interior presente na mobília e nos objetos de decoração, o Art Nouveau evoca a aproximação do espectador com o artista, que revela suas idiossincrasias e ideários pela obra.

E, embora não haja uma definição tão clara a partir de perspectivas pormenorizadas, como o afirma Heyl (2009), as características comuns desses artistas evocam sempre uma ideia de idílio espiritual necessário ao homem, tendo-se em vista o caráter decorativo da questão, talvez na antevisão de uma época e de um tempo que posteriormente avançariam na direção da velocidade da máquina e da sanguinolência da guerra.

4 A SIMBOLOGIA NA OBRA DE RENÉ LALIQUE

Neste capítulo abordaremos a manifestação simbólica presente em duas peças da produção joalheira de René Lalique. Tomaremos por base os estudos realizados em simbologia e mitologia por Bulfinch (2001), Chevalier e Gheerbrant (2007), Diel (1991), Durand (2002), Guimarães (1999), Jung (1990), Vernant (2003) e Zimmer (1997), para uma aproximação da obra de Lalique à mitologia greco-romana, de maneira sobretudo ilustrativa, dentro das observações imagéticas que constituem as estruturas simbológicas.

A interpretação, ou tradução – termo preferentemente adotado por Diel (1991) – aqui aplicada terá por fio condutor esses mitos, dos quais se evidencia significativa influência em algumas das obras de Lalique, ainda salientando sua relação com os mitos de outros povos, ligados aos mitos gregos e romanos sob o aspecto da universalidade, como apresentado nos estudos realizados por Durand (2002).

Essa representação dos mitos nas joias de René Lalique será, por isso, aqui analisada sob uma ótica que leve em conta a gama de influências das fábulas em sua obra, sem a pretensão de nos estendermos nas discussões teóricas que cada autor traz em suas respectivas produções. Preferimos, a isso, uma leitura em que se levará mais em conta a evocação de figuras presentes no imaginário indo-europeu e, em especial, ocidental, pois essas lendas mitológicas tornaram-se parte da cultura dos povos ocidentais, com uma diferença sutil de matizes regionais. Por isso, ater-nos-emos a uma análise que leve em consideração os conteúdos imagéticos da obra de Lalique, numa exposição de seu elemento universalizante e, portanto, da carga simbólica das obras de sua joalheria, que deixam, dessa maneira, de possuir um matiz meramente ornamental para se tornarem emblemas atemporais, como instrumentos de perpetuação de uma cultura passada de geração em geração, seja oralmente ou pela literatura, desde as antigas tradições, até os nossos dias.

Ressaltamos que foi necessário apresentar neste trabalho uma história da joalheria para que se demonstrasse a evolução do pensamento, não só acerca da técnica, mas do fazer artístico e seu desenvolvimento conceitual, sempre impregnado da concepção simbólica da época. Assim como, no segundo capítulo, uma apresentação breve do movimento Art Nouveau e seus conceitos e principais defensores e artistas, para que se pudesse compreender a obra de Lalique inserida em seu tempo.

Em decorrência disso, estabelece-se uma tríade que visa a demonstrar as influências históricas e ampliar, até certo ponto, a obra de René Lalique. A duas primeiras partes apresentam a evolução histórica e técnica e o momento da arte que Lalique realizou; a parte terceira apresenta o cerne da obra e suas intenções. Longe de dar uma interpretação definitiva, o que se propõe são leituras possíveis, abstendo-nos de discussões conceituais excessivamente analíticas, realizando leituras despretensiosas, mas não menos válidas, porque ancoradas em obras teóricas que nos trazem a multiplicidade dentro de uma coerência nas significações, e também a importância do símbolo no imaginário dos povos.

A despeito da necessidade de um embasamento que se sirva das teorias que se dispõem à interpretação e organização dos símbolos, não entraremos, conforme salientamos, em pormenores concernentes a esses campos. Aqui será apresentada a obra e o mito referente, bem como a visão do teórico acerca do mito e do símbolo, sem a discussão sobre as divergências entre as análises apresentadas; cabe-nos, porém, deixar em aberto para que se possa fazê-lo posteriormente.

O que se quer, sobretudo, evidenciar com este terceiro capítulo do trabalho é a riqueza de imagens e interpretações que a joalheria de René Lalique traz de subjacente a si mesma. O propósito do adorno é, dessa forma, algo além do de emitir um conceito meramente estético: a profunda realização da simbologia leva a se olhar a joia e quem a usa como portadores de mensagens intensamente carregadas de valores universais e atemporais acerca da natureza humana, nos quais se pode antever a nossa ligação com o aspecto imaterial e sublime presente nos mitos.

Dessa forma diremos, com Bachelard (apud DIEL, 1991, p.13), que “a totalidade do humano, e não um simples aspecto do homem, está presente no mito”, porque presente em nosso imaginário cotidiano. No mundo moderno, nos outdoors, jornais, revistas, na propaganda televisiva e nas mídias digitais que, com a sua ascensão, demonstram uma velocidade e uma visualidade cada vez mais crescentes, os símbolos e os mitos permeiam a vida diária. Novas etapas de uma vivência mítica, no entanto, como nos adverte Durand (2002), são necessárias, para que a objetividade desse mundo, que acarreta a desvalorização do imaginário, não seja a única maneira de viver. Por isso é preciso, antes de se tornar excessivamente imerso nas inúmeras imagens, ter imaginação.

4.1 O SÍMBOLO COMO REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

A joalheria de Lalique é profundamente simbólica, porque inspirada por seu imaginário. O artista possuía uma impressão demasiado forte do mundo ao qual pertencia, impressão que ia desde a sua infância, na região da Champagne Francesa, até seus estudos na École Bernard Palissy, em Paris, na qual havia demonstrado enorme aptidão para o desenho, sobretudo das plantas e animais e de decorações do século XVII, além de um profundo amor pela Natureza, também pelo fato de ter crescido numa região rural da França (HEYL, 2009).

Quando Lalique começa a fazer suas próprias peças, em 1895, já revela seu matiz criativo, afinado concorde os preceitos do Art Nouveau: uma figura feminina nua, que, de resto, caracterizaria sua produção joalheira, sendo esse tema retomado por inúmeras vezes, como sinal distintivo de sua mitologia pessoal (HEYL, 2009). Mais tarde, através de uma vasta ordem de trabalho, dentro da qual prefere sobretudo representar a Natureza, o que evidenciaria o seu estilo alinhado ao Art Nouveau, Lalique desenvolve em suas criações um verdadeiro bestiário: águias, corujas, galos, peixes, besouros, gafanhotos, além de inúmeras figuras emblemáticas muito frequentes em sua imensa gama de animais, como as serpentes, pavões e libélulas, símbolos do Art Nouveau e objeto da fascinação do joalheiro, que estendeu essas imagens até à sua posterior e exclusiva produção em vidro, com o fim de seu trabalho em joias, em 1909, talvez em decorrência da morte da esposa, como nos esclarece Heyl (2009).

É a esse bestiário, essa constelação multifacetada e riquíssima em representações simbólicas do universo de Lalique e do pensamento característico do Art Nouveau que iremos nos voltar, para que assim possam ser analisados dois mitos de grande importância na cultura ocidental: a esfinge grega, com sua ambiguidade de mulher e fera e alguns mitos relacionados a essa ambiguidade, presentes no peitoral *Libélula*, produzido em 1897/98 e adquirido pelo colecionador e mecenas, além de grande amigo de Lalique, Calouste Gulbenkian; e a simbologia da serpente, presente no peitoral *Serpentes*, produzido em 1898/99, e também adquirido por Gulbenkian; esta peça por si só evocadora de múltiplas interpretações antropológico-religiosas, através do mito grego de Tífon, além da sua recorrente manifestação nas culturas de diversos povos[6].

---

[6] Essas joias fazem parte, atualmente, do acervo do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Utilizamos a numeração que consta da organização do museu para a identificação das peças, entre colchetes. O peitoral

Sem dúvida, trata-se de duas obras muito significativas na vasta produção de Lalique. A mulher-libélula, unida, é uma peça única; a figura feminina e a libélula serão muito repetidas em outras peças, mas poucos exemplares as trarão unidas em uma só joia. A serpente será um tema recorrente na produção de Lalique, em espelhos, pesos para papel e outras obras.

Acerca do peitoral Libélula e do peitoral Serpentes, não cabe pressupor as intenções do artista ao fazê-los; no entanto, somente uma imaginação permeada de riqueza mitológica e fabulação imaginativa é que poderiam realizá-las. Além disso, o espírito Art Nouveau da época, centrado na representação da Natureza, admitia também uma renovação artística de cunho altamente pessoal e criativo, como vemos nas esculturas de dragões e lagartos de Gaudí em Barcelona. O trabalho de René Lalique, como o representante do Art Nouveau na joalheria foi, por isso, reconhecido pela beleza de suas peças:

> Numa época em que os joalheiros deixaram de ser vistos como simples artesãos para serem considerados artistas, as peças de René Lalique são das mais autênticas do novo estilo [...]. Como joalheiro, suas peças mostravam formas de plantas e libélulas com design inspirado na arte japonesa e em materiais pouco convencionais (PEZZOLO, 2013, p.134).

Assim Lalique se notabilizaria como o "[...] 'criador da jóia moderna', e talvez o mais importante nome da joalharia Arte Nova." (LEITE, 2008, p.15). Para isso, utilizava-se muitas vezes de elementos comuns, a despeito das joias de elevado valor, feitas com pedras e metais preciosos produzidas por outros joalheiros. Lalique, ao contrário, preferia materiais como pedra-da-lua, ágata, marfim, crisopásio, calcedônia e vidro, entre outras, para produzir peças de conteúdo estético elevado, comparadas a verdadeiras obras de arte, e que eram usadas por atrizes famosas e damas eminentes da sociedade (LEITE, 2008). Essa sempre foi, aliás, a grande intenção de Lalique: a realização de peças únicas, onde seus componentes exerceriam um papel não de valorização econômica da obra, mas possibilidades para novas experiências com joalheria, que envolviam uma determinada plasticidade para a realização dos seus intentos, e que evocam uma arte e beleza inigualáveis, preponderando, por isso, a inventividade, o apuro técnico e a mestria na produção estética. Lalique, dessa forma, se assemelhava aos antigos alquimistas, que, à procura dos elementos primordiais, começavam

---

Libélula foi adquirido por Gulbenkian em 1903 [Inv. nº 1197], e o peitoral *Serpentes*, em 1908 [Inv. nº 1216]. Para a análise das obras em questão, recorremos ao site da instituição, disponível em: <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Colecao/ReneLalique>. Acesso em 24 set. 2015.

as experiências com materiais comumente “rejeitados”, numa valorização metafísica do objeto (SANFORD, 1987, p.165).

Profundamente imaginativas, por isso, suas joias fascinaram o público quando apresentadas na Exposição Universal de 1900, em Paris. Pequenas peças onde Lalique havia representado animais e plantas (HEYL, 2009), além da já mencionada e muito recorrente figura feminina, que podia ser mostrada como uma dríade, ninfa ou deusa mitológica, e também o diadema *Galo* [Inv. nº 1208], que originalmente trazia um diamante em seu bico, notável por sua beleza e detalhes intrincados, como sua malha de ouro, compondo uma das mais belas realizações do joalheiro (LEITE, 2008).

Podemos, assim, sobre essa impressionante produção, assinalar, com Gilbert Durand em suas estruturas do imaginário, numa definição do universo criativo de René Lalique: “Porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário.” (DURAND, 2002, p.430). É dessa forma que a obra de René Lalique será aqui abordada.

Para isso, como já afirmado, analisou-se o bestiário de Lalique por se tratar de uma inesgotável fonte de representações simbólicas, presentes nas suas mais notáveis peças de joalheria. Recorrendo, mais uma vez, a Durand (2002, p.69), em sua afirmação de que “[...] qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar com uma reflexão sobre sua universalidade e banalidade.”, pois o bestiário é, ao mesmo tempo, expressão pessoal e impessoal, dado que inserido na cultura geral dos povos, mas ao mesmo tempo, presente no imaginário de cada indivíduo. Ainda na esteira de Durand (2002), pode-se afirmar também sobre a importância do bestiário nas manifestações da mitologia e da religião, fato já apresentado por diversos estudiosos, como a comprovação, pela etnologia, do totemismo animal e dos símbolos teriomórficos na história dos povos.

4.2 ANÁLISE DO PEITORAL *LIBÉLULA*

A esta peça já apresentada, de fascinante caráter imagético e evocação mítica excepcional, deve-se a exposição de Maria Fernanda Passos Leite (2008) acerca do material utilizado e da técnica de produção:

> De consideráveis dimensões, este peitoral apresenta uma simbiose de dois temas recorrentes na obra de Lalique – a figura feminina e o insecto [a libélula] em que

> esta se transforma, dando origem a uma criatura híbrida – mulher/insecto – que se torna simultaneamente atractiva e repelente emergindo da boca escancarada de um monstro. Para além da imaginação prodigiosa que a peça revela, há que destacar sobretudo a mestria técnica da sua execução, revelada no tratamento dos esmaltes, nomeadamente do esmalte vitral das asas flexíveis da libélula (LEITE, 2008, p.23).

O valor simbólico desta joia remete-nos, portanto, ao mito de Édipo e da esfinge grega e às várias leituras através do tempo, em diversas culturas, correlacionadas com a divisão e suas interpretações: a androginia, a duplicidade e a ambiguidade. Em um primeiro momento, a história da esfinge resume-se à apresentação desta no mito de Édipo, onde o herói depara-se com o monstro nas portas da cidade grega de Tebas, e a esfinge o interpela, propondo um enigma sobre as idades do homem. Esse enigma é, na verdade, a própria natureza de Édipo:

> ‘Quem, entre os que vivem na terra, nas águas, nos ares, tem uma só voz, um só modo de falar, uma só natureza, mas tem dois pés, três pés e quatro pés, dípous, trípous, tetrápous?’. Édipo reflete. Essa reflexão talvez seja mais fácil para um homem que se chama Édipo, Oi-dípous, ‘bípede’. Responde: ‘É o homem. Quando ainda é criança, ele engatinha, na idade madura, caminha sobre as duas pernas, e quando envelhece apóia-se numa bengala para ajudar sua marcha hesitante, cambaleante’ (VERNANT, 2000, p.168).

É a partir de uma fala audaciosa que a esfinge, de dupla natureza, coloca sua duplicidade no enigma. Metade mulher e metade leão, a anatomia do animal já sugere uma divisão, mas ao mesmo tempo união de opostos, e é essa ambiguidade teriomórfica que se apresentará como aproximação da obra de Lalique através da criatura mítica, embora na peça haja a metade mulher em oposição à metade inseto, ao invés de leão. Essas duas naturezas estão, por isso, bem representadas nesse adorno, que amalgama a beleza à selvageria. E é pela união desses opostos, mulher e libélula, que temos a máxima manifestação imaginativa na obra, apresentada na figura 23:

Figura 23: Peitoral *Libélula*. Foto: Museu Calouste Gulbenkian, Inv. nº1197. Disponível em: <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/en/Collection/ReneLalique/Piece?a=12>. Acesso em: 24 set. 2015.

Mas, se a observarmos atentamente, o inseto também se aparenta a um dragão, ou a um batráquio. Suas garras apresentam-se estendidas para a direção da mulher, sugerindo os braços que nela faltam, pois, no corpo da mulher, em seus lugares há asas. Tem-se, dessa forma, a ideia de completude na peça apresentada nos dois regimes da imagem de Durand (2002): a asa, símbolo da projeção para o alto; a boca escancarada do monstro, sugerindo o engolimento. Se se observa a parte inferior da peça, diríamos que nessa interpretação da joia baseada no engolimento a sua manifestação se encontra em alguns mitos conhecidos, dos quais o mais representativo é a história bíblica de Jonas, profeta hebreu abrigado no ventre da baleia enviada por Deus (Jonas I, 17). Em algumas pinturas de vasos, é o herói grego Jasão que representa esse mito, engolido por uma gigantesca serpente (KERÉNYI, 2015).

O engolimento, para Durand (2002), simboliza o por isso o regime noturno, na representação da boca que engole e que chupa, em oposição à boca dentada que tritura e morde, característica do regime diurno e sua teriomorfia expressa nas figuras do lobo e do leão.

No entanto, na parte inferior da joia, não há um animal completo, visto que este não nos dá uma ideia de completude pela sua estrutura, pois vemos que a asa, importante símbolo

ascensional e diurno (DURAND, 2002), é parte tanto do animal como da mulher. Do animal, porque carrega a característica de inseto, e da mulher porque está em lugar de seus braços. Da mesma forma, as garras são também parte tanto do animal como da mulher. Alinhadas aos ombros, as garras sugerem o abraço, a dominação e, ao mesmo tempo, os braços que faltam no torso feminino.

A dupla relação mulher-animal pode ser observada, portanto, por sua integração: esta é animalizada, e o animal, humanizado pela união e pela disposição das partes de seu corpo. Supõe-se que Lalique, ao representar a distribuição de características bestiais e humanas quisesse denotar, com isso, a complementaridade entre natureza sublime e terrestre, elevação espiritual e banalização, presente em cada um dos seres humanos, sendo o melhor exemplo o do mito do centauro Quíron.

Quíron pode ser considerado, pela sua anatomia hipomórfica, um monstro selvagem, habitante das florestas, mas ao mesmo tempo um tutor sábio de heróis, muitos deles enviados pelos deuses para ficarem sob sua responsabilidade, como Aquiles. Curiosamente, o próprio Aquiles, em sua primeira juventude, também traz em si caracteres duais: “Sua barba ainda não cresceu, ele não tem pêlos, parece uma garota encantadora, com essa beleza indecisa dos adolescentes que são tanto meninos como meninas.” (VERNANT, 2000, p.94). A androginia, assim, aparece em muitos mitos e figuras eminentes na cultura greco-romana, e a anatomia refletirá, frequentemente, a personalidade dividida.

Nesse ponto retornamos ao tema da esfinge, filha de Equidna, essa também mulher e monstro, geradora de muitas outras aberrações da mitologia grega (GUIMARÃES, 1999).

Durand (2002, p.98) será preciso no relato onde aproxima a esfinge e Equidna, “mãe de todos os horrorosos monstros”, evidenciando a dualidade nessas criaturas como a sua aproximação com a divisão selvagem existente nos mitos. Assim, Aquiles dividido será o Aquiles amante de Pátroclo, que chora pela morte do amigo na **Ilíada**; mas, ao mesmo tempo, o colérico Aquiles que arrasta, de maneira desumana, o corpo de Heitor pelos campos de Tróia, sedento de vingança (HOMERO, 2013).

Dentro da arquetipologia do mito, Diel (1991), ressalta a esfinge como a simbolização da devassidão e da dominação perversa, acrescentando que em certas representações a cauda do monstro termina em cabeça de serpente. O seu aspecto monstruoso e banal, ligado à terra, deve ser vencido somente pelo intelecto, pela sagacidade edipiana. O seu enigma, ainda conforme Diel (1991), é o enigma da perversidade, e comporta a resposta

como sendo o homem, único animal suscetível de perversão, por isso, animalizado pelo enigma, mas que deve se manter de pé para que haja a manifestação elevada do espírito.

E essa questão da dominante postural será, para Durand (2002), uma representação do Regime Diurno, como ilustrativa do esquema ascensional, simbolizado pela asa e seu anseio de movimento para o alto. A asa e a postura bípede do homem são, assim, símbolos de elevação espiritual. No entanto, como manifestação da banalidade e da natureza terrestre, a esfinge, que em alguns relatos possui asas, não pode se elevar; sua base é o rochedo, o contato direto com a terra (DIEL, 1991).

Dentro da perspectiva de regimes na obra de Durand (2002), o peitoral Libélula demonstra a capacidade de associação da união do Regime Noturno, representado pelo esquema do engolimento, elemento feminino e aquoso, mas de modo nenhum terrificante. É, como já ressaltado, pela eufemização da mordedura que se dá o engolimento, segundo Durand (2002). Ao mesmo tempo, a asa manifesta a representação do Regime Diurno, da antítese da elevação em oposição à queda na animalidade.

O esquema da ascensão, como já assinalado, representado pela asa, aproxima-se da flecha e da história bíblica da escada de Jacó (Gênesis, XXVIII, 12), e traz a ideia de elevação espiritual presente na joia. O animal asqueroso da parte inferior termina na mulher bela e virtualmente elevada da parte superior, mas a asa é também parte do animal. E já que nosso olhar se dirige agora de baixo para cima, a partir de uma visão da dominante reflexa, postural e elevada (DURAND, 2002), nesta análise a ideia de nascimento também se faz presente. Porque mulher e monstro têm a mesma natureza.

Assim, natureza terrena e celeste unem-se numa só peça, Regime Noturno e Regime Diurno integrados. Uma libélula é, ao mesmo tempo, aérea e terrestre. Possui asas, mas é um animal do charco.

A esfinge traz, por isso, em sua dualidade, uma “visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação” (DURAND, 2002, p.295), em seu aspecto noturno e lunar. Ferocidade e beleza se unem em sua anatomia dual. Por isso, a divindade lunar, como proposta por Durand (2002), será, ao mesmo tempo, benéfica e terrível, onde encontramos o simbolismo da morte e da ressurreição e o esquema da própria mudança temporal e repetição das fases, do nascimento e morte, e da crisálida, símbolo funerário chinês. A esfinge, dessa forma, é a própria constituição do tempo como forma cíclica, do seu devir e eterno retorno, e sua ambivalência apresenta-se, como o hermafrodita,

conservando em si os traços distintos de sua dupla sexualidade, representação da vida continuamente em movimento. Em algumas ilustrações de manuscritos alquímicos antigos, homem e mulher são retratados unidos formando um ser híbrido, completo (JUNG, 1990).

Por isso, o isomorfismo da evolução cíclica apresenta na esfinge, pela sua dualidade, a natureza ambígua que todo ser humano possui. E mais uma vez vemos no peitoral Libélula os dois regimes propostos por Durand, pois "Todo símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz." (DURAND, 2002, p.328). Esse isomorfismo, expresso pela anatomia ambivalente do andrógino e da esfinge encontrará seu correspondente mais claro no *ouroboros*, do qual falaremos mais adiante. Por isso, o enigma proposto a Édipo é a exemplificação mais adequada do tema do tempo; as três idades mostram a passagem do fluxo temporal a corroer o homem, e podemos dizer que a esfinge é o emissário mais facilmente identificável de Cronos, titã que devora os próprios filhos. E não nos esqueçamos de que, ainda segundo Durand (2002), a ambivalência das divindades assimiláveis à lua sempre produz uma iconografia meio animal, meio humana, representada pelo isomorfismo da sereia, da esfinge e de um "Jonas invertido" (DURAND, 2002, p.290).

Assim, na definição de Chevalier e Gheerbrant (2007, p.390), a esfinge se apresenta em seu aspecto duplo como a própria representação do enigma:

> No curso de sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável. A palavra esfinge faz pensar em enigma, evoca a esfinge de Édipo: um enigma opressor. Na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade.

O início desse destino diz respeito, evidentemente, para a análise do mito em questão, à encruzilhada em que Édipo se encontra, após o assassinato de seu pai, o rei tebano Laio. Deve, além de encenar a luta contra sua própria natureza na resolução do enigma da esfinge, assumir o seu aspecto sempre ambivalente de filho e esposo, e de pai e irmão[7].

Sendo assim, é interessante notar que o enigma da esfinge representou também, para os artistas de fins do século XIX, uma manifestação da decadência simbolista: Oscar Wilde, Paul Verlaine e outros poetas compuseram versos a essa beleza selvagem, identificada quase sempre com a *femme fatale*, a figura da mulher terrível, cujo exemplo mais notável é o de

---

[7] Para o conhecimento da dualidade edipiana, é necessário estar ciente de que Édipo não somente desposou sua mãe, como ainda em decorrência desse matrimônio incestuoso suas filhas são, ao mesmo tempo, suas irmãs (VERNANT, 2000). Portanto, o mito de Édipo é o mito da divisão, sendo a esfinge a representação máxima dessa dicotomia na trajetória do herói, que oscila entre a natureza banal e a elevação espiritual (DIEL, 1991).

Sarah Bernhardt. Conta-se que esta, sempre adornada pelas joias de Lalique, saíra, certa vez, à rua com um leopardo (HEYL, 2009). Esse era o exemplo típico da esfinge, a mulher que havia atingido uma autonomia profissional, sexual e intelectual, e que frequentava os círculos de artistas e literatos e fascinava os homens por sua liberdade imaginativa, uma "devoradora de homens", na afirmação de Heyl (2009, p.85). Por isso, a esfinge é um tema recorrente também nas obras dos pintores Fernand Khnopff (1858 – 1921) e Franz von Stuck (1863 - 1928), que a retrataram numa atmosfera de cunho altamente sexual, mas também sob uma visualidade diáfana, cheia de reminiscências a respeito de suas próprias naturezas interiores, da luta entre consciente e inconsciente, na dúvida de Édipo e sua existência claudicante, presente em cada homem. A figura 24 apresenta o quadro de Khnopff, onde a esfinge é o tema central:

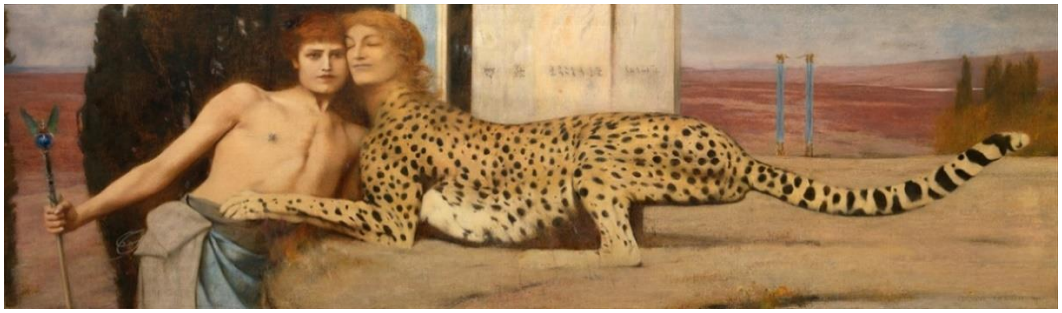

Figura 24: A Esfinge, ou As carícias, Fernand Khnopff, 1896. Foto: Museus Reais de Belas-Artes, Bruxelas. Fonte: HEYL, 2009, p.87.

A estrutura emblemática da representação do mito de Édipo é, nessa obra, crucial: a esfinge, unida que está ao homem, fecha os olhos, enquanto este os mantêm abertos, uma representação da vitória do intelecto sobre a luxúria banal, posto que o afago da esfinge parece-nos bastante convincente acerca de seu interesse sexual. Édipo, no entanto, em sua atitude de distanciamento pelos olhos abertos, já premedita subjugar o monstro pela sagacidade, representada também pelo símbolo solar e ascensional do cetro em suas mãos. Em uma outra perspectiva, o fato de Édipo manter os olhos abertos significa sua tentativa de decifrar o enigma. Fecha-os, porém, à própria natureza: terá que furá-los em sua tragédia incestuosa e parricida, cego que estivera o tempo todo para a realidade.

Com relação à joia denominada *Libélula*, além do aspecto mitológico da esfinge e sua dupla natureza, também simboliza a estética do Art Nouveau pela presença de dois mais recorrentes representantes do seu totemismo: a mulher e a libélula. Chevalier e Gheerbrant (2007) associam a simbologia da libélula ao Japão. A propósito, a arte japonesa, como já

afirmado algumas vezes, foi um dos temas mais influenciadores do Art Nouveau. Lalique, dessa forma, não somente inseriu na peça os dois ícones mais importantes do movimento; ele uniu, em essência, a delicadeza da mulher ao arquétipo do inseto, na imagem do homem integrado à Natureza.

Indubitavelmente, René Lalique, para além da perspectiva da criação individual, representou nesta joia, em correlação com a esfinge, os mitos da divisão, presentes no imaginário coletivo e simbológico, produtos de uma cultura universal, pertencentes ao patrimônio inconsciente de todos os homens (JUNG, 1990). Essa visão, dentro da teoria da Psicologia Analítica, apresentada pelo psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875 – 1961), é a perspectiva da natureza da dualidade presente em homens e mulheres, através da *anima* e do *animus*, que são, nas palavras Jung, retomadas por Sanford (1987, p.12, grifo do autor):

> os opostos existentes no homem e na mulher de *anima* e *animus*. Anima significa o componente feminino numa personalidade de homem, e o animus designa o componente masculino numa personalidade de mulher. Ele tirou tais palavras do verbo latino *animare*, que quer dizer animar, avivar, porque sentiu que a anima e o animus se assemelhavam a almas ou espíritos animadores, vivificadores, para homens e mulheres.

Se, de acordo com Jung (apud SANFORD, 1987), dentro da psicologia analítica, observarmos os esquemas que regem a natureza da *anima*, diremos que Lalique esculpiu nessa peça sua contraparte feminina no que esta contém de delicada, mas também de feroz, pois a *anima*, em seu aspecto maléfico assemelha-se a uma figura arquetípica desagradável; já o seu aspecto numinoso representa uma mulher bela e atraente (SANFORD, 1987).

Além disso, a natureza dual tratada aqui também pode dar-se pela representação da energia psíquica que flui entre duas polaridades. Esse conceito, baseado num antigo documento chinês estudado por Jung, **O Segredo da Flor de Ouro**, "falava da alma *p'o* e da alma *hun*, respectivamente feminina e masculina, e dizia que ambas existiam em cada indivíduo" (SANFORD, 1987, p.143, grifo do autor).

Lalique, então, encontra um elo, representado pelo peitoral *Libélula*, com as camadas profundas do seu inconsciente, através do mito da esfinge, pois, talvez de algum modo, tentasse representar nessa peça o esforço criativo direcionado a um estágio superior de imaginação artística, um sentimento de integridade "alcançado através da união do consciente com os conteúdos inconscientes da sua mente." (JUNG, 1990, p.149).

Lembremo-nos também que, além disso, na mitologia hindu, o símbolo animal, colocado em posição inferior, transporta os deuses de forma humana e é, ao mesmo tempo,

parte do deus e veículo, denominado *vahana*, e a representação de figuras humanas e animais é muito comum na iconografia indiana (ZIMMER, 1997). Talvez Calouste Gulbekian, ao adquirir esta joia, fosse inevitavelmente arrastado até o Oriente por estas reminiscências próprias de sua cultura, materializadas por Lalique através de sua sutil imaginação.

4.3 ANÁLISE DO PEITORAL *SERPENTES*

Para uma melhor compreensão do simbolismo expresso neste peitoral, iniciamos com a definição do mitólogo sobre o símbolo da serpente, de maneira assaz esclarecedora:

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

É interessante notar, em primeiro lugar, nessa obra, a surpreendente ideia de movimento dos animais, que parecem prontos a atacar, com a boca escancarada. Imagina-se que Lalique, ao representar essa movimentação, não quisesse apenas dar a impressão de que estas parecessem vivas, mas acrescentar também às serpentes a ideia do “fugaz dinamismo”, do qual nos fala Durand (2002, p.74), associado, muitas vezes, ao avanço do próprio tempo, como no mito cíclico aqui tratado. E apesar de sua multiplicidade evidente, a razão apresentada pelo nó parece ser a de ligação, fazendo com que as oito serpentes laterais sejam, simultaneamente, muitas e uma só, unidas que estão à serpente central. De maneira análoga, o número nove representava, para os povos primitivos, justamente uma multiplicidade que retorna à unidade, e a divindade do nono dia no calendário maia é a serpente, mas de forma benéfica. Já entre os astecas, o nove é considerado de mau agouro, das divindades noturnas, do inferno e da morte. Por isso, alguns temas mitológicos apresentam o nove como simbólico: a hidra de Lerna do mito grego de Héracles possui nove cabeças, e o deus hindu Vishnu, nove encarnações, além da evidente associação do número nove ao *ouroboros* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007). Assim, o peitoral Serpentes possui essa estrutura, como pode ser visto na figura 25:

Figura 25: Peitoral *Serpentes*. Foto: Museu Calouste Gulbenkian, Inv. nº1197. Disponível em: <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Colecao/ReneLalique/Obra?a=88>.Acesso em: 24 set. 2015.

Sugere, por isso, a dispersão no espaço, da qual nos fala Bachelard (1978). Como a responsável pelo movimento, traz consigo não somente a ideia cíclica de evolução e involução, mas também a de renovação constante da vida, simbolizando uma das manifestações da divindade mais, o princípio criador. Sua direta relação com o deus primordial pode ser vista em alguns mitos de religiões assaz arcaicas, e a esse respeito, o relato simbológico faz-se necessário:

> Temível em sua ira, ela se torna o Leviatã hebreu ou o Midgardorm escandinavo, *mais antiga do que os próprios deuses*, segundo os eddas; quando bebe, provoca as marés; quando bufa, as tempestades. Ainda a nível das cosmogêneses, é o próprio Oceano, de que nove espirais cercam o círculo do mundo, enquanto a décima, furtivamente introduzida por baixo da criação, forma o Estige, segundo a Teogonia de Hesíodo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.816, grifo do autor).

De maneira interessante, Chevalier e Gheerbrant (2007) analisam essa temática do movimento, que diz que todas as serpentes formam uma única serpente, e aproximam a serpente do homem, em sua multiplicidade, assim como o “nó de víboras arquetipológico” de Durand (2002, p.316) também sugere a movimentação da psique em direção às suas variadas

manifestações. Supõe-se, dessa forma, que Lalique, na composição da peça, como homem que estava intimamente associado à Natureza, tenha simbolizado as serpentes desse peitoral como uma expressão de sua ampla e rica imaginação, como movimentação também de sua inventividade pulsante.

Além disso, esse peitoral é o ideal da linha sinuosa do Art Nouveau no movimento das serpentes, assim como respeita a simetria e o equilíbrio. Precisamente dispostas, com esse eixo que parte da serpente superior é, ao mesmo tempo, estruturado e móvel, assume-se vivo, independentemente do artista que o criou, como nas palavras de Leibniz (apud BACHELARD, 1978, p.133): "quod non agit, non existit, o que não se move, não existe".

A serpente central também sugere dispersão no espaço, da qual Bachelard (1978) nos diz cuidadosamente acerca da constituição do corpúsculo que sua existência já prova uma raiz por todo o espaço. A serpente acima das serpentes é, pois, uma e todas elas ao mesmo tempo.

O aspecto sagrado da serpente serviu de inspiração para os mitos, até mesmo porque sua natureza é similar à do homem, e o imaginário dos povos assinala muito claramente o antagonismo entre os dois animais, homem e serpente. A serpente, de fato, em várias lendas, foi a principal inimiga do homem, símbolo da perdição, do pecado bíblico e do orgulho vaidoso, bem como da banalização. Dessa forma: "Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 814). Essa analogia denota o esforço de espiritualização, presente nos mitos, que visa afastar o homem de sua contraparte banal e terrena, representada pela serpente; e a perversão do espírito é, muitas vezes, um símbolo serpentiforme (DIEL, 1991).

Curiosamente, ao mesmo tempo a serpente simboliza a veneração da natureza ctônica, da feminilidade, em seu aspecto de movimento emoliente. Vemos também a serpente como o triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e da perenidade ancestral para Durand (2002), que aprofunda a sua ligação com o mito agrário e o lunar, exemplificando pela sua estrutura aquática e alada, influenciadora de um calendário das plantações, nos mitos indígenas das Américas, situando-a no Regime Noturno da imagem. Em alguns momentos o réptil toma um aspecto benéfico e divino, como no mito maia, do qual já tratamos, e a exemplo da serpente Muchalinda, que na narrativa protege o Buda durante uma tempestade, enquanto este medita durante sete dias. Aqui, volta-se à ideia da natureza dual, representada pelo Buda unido à serpente, "uma reconciliação perfeita de princípios antagônicos" (ZIMMER, 1997, p.77).

Em outra visão, ao tema da serpente inimiga, dentro da religiosidade das civilizações, também se liga o do dragão. Durand (2002) afirma que à característica terrificante desse monstro junta-se a de reunir simbolicamente os vários aspectos de um regime noturno. Exemplifica, assim, o dragão como associado às manifestações geológicas e principalmente aquáticas que apresentam o lado catastrófico das forças da natureza, além da imagem absolutamente emblemática do dragão bíblico unida à da prostituta apocalíptica, feminina e noturna, que também evoca a multiplicidade caótica dos elementos, "Nó onde convergem e se cruzam a animalidade vermicular e água fervilhante, a voracidade feroz, o barulho das águas e do trovão, tal como o aspecto viscoso, escamoso e tenebroso da 'água espessa'". (DURAND, 2002, p.98). Assim, o deus ou o herói que mata a serpente ou o dragão é geralmente um personagem solar, divinizado pela ação sublime de libertar o mundo das forças banalizadoras, orientando os povos para uma vida mais espiritualizada (DIEL, 1991).

No relato cristão, São Jorge é o cavaleiro solar e diurno por excelência: mata o dragão, que em muitas obras da pintura e da iconografia religiosa tem um aspecto ofídico, sempre de natureza terrestre. São Jorge enfrenta-o com a lança, um dos símbolos da divisão diairética e ascensional (DURAND, 2002). No livro do **Apocalipse** (XII, 1-17), o anticristo, que não perde suas características de serpente, apresenta-se como o dragão que persegue a mulher, como pode ser observado na figura 26:

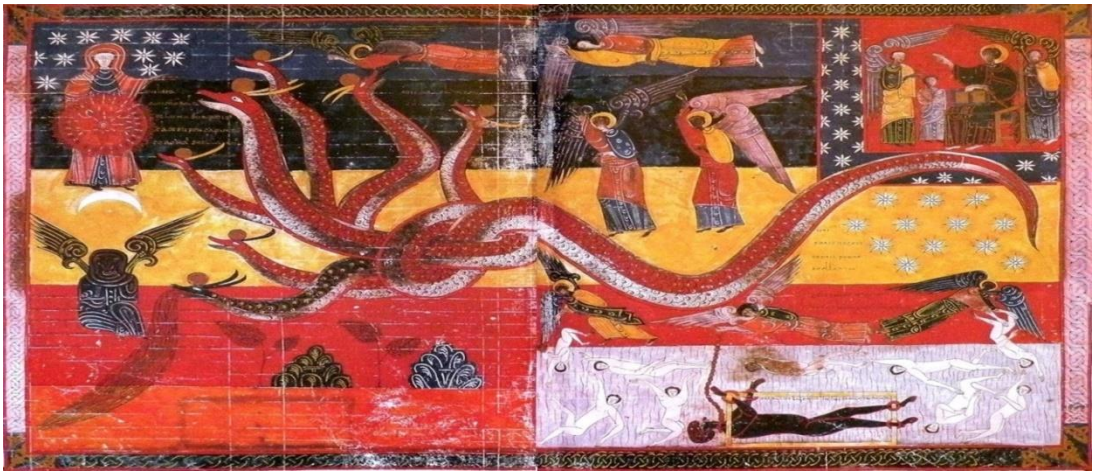

Figura 26: Códice de D. Fernando I y Doña. Sancha, Beato de Liebana, 1047 Foto: Biblioteca Nacional de España. Fonte: ECO, 2010, p.133.

Na mitologia grega, um bom exemplo do herói matador de serpentes é o do deus Apolo, que mata Píton, e estabelece seu oráculo na cidade de Delfos (BULFINCH, 2001). Esse deus, notadamente pertencente ao Regime Diurno, numa classificação de Durand (2002),

toma os símbolos da ascensão, as setas, para abater o monstro, estabelecendo assim uma divisão entre o símbolo banal, a serpente, e o contato com os deuses pelos homens através da vidência da Pitonisa, a sacerdotisa que prevê os oráculos. Esta mesma feminina e mística, como a própria serpente.

Mas a lenda mais emblemática a respeito desse embate entre características diurnas e noturnas se encontra logo após o relato da criação e ordenação do mundo e é protagonizada por Zeus[8], o representante das forças cósmicas e solares, em oposição a Tífon, o titã nascido da Terra, manifestação por excelência da natureza banal. É ele a contraparte caótica em todas as coisas, que de tempos em tempos retorna para desafiar o elemento ordenador. Em algumas lendas Tífon tem os atributos dracônicos e ofídicos em sua estrutura física, cem hórridas cabeças de dragão, de cujas bocas saem línguas negras; da cintura para baixo, o corpo é cercado de víboras (GUIMARÃES, 1999). Algumas versões do mito afirmam que ele nasce de Píton; sua natureza terrível fá-lo opor-se a toda forma de necessidade de elevação, pois "representa os sobressaltos da animalidade, do embrutecimento, das forças de vulgarização" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.883).

O embate entre Tífon e Zeus quase coloca o mundo de volta à massa amorfa da criação, o *Caos* primordial que havia antes de tudo ser ordenado. Esse simbolismo presente no combate que sacode o universo, abalando seus alicerces, expressa a ideia de desequilíbrio entre as forças do Céu e da Terra. Tífon, no fim da narrativa do combate cósmico com Zeus, é lançado ao solo e aprisionado sob o vulcão Etna, ligado que está às potências terrestres incontroláveis (VERNANT, 2000). Aqui, este monstro aproxima-se do *ouroboros*, como causa dos cataclismos, por ter sido muitas vezes simbolizado por uma gigantesca serpente enrolada no Olimpo, o trono de Zeus, e, finalmente, representa também o Leviatã ou o Beemote do **Livro de Jó**, "atributo fálico do criador" (DURAND, 2002, p.71). A figura 27 apresenta a batalha entre Zeus e Tífon, mas com a diferença da imagem de um Tífon alado, mantendo, no entanto, suas características de serpente:

---

[8] Soberano dos deuses gregos, Zeus também é conhecido por Júpiter entre os romanos. Partimos aqui dos relatos mitológicos de Vernant (2000) e Diel (1991), que apresentam a batalha logo após o estabelecimento do reinado de Zeus. Assim, Gaia, a mãe de todos os titãs, dá à luz o monstro chamado *Tífon*, que significa "fogo devorador", último bastião da resistência das forças banalizadoras do inconsciente. (DIEL, 1991, p.117).

Figura 27: Representação da batalha entre Zeus e Tífon num selo postal grego. Fonte: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Gods/Typhoeus.html>. Acesso em: 05 out. 2015.

Em algumas narrativas, Tífon também trará a ideia de constante movimento, "o tempo todo se mexendo, batendo, movimentando pernas e pés." (VERNANT, 2000, p.43). Sua face terrível, no conto moderno possuindo cem cabeças de serpente, denota o quão aterrorizados ficaram os deuses ao vê-lo. Nessa representação, o movimento serpenteante, para Durand (2002), fará com que esse aspecto grotesco da aparência do monstro seja elevado, pela ideia da animalidade presente na movimentação desordenada. Outra característica interessante reside nos relatos egípcios, onde o deus Osíris, perseguido por um Tífon manifestado nas potências destruidoras da natureza, também sugere uma ideia de movimento constante, relacionado à vida e à morte. É na odisseia da deusa Ísis, irmã e esposa de Osíris, para unir as partes do corpo esquartejado de seu marido, que os egípcios ilustraram como Tífon também pode simbolizar as forças que consomem a humanidade através da passagem do tempo (BULFINCH, 2001).

De maneira similar, na mitologia hindu, o deus solar e uraniano[9] Indra mata o dragão, serpente que se situava nas montanhas, e mantinha as águas celestes cativas em seu ventre. Esse dragão, para além do seu antagonismo, é a melhor representação dessa

[9] Chamamos o deus Indra de uraniano pois, relacionado que está às manifestações solares e celestes, possui nessa ação a atitude heroica de libertação relacionada às divindades salvadoras e orientadoras da humanidade. O nome de Urano, como o titã que representa o céu na mitologia grega, dá esse atributo a todas as divindades e heróis que, pelo ato salvador, livram a humanidade do seu aspecto terrestre e banal, indicando-os em direção à espiritualização (BULFINCH, 2001; DIEL, 1991; VERNANT, 2000; ZIMMER, 1997). Assim, para Durand (2002, p.125), os símbolos do cetro e do gládio "constelam em torno da noção de Poderio", e o deus solar, como Zeus, Indra ou Apolo, geralmente utilizam a lâmina ou a seta, e empunham o cetro para estabelecer uma dinastia das potências uranianas, em oposição à feminilidade traidora, à ganância terrestre e ctônica, à temporalidade e mortalidade.

divindade-serpente primordial, que por vezes pode causar o desequilíbrio, na fabulação religiosa indiana (ZIMMER, 1997). Assim como se manifesta em diversas culturas, na mitologia nórdica é o deus do relâmpago Tor que enfrentará a terrível serpente terrestre (BULFINCH, 2001). Em algumas representações na pintura, a serpente que se opõe ao deus nórdico assemelha-se a um dragão, como na figura 28.

Figura 28: Thor battering the Midgard Serpent, Henry Fuseli, 1790. Foto: Royal Academy of Arts, Londres. Disponível em: <http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=O1152>. Acesso em: 03 out. 2015.

É interessante observar que esse embate entre o herói e a serpente simboliza, sobretudo, a criação e o céu, a ordem benéfica e solar, contra as manifestações noturnas e ctônicas, a desordem e o animalismo. Geralmente o herói ou o deus que mata o monstro terrestre está imbuído de características celestes e solares, cujos símbolos são a asa, o relâmpago fulgurante, a lança, ou até mesmo as próprias garras. Por esse aspecto, a vitória do herói que mata a serpente será, de maneira muito clara, a imagem da iniciação, como na perspectiva de Durand (2002), aproximando-se da morte do dragão e da vitória, para retomar e ligar o mito presente ao anterior, de Édipo sobre a esfinge. Dessa forma, “A serpente tem, assim, um lugar simbolicamente positivo no mito do herói vencedor da morte.” (DURAND, 2002, p.320).

Às garras deve-se a capacidade de caça tradicional da águia, símbolo da dimensão espiritual e de muitos deuses em diversas culturas. Zeus, na Grécia, é representado sobretudo por uma águia, enquanto Hera, sua esposa e irmã, por serpentes, pois Hera é também Mãe da Terra. Assim, opõe-se em primeiro lugar a águia à serpente, pois "São vários os episódios que definem os contornos da oposição entre ambas". (ZIMMER, 1997, p.83).

Numa outra perspectiva, o mito de Zeus e Tífon toma uma dimensão subjetiva. Dentro da análise jungiana essa batalha simboliza, em cada homem, a primitiva luta para alcançar a consciência, na disputa entre o ser arquetípico e luminoso contra as forças cataclísmicas e terrestres do monstro. É, dessa forma, o conflito clássico entre o ego e a sombra:

> No decorrer do desenvolvimento da consciência individual, a figura do herói é o meio simbólico através do qual o ego emergente vence a inércia do inconsciente, liberando o homem amadurecido do desejo regressivo de uma volta ao estado de bem-aventurança da infância, em um mundo dominado por sua mãe (JUNG, 1990, p.118).

Mas ainda, a batalha entre Zeus e Tífon representa, num nível mais profundo, a tensão criadora de vida, *tonos*, que simboliza o princípio dinâmico de todas as coisas (JUNG, 1990). Essa tensão criadora estaria, assim, associada à própria ideia da criação artística, representada em Lalique pela inventividade versus preciosismo, dado o padrão escultural dessa peça.

A dissensão entre Zeus e Tífon é por isso, um mito universal. Como definição desse combate, a simbologia verá, também na mitologia hindu, os aspectos de natureza oposta entre a águia e a serpente:

> A serpente rasteja pelo solo, como um rio que flui para o mar; habita a terra e brota da sua toca, como as águas de uma fonte. É uma corporização da água da vida que emerge das profundezas da Mãe Terra. A Terra é a mãe primordial da vida, alimenta todas as criaturas com a sua substância, e, mais tarde, devora-as; é a sepultura de todas as criaturas. Estreita com o seu seio a vida que trouxe à luz, negando-lhe a liberdade sem vínculos do espaço celeste. Por contraste, a infinitude do céu denota o livre movimento do espírito ilimitado que voa como a ave, livre das grilhetas terrenas. A águia representa este princípio espiritual, superior, livre da servidão da matéria, que plana no éter transluzente, e se eleva até às estrelas, suas companheiras, e, mesmo, até ao ser supremo que está acima delas. Por outro lado, a serpente é uma força vital da esfera da matéria viva. A cobra é suposta ter uma vitalidade tenaz: rejuvenesce mudando de pele (ZIMMER, 1997, p.84).

Por isso, aqui, em geral, a serpente associa-se à ideia do egoísmo ligado ao nascimento pela terra, represa as águas cósmicas, ou está presente em todas as águas.

Um outro aspecto nessa obra de Lalique reside, de maneira muito sutil, no número quatro. Observa-se que este peitoral possui dois grupos de quatro serpentes, unidos um ao outro pelo nó da serpente central. As serpentes do peitoral, simetricamente dispostas, apontam suas terríveis presas para as extremidades da joia, parecendo constituir dois polos antagônicos, mas ao mesmo tempo integrados. Pode-se dividi-las, mas também uni-las como um único corpo, pois o nó da serpente central distribui a qualidade de ligação entre elas, e não se sabe onde cada uma termina ou começa, pois são partes integrantes de um todo. No entanto, se se atenta para as laterais separadamente, nota-se, de maneira muito clara, que os grupos possuem, cada um, a sua própria unidade, ou seja, dois grupos de quatro serpentes, jungidas por uma serpente acima e ao centro. Jung (1990) associará ao número quatro a crença, entre as civilizações antigas, de que este dava a ideia de completude. De igual forma a quadratura do círculo era um problema que preocupava constantemente os renascentistas, como símbolo da divina proporção, fato que por sua vez ligava-os a sua herança pitagórica, do número como uma "conexão tangível entre as esferas da matéria e as da psique" (JUNG, 1990, p.310).

Assim, o quatro se refere, também, de maneira interessante, a uma "polaridade desdobrada" edipiana (2x2) [10], simbolizando o nosso mundo material, composto dos quatro elementos da totalidade expressa na mandala tibetana (terra, fogo, água e ar), que por sua vez, nos mitos agrários, nos dão a real observação das estações, das orientações cardeais, em concordância com o *tetraktys*, o conceito de quatro coisas compondo uma única, ensinamento fundamental para a compreensão do mundo entre os pitagóricos (DETHLEFSEN, 1997, p. 95).

Todas essas leituras apontam, desse modo, para a premente necessidade imagética que houve ao produzir tal joia, pois Lalique provavelmente queria, com esses caracteres simbólicos, exprimir uma ideia de completude dentro de uma divisão. Para isso, a simetria presente da Natureza, observada sempre pelo artista, tornava-se o ponto de partida para a produção joalheira, e Lalique, como arguto criador, manifestava essa harmonia constante em suas joias. Essa digressão acerca do número quatro na obra de Lalique torna-se, então, fundamental para entender a ideia de completude expressa no peitoral *Serpentes*.

---

[10] O mito de Édipo também faz uma alusão importante e não menos simbólica ao número quatro. Na resposta ao enigma proposto pela esfinge, o homem que caminha sobre quatro pernas, a criança, está, por isso, conectado ao mundo material, ainda não concebeu o crescimento interior necessário à elevação espiritual.

Este peitoral também pertenceu a Calouste Gulbenkian, e hoje se encontra exposto no museu da Fundação. A sua feitura deve-se a um trabalho de grande qualidade e primor, executado em ouro cinzelado e esmaltado, destacando-se o aspecto vítreo que dá à peça uma vivacidade e movimentação únicas, mesmo que o tema da serpente tenha sido revisitado em outras peças. Apresentada também na Exposição Universal de 1900, causou enorme espanto pela sua elaboração.

De fato, com esse tema, Lalique expôs aqui um dos mais emblemáticos animais do seu bestiário e também um dos símbolos do Art Nouveau, promovendo, assim, uma interessante manifestação da serpente e suas simbologias dentro do imaginário.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expusemos uma visão da obra de René Lalique a respeito de duas de suas mais emblemáticas joias. Destarte o que se pretendeu foi, sobretudo, uma compreensão um pouco mais ampla do universo da produção joalheira, através de um dos seus mais eminentes representantes. A joia, como vimos, apresenta evoluções e diferenciações através da história quanto ao seu aspecto material. No entanto, quanto à sua natureza simbólica, muito pouco se modifica. O status, o poderio e a religiosidade sempre estiveram associados ao adorno; as insígnias de distinção fazem parte da concepção do homem, desde que este pôde se compreender como ser individual e, muitas vezes, detentor de características peculiares ao seu desenvolvimento.

É fato que Lalique possuía uma formação humana muito vasta; não se filiaria a movimentos artísticos se não estivesse intimamente relacionado às ideias de seu tempo. No entanto, transcendeu as fronteiras de uma técnica de produzir joias e peças em vidro, ultrapassando os conceitos de uma época e evoluindo à medida que a arte exigia novas formas de se portar frente ao mundo.

Nunca será, por isso, suficiente ressaltar a genialidade de René Lalique, não somente por causa de sua vasta produção como joalheiro e vidreiro, mas também pela sua dimensão humana e por sua representação como um homem ciente das grandes tarefas que cabem aos gênios, “E num certo sentido, os arquétipos representados pelos diversos símbolos presentes nas obras, fazem parte de um imaginário que não pertence exclusivamente a uma época, constituindo-se como atemporal.” (ABELLA; RAFAELLI, 2012, p.247). Executar a obra artística é, dessa forma, realizar-se a si mesmo, e Lalique está expresso em seus feitos, através dos conceitos inovadores da arte que legou.

Por isso foi preciso, para um melhor entendimento, definir o que é joia e como classicamente se estabeleceram os valores simbólicos sobre o adorno, nos primeiros capítulos deste trabalho. Através dessa exposição, pudemos compreender como Lalique transformou a joalheria de seu tempo, apresentável como um período efervescente para a renovação das artes, que ele não somente assimilou, mas também contribuiu com uma evolução subjacente ao Art Nouveau, uma evolução regrada pela própria criatividade do artista, ao rejeitar a preciosidade da peça em função de uma depuração estética, que ressaltasse a imagem do criador ligado à constituição orgânica das coisas, como parte de um universo pulsante e real, material, visível. Dessa forma, Lalique se aproxima dos conceitos helênicos de *phýsis*

[natureza] e *anthropos* [homem]. Esses dois conceitos, para os antigos gregos, não estavam, de modo nenhum, em posições antagônicas como os concebemos hoje: o homem não era o senhor do mundo, não devia submeter todas as coisas ao seu domínio, mas participava dessa mesma substância primordial, geradora de tudo, que havia criado as pedras e os deuses. A visão helênica da *phýsis* era, por isso, considerar o homem, o *anthropos*, um dos seus elementos constitutivos, pois homens e deuses somente se diferenciavam por seus destinos, por uns possuírem mortalidade e outros imortalidade, "mas com estilos de vida aproximáveis e complementares" (PROVETTI JUNIOR, 2008, p.29).

Lalique vai, por isso, ao encontro dessa concepção que aproxima homem e natureza, criador e criação em um patamar mais elevado, onde não há pertencimento de uma obra específica ao artista, mas toda a construção histórico-cultural da humanidade presente nos mitos contribui para a criação da obra de arte, sendo os símbolos sua melhor intermediação para uma compreensão mais profunda do ato criador, e não somente baseado numa estética que se fundamenta na beleza: a obra de Lalique, permeada de símbolos e significados, expressa algo para além da imagem superficial de pedras, chifre e vidros, vai buscar a sua originalidade na função imaginativa presente em todas as pessoas, que se tornam, de maneira plena, portadores de uma herança mítica pertencente à organização cultural e universal de todos os povos. Assim, reiteramos a dimensão fundamental da obra de Lalique para um crescimento interiorizado, voltado às potências criativas. Vemos, deste modo, um discurso que se transforma por si mesmo na capacidade imaginativa do homem, e vai buscar nos mitos a sua essência, absolutamente renovadora.

REFERÊNCIAS

ABELLA, Sandra Iris Sobrera; RAFAELLI, Rafael. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas de Arcimboldo. **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v.13, n.102, p.224-249 jan./jun. 2012.

ARWAS, Victor. **The art of glass:** Art Nouveau to Art Deco. Great Britain: Andreas Papadakis Publisher, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não. O novo espírito científico. A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

BAYER, Patricia; WALLER, Mark. **The Art of Rene Lalique.** New Jersey: Quantum Books, 1996.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. (Biblioteca Carioca, v.11).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v.3).

BING, Samuel. **Le Japon artistique:** Documents d'Art e d'Industrie. Tome premier. Paris: Marpon et Flammarion, 1888. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40367915f/date>. Acesso em: 11 ago. 2015.

BLANC, M. Louis. **Histoire de la Révolution Française**. Tome deuxième. Deuxième édition. Pagnerre & Furne et Cie: Paris, 1869. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6209574h/f9.image.r=BOEHMER%20et%20BASSANGE%20.langFR.>. Acesso em: 19 ago. 2015**.**

BRAGA, João. **História da Moda**: uma narrativa. São Paulo: Anhembi-Morumbi, 2011.

BRAVO, Nelson. Chiquinha Gonzaga dá a volta por cima. **O Colegão**, Juiz de Fora, MG, p. 6, out. 1999.

BROCA, José Brito. **A vida literária no Brasil**: 1900. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Coleção Documentos brasileiros, v.108).

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPOS, Ana Paula de. **Arte-Joalheria**: uma cartografia pessoal. 2011a. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794498&fd=y>. Acesso em: 11 jul. 2015.

_____. Pensando a joalheria contemporânea com Deleuze e Guattari. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v.2, n.2, 2011b. p.167-179. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4429/3403>. Acesso: 11 jul. 2015.

CHALLAYE, Félicien. **As grandes religiões.** São Paulo: IBRASA, 1981.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

COLIN, Silvio. A poética do Art-Nouveau na arquitetura. In: _____. **Coisas da arquitetura,** jul. 2011. Disponível em: <https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/07/09/a-poetica-do-art-nouveau-na-arquitetura/>**.** Acesso em: 23 ago. 2015.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2009.

COX, Barbara et al. **Última moda:** uma história ilustrada do belo e do bizarro. São Paulo: Publifolha, 2013.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social:** classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: SENAC, 2013.

DeJEAN, Joan. **A essência do estilo:** como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DETHLEFSEN, Thorwald. **Édipo**: o solucionador de enigmas: o homem entre a culpa e a redenção. São Paulo: Cultrix, 1997.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega.** São Paulo: Attar, 1991.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto (Org.). **História da Beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Prometeu Acorrentado. Édipo Rei. Medéia**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FARTHING, Stephen (Ed.). **Tudo sobre arte**: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GOLA, Eliana. **A Joia**: história e design. São Paulo: Senac, 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio:** vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. (Coleção Perfis do Rio, v.13).

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega.** São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

HALE, John R. (Ed.). **Dicionário do Renascimento Italiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEYL, Anke von. **A Arte Nova**. Lisboa: H.F.Ullman, 2009.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

JUNG, Carl Gustav (Org.). **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

KERÉNYI, Karl. **A mitologia dos gregos:** a história dos heróis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (v.2).

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KUROZAWA, Mariangela M.F. **Jóias:** uma saída à efemeridade. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Moda) – Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Americana, SP, 2006.

LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

LEITE, Maria Fernanda Passos. **René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian**. Milão: Skira, 2008.

LEIRNER, Sheila. Arte feminina e feminismo. In:_____. **Arte como medida:** críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.41-47.

LIMA, Guiomar Dutra. A teoria do imaginário segundo Gilbert Durand. **Imaginário,** set. 2011. Disponível em: <http://guiomardutralima.blogspot.com.br/2011/09/imaginario-teoria-do-imaginario-segundo.html>**.** Acesso em: 06 set. 2015**.**

LYPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MADSEN, Stephan Tschudi. **The Art Nouveau Style**: a comprehensive guide with 264 illustrations. Nova York: Dover Publications, 2002.

NEWMAN, Alex. **Moda de A a Z.** São Paulo: Publifolha, 2011.

PEDROSA, Julieta. As Principais Técnicas Decorativas na Joalheria Através da História. In:_____. **História da Joalheria,** out. 2013. Disponível em: <http://www.historiadajoalheria.blogspot.com.br/>**.** Acesso em: 13 jul. 2015.

PEDROSA, Julieta. Benvenuto Cellini. In:_____. **História da Joalheria,** out. 2008. Disponível em: <http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/search?q=cellini>. Acesso em: 13 jul. 2015.

_____. O camafeu. In:_____. **História da Joalheria,** mar. 2008. Disponível em: <http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/search?q=camafeu>. Acesso em: 10 out. 2015.

_____. O Mistério do Tesouro de Sutton Hoo. In:_____. **História da Joalheria,** ago. 2013. Disponível em: <http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/search?q=sutton+hoo>. Acesso em: 13 jul. 2015.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno:** de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda e arte:** releitura no processo de criação. São Paulo: Senac, 2013.

PLUTARCO. **Vidas dos Homens Ilustres:** Alexandre e César. Demóstenes e Cícero. São Paulo: Atena Editora, 1956. (Biblioteca clássica, 4).

PROVETTI JUNIOR, José. As sementes da evolução: As bases históricas do pensamento científico. **Revista Leituras da História**, São Paulo, ano I, n.5, p.29-33, 2008.

RADOVČIĆ, Davorka et al. **Evidence for Neandertal Jewelry**: Modified White-Tailed Eagle Claws at Krapina, mar. 2015. Disponível em: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0119802 >. Acesso em: 14 jul. 2015.

ROBERT, Henry. Os grandes Julgamentos da história. Porto Alegre: Ed. Globo, 1959. (v.2).

SANFORD, John A. **Os Parceiros Invisíveis**: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós. São Paulo: Paulus, 1987.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Arte Nova.** Lisboa: Taschen, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVERMAN, Debora Leah. **Art Nouveau in Fin-de-Siècle France:** politics, psychology, and style. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

STRALIOTTO, Luiz Marcelo. **Ciclos**: estudo de casos de ecodesign de jóias. 2009. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, o homem.** São Paulo: Cia das Letras, 2000.

WALTER, Ingo F. (Org.). **A pintura impressionista**. Lisboa: Taschen, 2006.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio.

SITES

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-jewellery/>. Acesso em: 01 jul. 2015.

<https://michelechristine.wordpress.com/a-escultura/musee-lalique-rene-lalique/>. Acesso em: 01 jul. 2015.

<http://blogillustratus.blogspot.com.br/2010_02_17_archive.html>. Acesso em: 11 jul. 2015.

<http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Inicio> Acesso em: 13 jul. 2015.

<http://www.ninarenucci.com/duvcurio.html>. Acesso em: 13 jul. 2015.

<http://historiadajoalheria.blogspot.com.br/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-02:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-02:00&max-results=3> Acesso em: 14 jul. 2015.

<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0119802>. Acesso em: 14 jul. 2015.

<http://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/neandertais-produziam-joias-usando-garras-de-aguias-mostra-estudo-15569864>. Acesso em: 14 jul. 2015.

<http://www.joiasdeepoca.com.br/joalheria-no-mundo/>. Acesso em: 02 ago. 2015.

<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/07/09/a-poetica-do-art-nouveau-na-arquitetura/>. Acesso em: 23 ago. 2015.

<http://off.ecole-de-nancy.com/web/archives/2616>. Acesso em: 28 ago. 2015.