



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**BRUNA ALBUQUERQUE BORTOLOTTI**

**OURIVESARIA DAS COISAS:**  
**OS METAIS NA ARQUITETURA DO MUNDO**

**FORTALEZA**

**2024**

BRUNA ALBUQUERQUE BORTOLOTTI

OURIVESARIA DAS COISAS:  
OS METAIS NA ARQUITETURA DO MUNDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas de Criação e Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 2: Arte e Processo: poéticas contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho.

Co-orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Claudia Teixeira Marinho.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- B748o Bortolotti, Bruna Albuquerque.  
Ourivesaria das coisas : os metais na arquitetura do mundo / Bruna Albuquerque Bortolotti. – 2024.  
131 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2024.  
Orientação: Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho.  
Coorientação: Profa. Dra. Claudia Teixeira Marinho.
1. Joias. 2. Ourivesaria. 3. Coisa . 4. Materialidade. 5. Metal. 6. Joias na arte. I. Título.  
CDD 700
-

BRUNA ALBUQUERQUE BORTOLOTTI

OURIVESARIA DAS COISAS:  
OS METAIS NA ARQUITETURA DO MUNDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas de Criação e Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 2: Arte e Processo: poéticas contemporâneas.

Aprovada em 22/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Claudia Teixeira Marinho (Coorientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Neuza Botelho Videla  
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

---

Prof. Dr. Wendel Alves de Medeiros  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFCE)

## AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação não seria possível sem o apoio financeiro da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP).

Agradeço ao vovô, o Seu Bomfim, em presença e memória.

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe, Swin, pelo apoio incondicional.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes pela seriedade e atenção com que trataram os trabalhos que desenvolvi durante o mestrado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. João Vilnei, pela dedicação, paciência e incentivo, por às vezes acreditar nesta pesquisa mais do que eu. Que essa parceria perdure por muitos trabalhos mais.

Agradeço à minha coorientadora, e orientadora da graduação, Prof.<sup>a</sup> Dra. Claudia Teixeira Marinho, cujas referências que me proporciona foram e serão úteis por toda minha trajetória acadêmica.

Agradeço ao Bino, meu ourives companheiro, que me conta histórias do garimpo, que ama bolo de chocolate, que me fala de proporções de ligas de prata, cobre e ouro – que eu finjo que entendo. Agradeço porque, sem seu apoio, este trabalho não seria possível.

Agradeço aos meus amigos do Programa de Pós-Graduação em Artes, em especial: Samuel, Rafa e Rosana. Este trabalho seria outro sem vocês.

Agradeço aos meus amigos de sempre: Vitle, Maria, Caru, Dania, Ramon, Gabizinha, Natasha, Elis, Mira, Hanna. Em especial, agradeço: à Mari, que me apoiou desde que esta dissertação era projeto, e mesmo antes de ser; ao Dani, que ama me ouvir falar, que se empolga com o que conto e que me concedeu a entrevista que está no apêndice desta dissertação; ao Jon, que também me apoiou desde antes do projeto de pesquisa existir e acompanhou esta dissertação até o ponto final.

## RESUMO

Utilizo-me da ourivesaria, o ofício que aprendi com meu avô, para escrever esta dissertação. Isso quer dizer: a ourivesaria é minha metodologia de escrita, pesquisa e invenção. É partindo do ofício de ourives que investigo a joia, profanando (AGAMBEN, 2009) seu significado e deslocando-a de sua tradição européia, de objeto feito de pedras e metais. No lugar do objeto, proponho a joia como coisa (INGOLD, 2012; HEIDEGGER, 1987) relacionada aos fluxos do mundo, às questões sociais, políticas, materiais. A joia se apresenta nesta escrita como uma coisa encarnada, que se caracteriza mais pela tutilidade daquele que a constrói e a utiliza do que pela visualidade. Proponho um entendimento expandido da joia, estabelecendo uma historicidade que não se pretende linear e buscando a origem da coisa sem pretender encontrá-la: importa, antes, construir o que há de fundamental na joia para transformá-la nesta escrita. Questiono o que se afirma como um movimento (CAMPOS, 2011) da joia na contemporaneidade, a dita arte-joalheria ou joalheria contemporânea, e escolho tomar outro caminho: praticar uma ourivesaria das coisas. Não me proponho, portanto, a fazer joias, mas a partir da ourivesaria para fazer *outras coisas*, como a escrita que se apresenta. Nesta dissertação, estabeleço uma relação com autores que discutem a joia, como Passos (2018) e Unger (2017), autores que discutem a coisa, como Ingold (2012) e Heidegger (1987) e historiadores da arte, como Archer (2001) e Cauquelin (2005). Os filósofos Bennett (2010) e Han (2022) estão presentes nesta dissertação para amparar uma abordagem da coisa e da joia por meio da discussão da materialidade. Por meio de Albert e Kopenawa (2015), Iubel (2020) e da sabedoria que construo na bancada de ourives, os metais se infiltram nesta dissertação e ganham vida própria, assim como já afirmavam Deleuze e Guattari (1997) sobre os minerais como a substância privilegiada capaz de expor a vitalidade das matérias.

**Palavras-chave:** joia; ourivesaria; coisa; materialidade; metal.

## ABSTRACT

I use goldsmithing, the craft I learned from my grandfather, to write this dissertation. This means: goldsmithing is my writing, research and invention methodology. It is starting from the goldsmith's craft that I investigate jewelry, desecrating (AGAMBEN, 2009) its meaning and displacing it from its European tradition, as an object made of stones and metals. In place of the object, I propose the jewelry as a thing (INGOLD, 2012; HEIDEGGER, 1987) related to the flows of the world, to social, political and material issues. The jewel is presented in this writing as an incarnated thing, which is characterized more by the tactility of the person who builds and uses it than by visuality. I propose an expanded understanding of the jewel, establishing a historicity that is not intended to be linear and seeking the origin of the thing without intending to find it: it is important, rather, to build what is fundamental in the jewel to transform it into this writing. I question what is stated as a movement (CAMPOS, 2011) of jewelry in contemporary times, the so-called jewelry art or contemporary jewelry, and I choose to take another path: practicing a goldsmithing of things. Therefore, I do not propose to make jewelry, but from goldsmithing to do other things, such as the writing that is presented. In this dissertation, I establish a relationship with authors who discuss jewelry, such as Passos (2018) and Unger (2017), authors who discuss the thing, such as Ingold (2012) and Heidegger (1987) and art historians, such as Archer (2001) and Cauquelin (2005). Philosophers Bennett (2010) and Han (2022) are present in this dissertation to support an approach to things and jewelry through the discussion of materiality. Through Albert and Kopenawa (2015), Iubel (2020) and the wisdom I build at the goldsmith's bench, metals infiltrate this dissertation and take on a life of their own, just as Deleuze and Guattari (1997) already stated about minerals such as privileged substance capable of exposing the vitality of materials.

**Keywords:** jewel; goldsmithing; thing; materiality; metal.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Camadas sobrepostas de plantas-baixa da casa-oficina do meu avô.	17
Figura 2 – Fotografia da obra "Inventário" com destaque para as invenções do meu avô.	18
Figura 3 – Fotografia da obra "Inventário" com destaque para as invenções do meu avô.	18
Figura 4 – Camadas sobrepostas de plantas-baixa da casa-oficina do meu avô.	19
Figura 5 – Reunião de invenções do meu avô.	20
Figura 6 – Fotografia de Claudia Andujar de mulher yanomami.	31
Figura 7 – "Máscara Abismo" de Lygia Clark.	41
Figura 8 – Par de contas da caverna de Skhul em diferentes ângulos.	51
Figura 9 – Contas da caverna de Blombos em diferentes ângulos.	52
Figura 10 – <i>Prints</i> da página "Cordões do Tráfico" no Twitter.	54
Figura 11 – Par de brincos do século IV a.c. Grécia. Coleção do Dallas Museum of Art.	54
Figura 12 – Mulher usando joias nos pés.	55
Figura 13 – Mulher com joias nas mãos e nos braços.	56
Figura 14 – Crânio alargado da cultura Paracas.	56
Figura 15 – Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora.	58
Figura 16 – Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora.	59
Figura 17 – Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos e pés da autora.	60
Figura 18 – Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora.	60
Figura 19 – "Gold makes you blind", bracelete de Otto Künzli, 1980.	63
Figura 20 – "Gold makes you blind", bracelete de Otto Künzli, 1980.	64
Figura 21 – 137 metais de "Cem Anos de Solidão" escritos no meu caderno.	75
Figura 22 – Bancada de ourives do meu avô.	83
Figura 23 – Liquidificar inventado pelo meu avô.	84
Figura 24 – Vista da oficina do meu avô a partir da minha bancada.	84
Figura 25 – Detalhes da obra "cem em uma".	87
Figura 26 – Detalhes da obra "cem em uma".	88
Figura 27 – Obra "cem em uma".	88
Figura 28 – Detalhes da obra "cem em uma".	89
Figura 29 – Detalhes da obra "cem em uma".	89

Figura 30 – Obra "cem em uma".	90
Figura 31 – Ilustração "Os garimpeiros e o pai do ouro".	107
Figura 32 – Ilustração "Xawara: a fumaça do metal".	108
Figura 33 – Imagem do título do capítulo 16, "O ouro canibal".	109
Figura 34 – Imagem de "A Queda do Céu".	109

## SUMÁRIO

<b>1 ARRUMAR A MESA</b>	<b>9</b>
<b>2 OURO DO BRASIL</b>	<b>12</b>
<b>3 OURIVESARIA, JEITO DE INVENTAR</b>	<b>13</b>
<b>4 PALAVRA: JOIA</b>	<b>26</b>
<b>5 O QUE É A JOIA?</b>	<b>32</b>
<b>6 ANTI ARTE JOALHERIA</b>	<b>43</b>
<b>7 TOQUE DE GELO DOS METAIS</b>	<b>70</b>
<b>8 CEM EM UMA</b>	<b>72</b>
<b>9 METAIS</b>	<b>91</b>
<b>10 UMA CIDADE AFUNDA</b>	<b>103</b>
<b>11 COISA</b>	<b>109</b>
<b>12 ENCERRO A ESCRITA</b>	<b>117</b>

## 1 ARRUMAR A MESA

Início esta escrita com calma e a encerro abruptamente. Poderia afirmar que isso é próprio da natureza do que invento: começar aos poucos, tatear com cuidado. E é, não seria mentira. Mas às vezes também começo as coisas de supetão, às vezes me queimo na pressa, como descrevo em alguns textos que compõem esta dissertação. Escolho, então, uma afirmação diferente: os prazos se impõem à escrita como se impõem ao trabalho na oficina de ourivesaria. Apesar da pressa, posso afirmar que apenas o necessário para a continuação desta investigação ficou sem canto; consegui escrever o que precisava e, ainda assim, deixar lugar para o que virá.

Esta pesquisa se constrói por meio de uma escrita pessoal – porque não poderia deixar de ser, não porque desejo. Falo sobre o meu avô que me ensinou a ser ourives, um mascate e inventor de Redenção, interior do Ceará, e também sobre tudo que vem da convivência com ele: as joias, os metais, as máquinas que meu avô inventava, sua casa-oficina. Desse amontoado, me debruço, assim como aprendi a fazer, principalmente sobre as joias.

Iniciei o mestrado com o que me pareceu uma missão simples: pesquisar a joia. Sendo ourives, fazia sentido, não parecia impossível. Escrevi o projeto de pesquisa relacionando a joia ao corpo do humano que a usa ou cria e, ainda, fazendo uso de algum embasamento da formação em Arquitetura, pretendia relacionar a joia não somente ao corpo, mas também ao espaço. No caminho, tudo mudou, e a pergunta mais fundamental que poderia se propor tomou boa parte da escrita: o que é uma joia?

Antes de respondê-la ou escolher deixá-la em aberto, preparo a bancada de ourives para uma invenção. Em "Ouro do Brasil", investigo como se constrói a preciosidade de uma coisa e em "Ourivesaria, jeito de inventar" explico como me utilizo da ourivesaria, entendida aqui como o ofício que herdei do meu avô, para construir esta escrita e seus desdobramentos. Falo sobre metodologias de criação em Arquitetura e em Artes (ROLNIK, 1989; COSTA, 2020) e justifico a escolha da utilização da ourivesaria como metodologia de invenção desta dissertação.

Em "Palavra: joia", persigo os caminhos da palavra para, então, propor uma expansão do seu significado, profanando (AGAMBEN, 2009) seu sentido comum. Nesse momento se inicia uma tentativa de definição da joia por meio da palavra, que é também a principal matéria de construção desta dissertação. Em "O que é a joia?", a tentativa de definição é embasada por pesquisadoras da área da joalheria, como Ana Cristina Barral

Mariane Passos (2018), Marjan Unger e Suzanne Van Leeuwen (2017). Proponho um questionamento da joia enquanto coisa – e não objeto – a partir dos conceitos apresentados por Tim Ingold (2015) e Martin Heidegger (1987).

As discussões apresentadas até aqui desembocam em "Anti arte joalheria", onde estabeleço uma historicidade para questionar as joias no tempo e caminho até o primeiro indício de invenção da joia. Esse não é necessariamente um meio de defini-la por sua origem, mas de buscar o que há de fundamental nessa coisa. Autores do campo da joalheria são discutidos, bem como pesquisadores da história da arte, como Michael Archer (2001) e Anne Cauquelin (2005).

Em "Toque de gelo dos metais", apresento de novo uma lembrança, como fiz em "Ouro do Brasil": uma memória em que se apresenta para mim o gosto pelos materiais, que retomo em "Cem em uma", título da obra exposta no Salão de Abril de 2023 e do texto em que relaciono os metais encontrados em "Cem Anos de Solidão", de Gabriel García Márquez, aos metais encontrados na bancada de ourives do meu avô. Melquíades, o cigano da obra, sentencia: "as coisas têm vida própria, tudo é questão de despertar a sua alma" (MÁRQUEZ, 1977, p. 43). A questão das coisas, apresentada anteriormente, dos materiais e dos fluxos de materiais em Ingold, são centrais ao texto e apontam para as etapas seguintes da pesquisa, que se desdobra em "Metais", em que justifico meu apego pela substância.

Investigar o metal, partindo da prática como ourives, é o meio que encontro de buscar a vida das coisas à qual Márquez se refere. Nesse texto, continuo observando a aparição das joias na literatura e dialogo com Jane Bennett (2010) e Deleuze e Guattari (1997) quando se referem a uma vida própria da matéria, especialmente dos minerais. Os relatos coletados por Aline Fonseca Iubel (2020) dos povos do Alto Rio Negro, Baniwa e Wáipi e de garimpeiros também são úteis para observar a vida dos metais.

Seguindo o fluxo dos metais, chego à "Uma cidade afunda", quando estabeleço uma relação entre a obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) – que já havia se apresentado por meio de Hanna Limulja (2022) – e o crime ambiental cometido pela empresa Braskem que resulta, em dezembro de 2023, no desabamento da mina de número 18 no bairro de Mutange, em Maceió, Alagoas. Kopenawa já havia atentado para o resultado da extração desenfreada de minérios do subsolo que, segundo ele, desencadeia, inevitavelmente, a queda do chão.

O desabamento do chão, esse fim para o mundo apontado por Kopenawa, relaciona-se intimamente com os metais, que dão estrutura e sustentação para a terra, têm vida e desejo próprios e, por isso, deve-se prestar-lhes o devido respeito, mantendo-os no lugar designado pelo demiurgo *Omama* (ALBERT, KOPENAWA, 2015).

Ao falar de joia, escolho não fugir do metal – por mais que aqui se proponha uma visão expandida de joalheria, que considera que joias se fazem de matérias diversas. Ao falar do metal, não se pode fugir da mineração, como já apontam Kopenawa e Albert (2015) e Iubel (2020). Deleuze e Guattari (1997) também se referem à mineração e aos metais.

Em "Coisa", lido de novo com a questão dita material, dessa vez recorrendo a Byung-Chul Han (2022), que alcança a discussão da materialidade por meio da vida própria das coisas. Han se ancora em Heidegger (2018), Deleuze e Guattari (1997) e Bennett (2010) para lidar com a materialidade justamente a partir dos metais, tratando-os como substâncias privilegiadas na exposição da indissociabilidade de matéria e forma. Por meio da indissociabilidade apontada, alcanço outra possibilidade de união: a inseparabilidade das coisas táteis e não táteis (HEIDEGGER, 2018), coisas e não-coisas (HAN, 2022); o fim da dualidade entre o que nomeio "encarnado" e "encantado".

As investigações de Han e Bennett apontam para a escrita final desta dissertação. Ambos lidam com as questões materiais a partir dos metais, assim como fazem Deleuze e Guattari. Por meio dos metais e da vitalidade das matérias, faz-se uma revelação fundamental em suas pesquisas que reverbera nesta: a investigação das matérias e a sistematização do entendimento de uma materialidade viva parte de uma prática de vida – e invenção – que se percebe cada vez mais distante das matérias, das coisas e dos processos. Também parte de um modelo de vida que instrumentaliza e conseqüentemente mata o que antes era vivo, metais, plantas, bichos humanos ou não.

O objetivo deste trabalho se transforma durante a escrita: da inicial tentativa de relacionar a joia ao corpo e ao espaço, transforma-se, primeiro, em uma tentativa de conceituação da joia para, depois, tornar-se uma busca pelos metais, um descobrimento da vida de uma substância aparentemente inerte. Esta pesquisa, sobretudo, mira desfazer as hierarquias estabelecidas entre coisas vivas e não vivas, entre coisas e não-coisas (HAN, 2022), entre a encarnação e o encantamento. Em alguma medida, este objetivo começa a ser cumprido.

A conclusão desta dissertação não é a simples afirmação de que todas as coisas estão vivas, mas a compreensão, advinda da prática, de que a hierarquia estabelecida entre coisas vivas e não vivas é nociva, instrumentalizadora e, conseqüentemente, destrutiva; que esta dualidade precisa ser rompida para que o chão e o céu não desabem.

## 2 OURO DO BRASIL

Tenho uma primeira lembrança: minha mãe me dando comida, eu sentada em uma máquina de lavar roupas na área de serviço da nossa primeira casa. Minha família me ensinou a amar as frutas, a me empolgar com bolos, feijões e cozidos, a comer com desejo e vontade, de colher – que assim vem mais caldo. Minha avó me ensinou a gostar de ovos crus, que batia à mão com açúcar e farinha. Me ensinou a conhecer o gosto das formigas, a comê-las de dentro dos suspiros. Alguns dos seus gostos me parecem, cada vez mais, uma invenção da memória. Meu avô levava suco de tamarindo para a bancada de ourives em que eu trabalhava, ao lado da sua. O suco era batido em um liquidificador que ele mesmo inventou e servido em um copo de inox em que ele gravou com buril o nome da sua filha mais nova: Diana.

A comida do meu lugar me move e nutre, forja e reacende, mesmo em tempos difíceis, a esperança em um presente bonito e potente. Eu entendo o gosto pelo mundo, mas às vezes me pergunto como pode ser a vida de quem não afunda suas raízes na própria terra, não cria gosto pelo solo que pisa e pelo que dele brota. Acho que é uma das coisas que mais me intriga nas diferenças entre as pessoas: como é possível não amar o seu lugar? Como não molhar os olhos com as preciosidades que enchem nossa boca, melam nossas mãos, inventam nossa vida?

Em Lisboa, eu e a Mari procurávamos feijoadas, nunca iguais às nossas. Cozinávamos arroz, feijão, e nunca chegava perto. São dela as fotos de lojas vendendo e comprando ouro – ouro do Brasil, roubado há tanto tempo das entranhas da terra, revirado da superfície dos rios, refundido tantas vezes em novos colares, brincos e anéis. Um amigo português me disse que sempre quis experimentar uma goiaba.

Daqui, nunca esqueço o gosto dourado do jambo amarelo do cerrado, da palma refogada no interior da Bahia, do cheiro da carona em um caminhão de pequi. Os peixes têm um reflexo prateado, a ostra guarda em seus órgãos o gosto do mar; eu sorvo o mar do oco de uma concha, madrepérola, temperado com limão e sal. De vez em quando me vem à boca a textura de chiclete da carne escassa da pitomba e do travoso na língua da castanhola raspada nos dentes da frente. Aqui há muito mais gosto para sentir e muito mais textura para mastigar: enquanto escrevo, a língua anda na boca e salta nos dentes; tropeçando, no nosso ritmo, este texto se lapida.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Texto publicado no livro *Isca*, da editora Nadifúndio. Fortaleza, 2023. Disponível em: <https://online.fliphtml5.com/enjhh/ogew/#p=47>. Acesso em: 13 jun. 2023.

### 3 OURIVESARIA, JEITO DE INVENTAR

Arrumar a mesa: bater a poeira dos papéis, recolher as canetas, guardar os grampos de cabelo, refazer a ordem da pilha de livros. Arrumar a bancada de ourives: juntar o pó de prata em um montinho, raspar as gotas de cera de abelha da gaveta, guardar pequenos retalhos de metal no pote de vidro que meu avô me deu, que também guarda carapaças ancestrais de baratas e aranhas, que nunca limpei.

Descrevo os procedimentos para iniciar um trabalho: de escrita, de transformar metais brilhantes em brincos. Para iniciá-lo é necessário organizar a escrivaninha, limpar a bancada de ourives como quem começa um ritual, uma alquimia. É preciso recorrer a movimentos antigos, mecanicamente esquecidos no tempo e atualizados nos gestos das mãos. Sobre os gestos, Didi-Huberman afirma que:

(...) as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32)

Por meio desta escrita pretendo tatear as palavras com gestos de quem inventa joias, sentada à bancada de ourivesaria ou em pé, puxando com o peso do meu corpo um fio de ouro na fieira de vídea<sup>2</sup>. Proponho que a invenção de textos, assim como a invenção de joias, seja um movimento do corpo, em corpo, que se faz à medida do corpo. Em suma, proponho entender a escrita e a ourivesaria como trabalhos encarnados, como justificarei adiante.

Meu avô, o velho com quem aprendi a fazer joias, me deixou de herança muitas coisas: brincos, colares, anéis, também livros, engrenagens, motores antigos, frascos de ácido, retalhos de todos os tipos de metal, dos inertes aos tóxicos. Mas deixou também outras coisas – algumas, invisíveis e secretas, deixou só para mim, e nada do que eu diga pela boca ou escreva pelas mãos será capaz de revelar.

Esta escrita, entretanto, não é apenas sobre meu avô, por mais que as mãos sempre escorreguem para falar dele. Neste ponto, falo sobre arrumar uma mesa para começar uma invenção. Adiante, falarei sobre a profanação da palavra "joia" e, depois, pretendo discutir a joia como coisa (HEIDEGGER, 2018; INGOLD, 2012) ou objeto, para, posteriormente, questioná-la em sua tradição europeia, mesmo dentro do dito movimento

---

<sup>2</sup> Ferramenta para criar fios de ouro e prata.

(CAMPOS, 2011) da arte-joalheria.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes, uma das primeiras questões apresentadas é a importância do estabelecimento de uma metodologia para a realização da pesquisa proposta. Eu já havia sido abordada por impasses metodológicos durante a elaboração do trabalho de conclusão do curso de Arquitetura e Urbanismo, em que realizei um inventário, mapeando 26 das máquinas criadas por meu avô em sua casa.

Em uma monografia em Arquitetura e Urbanismo, espera-se que seja feito um embasamento técnico, uma contextualização metodológica e conceitual para que se prepare o terreno para a proposição de um projeto arquitetônico ou urbanístico. Na maioria das vezes, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará (UFC), escolhe-se propor um projeto arquitetônico. Pode-se dizer que, normalmente, o embasamento teórico realizado nas monografias serve apenas como suporte para contextualizar e justificar a proposição do projeto e, costumeiramente, exige-se dos alunos que sejam propostos projetos arquitetônicos de grande escala, como centros culturais, hospitais, museus, conjuntos de habitação de interesse social. Raramente são propostas reformas, mesmo de grandes construções. Comumente, limpa-se, no projeto, o terreno existente sugerido para a locação, o que significa, muitas vezes, ignorar o contexto urbano, social e histórico.

Na convivência com meu avô, em sua casa-oficina, eu percebia uma relação curiosa na maneira como ele, ao inventar suas máquinas, joias e motores, acaba inventando o espaço. Ele construiu sua casa, no bairro da Varjota, em Fortaleza, pela primeira vez, no início da década de 1970. Disse-me algumas vezes que, antes da casa, naquele terreno, passava um rio. O terreno, localizado em um quarteirão comprido, servia para a passagem de pessoas de uma rua à outra antes da construção da casa. Também era o lugar por onde a água da chuva escoava, quando chovia; o rio antes da casa era a chuva passando. Eu via, como estudante de arquitetura, os rastros da chuva, porque havia na casa um corredor que atravessava o terreno inteiro, alguns centímetros mais baixo que o nível do restante do chão. Eram os vestígios, na construção, da passagem do rio que precedeu a casa.

Depois de construída, na década de 1970, a casa foi construída de novo muitas outras vezes depois: passou por modificações estruturais, propriamente ditas arquitetônicas, abrigou novos cômodos, destruiu quartos. Quando meu avô ficou sozinho na casa, já na velhice, começou a inventar mais. Inventou tanto que as máquinas engoliram a casa; não sobrou mais cômodo nenhum para o meu avô morar. Forçado pelas próprias invenções, forçado pela vida própria que as invenções têm, meu avô teve que construir outra casa acima da casa, uma quitinete para que pudesse morar. Para chegar no segundo andar, construiu, ele mesmo, um elevador.

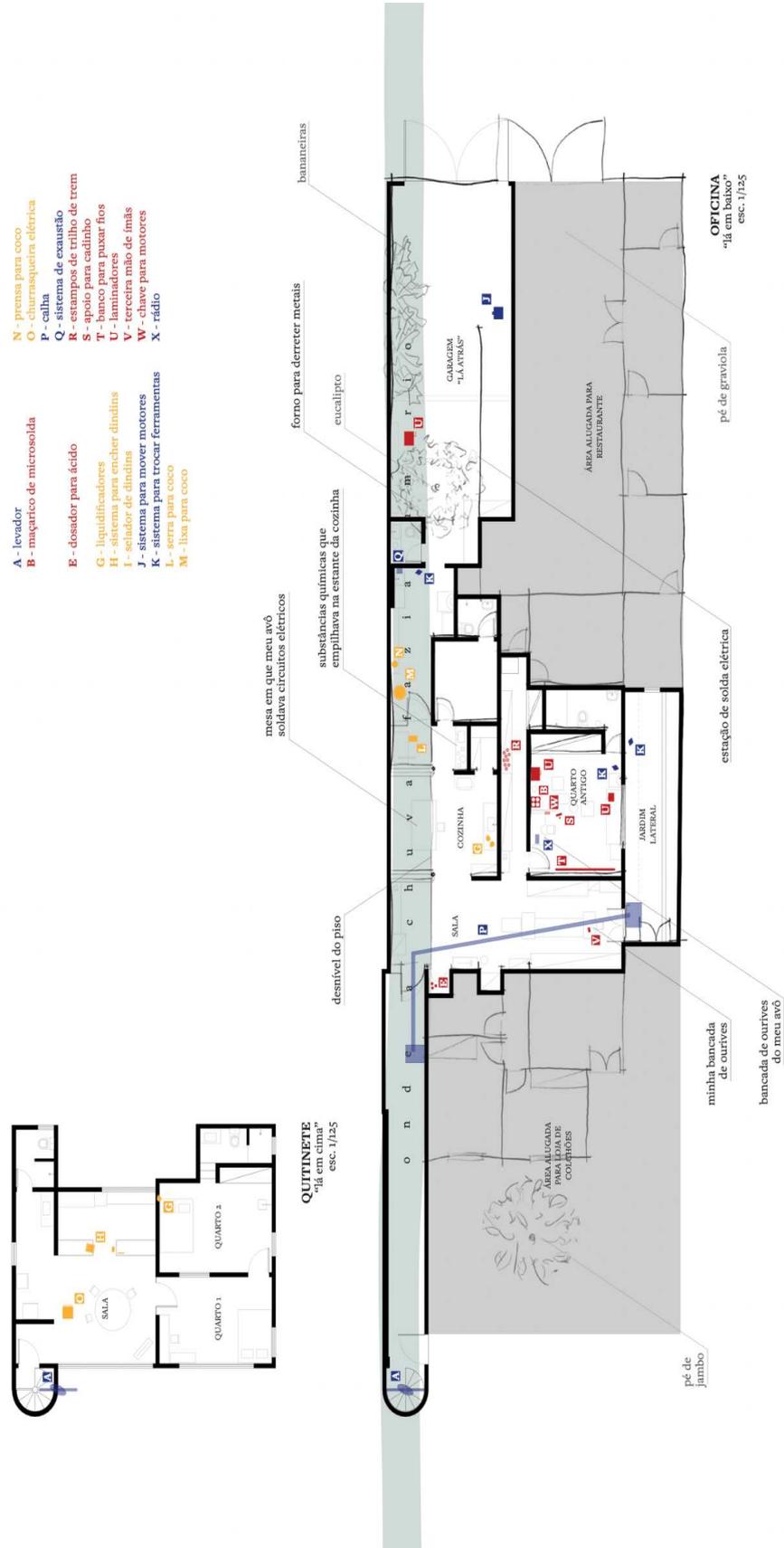
Quis, na minha monografia, construir a casa de novo, porque meu avô havia morrido e eu queria construir a casa do meu jeito, de um jeito que eu pudesse, por meio da casa, encontrá-lo sempre que quisesse; de modo que a casa fosse um mapa para meu avô. Construí, então, a casa do meu avô com palavras, falando sobre ele, a casa, as invenções, sobre como a casa do meu avô é uma invenção dele, sobre como as máquinas que meu avô inventava também o inventaram e inventaram sua casa. Na monografia, o projeto arquitetônico, dito necessário para obtenção do diploma em Arquitetura e Urbanismo, era constituído de camadas de plantas-baixas da casa-oficina do meu avô (figura 1). Cada planta-baixa abrigava uma camada de tempo ou uma camada de invenção. No texto, dispus fichas com imagens e descrições breves de 26 das suas invenções, uma para cada letra do alfabeto (figuras 2, 3, 4 e 5).

Para a escrita da monografia, utilizei-me de autores como Brandão (2002), que propõe outras maneiras de construção dos lugares a partir da Arquitetura, sem a resumir a uma disciplina técnica, estritamente projetual. Vassão (2010), igualmente, propõe questionamentos à atividade projetual em Arquitetura e Design. Ingold (2012) e Didi-Huberman (2018) também foram estudados para a elaboração da monografia e, agora, estão presentes nesta escrita. Nesse trabalho de monografia, fui orientada pela professora Claudia Marinho. A obra intitulada "invenção do meu avô" (2021), proposta como um desdobramento da pesquisa, foi exposta no 72º Salão de Abril, em Fortaleza<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Endereço para acesso: <https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/Catalogo+salao+de+abril+2021.pdf>.

**Figura 1** – Camadas sobrepostas de plantas-baixa da casa-oficina do meu avô.  
 Figura rotacionada para otimizar a visualização dos detalhes.



Fonte: autora.

Figura 2 – Fotografia da obra "Inventário" com destaque para as invenções do meu avô.



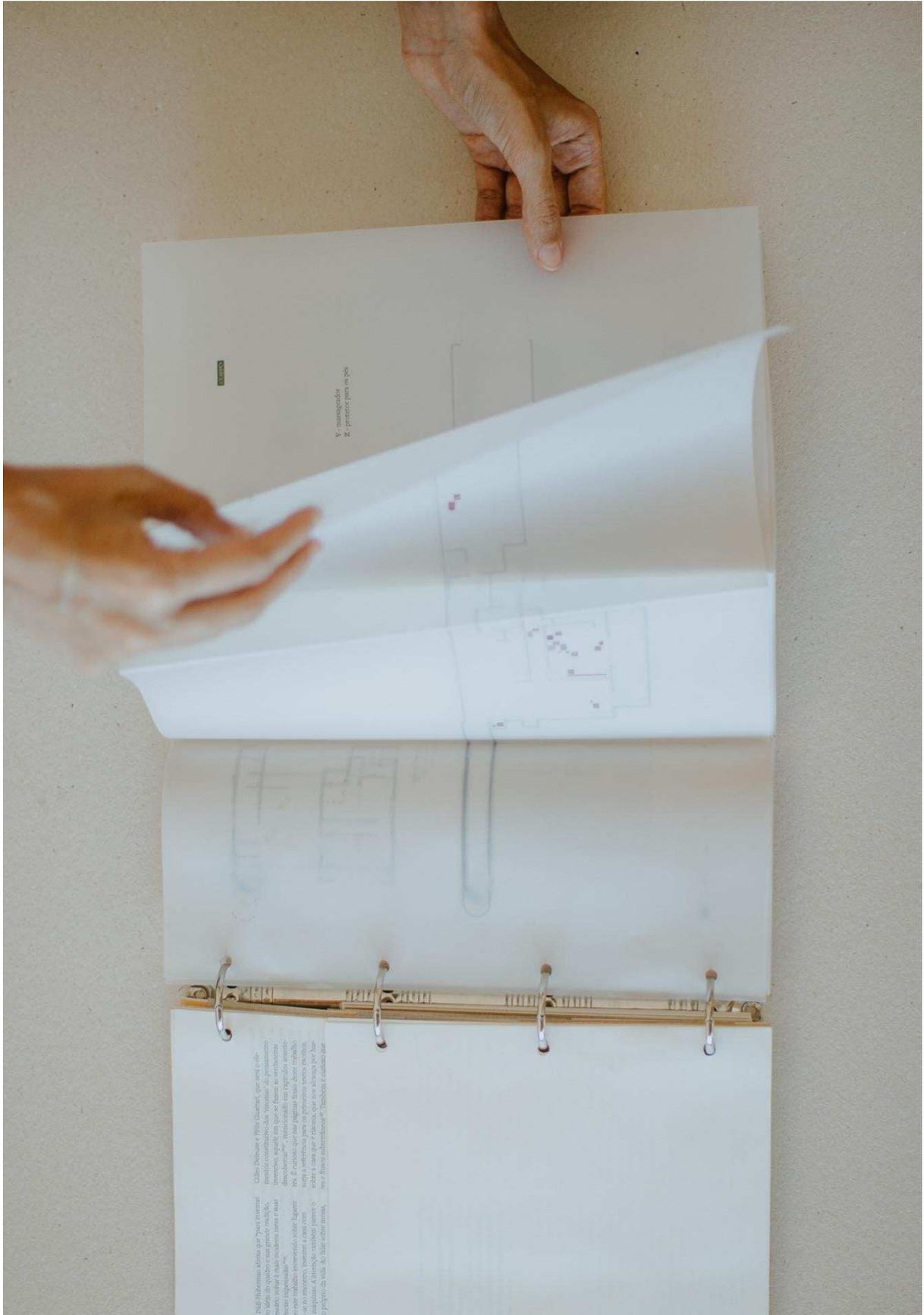
Fonte: Jamille Queiroz, 2020.

Figura 3 – Fotografia da obra "Inventário" com destaque para as invenções do meu avô.



Fonte: Jamille Queiroz, 2020.

**Figura 4** – Camadas sobrepostas de plantas-baixa da casa-oficina do meu avô.  
Figura rotacionada para otimizar a visualização dos detalhes.



Fonte: Jamille Queiroz, 2020.



Apesar de ter lidado com impasses metodológicos no trabalho de conclusão de curso, a primeira lembrança que me vem à cabeça de um impasse, ou de uma ruptura metodológica, é anterior. Foi quando fazia um brinco, enquanto aprendia o ofício de ourives, ainda no início da graduação. Eu tentava aplicar metodologias de projeto em Arquitetura (LITTLEFIELD, 2011; NEUFERT, 1998) à ourivesaria, sem sucesso. Tentei desenhar uma joia no AutoCad<sup>4</sup>, projetando espessuras, comprimentos e distâncias específicas com uma precisão inexistente no corpo. Tentava aplicar parâmetros projetuais estáticos, com medidas pré-estabelecidas, a objetos minúsculos, que ganhavam sentido apenas no contato com a pele e no movimento do corpo. Com o tempo, entendi que, na invenção de joias, a ourivesaria é a própria metodologia, e que os caminhos projetuais que havia aprendido no curso de Arquitetura eram pouco úteis para o trabalho que se elaborava. Nesta escrita também é assim.

Na oficina do meu avô, comecei a utilizar meu corpo como medida – não à toa, muitos dos brincos que invento são enormes, como meu pescoço. Também não à toa, os brincos se tornaram minha tipologia preferida na joalheria, porque, enquanto ourives, não gosto de objetos atrapalhando o movimento das mãos, como anéis, nem do pescoço e do pulso, como colares e braceletes. Entendo, também, que poucas coisas são capazes de expressar a intimidade com o corpo tão característica da joia quanto os brincos: objetos que perfuram a carne e acompanham alguns de nós desde o primeiro dia de vida.

Além do corpo como medida, observa-se, na ourivesaria, o corpo como instrumento de construção da joia. Em uma oficina, é apenas com o peso e o movimento do corpo do ourives que a joia se inventa; mesmo em fábricas em que se utiliza moldes e fundição em grande escala, o trabalho do ourives é indispensável, e muitas etapas da construção da joia não têm como ser totalmente automatizadas – bem como não podem ser completamente automatizadas diversas etapas de construção de tantos outros objetos, mesmo industrializados e produzidos em grande escala.

Apesar do que o tamanho diminuto da joia sugere, a ourivesaria é um ofício que demanda, além de precisão, brutalidade. Precisa-se de força para agarrar um alicate com as duas mãos e puxar um fio de ouro, de resistência para segurar o maçarico de oxigênio e o cadinho enquanto se suporta temperaturas altas, vapores de metal e ácido. É necessário firmeza nos dedos e na vista para fazer uma solda. Às vezes o trabalho de ourives custa todo o corpo, e é comum encontrar ourives experientes permanentemente curvados à medida de suas bancadas. Uma vez meu avô teve que voltar às pressas do garimpo de Serra Pelada, no Pará, onde foi enviado para testar ouro, na década de 80, quando começou a tossir sangue – resultado da inalação do ácido usado para avaliação do metal.

---

<sup>4</sup> *Software* de projeto em arquitetura da empresa Autodesk: <https://www.autodesk.com.br>.

A busca por metodologias de pesquisa e criação, assim como a que tive que lidar na oficina do meu avô e no trabalho de conclusão do curso em Arquitetura e Urbanismo, surge insistentemente no campo das Artes, e o impasse metodológico que se apresentou para mim reverbera até agora, nesta escrita. Costa afirma que "As habituais distinções contidas nos capítulos iniciais de qualquer manual de metodologia, tais como pesquisa qualitativa versus quantitativa" deixam de fazer sentido quando os pesquisadores entram em contato com a prática, "a experiência viva e movente do campo" (COSTA, 2020, p. 12). Nessa citação, do artigo "A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa", Costa se refere especificamente à sua experiência com alunos do curso de psicologia, mas o exemplo também pode ser útil se aplicado à pesquisa no campo das artes.

Na contemporaneidade tem-se utilizado frequentemente o termo "cartografia" para descrever um tipo de metodologia em artes, um modo de pesquisa que considera a experiência do autor e abarca caminhos heterogêneos, um percurso não linear de investigação. Sob este título, a pesquisa adquire uma dimensão prática, além de ganhar características como a "lateralidade", entendendo-se que "a cartografia não opera a partir de noções de centralidade e profundidade, uma vez que sua preocupação não está em localizar causas, finalidades ou motivos primeiros" (COSTA, 2020, p. 19). Costa afirma que:

Determinadas práticas investigativas, como a cartografia, colocam-nos enquanto pesquisadora(e)s diante de algumas condições que extravasam o campo dos protocolos e procedimentos, uma vez que nos convocam não só a pensar e agir sobre determinado campo, mas a vivenciá-lo em suas múltiplas dimensões, num movimento ético de porosidade e composição. (COSTA, 2020, p. 13)

Costa afirma a existência de diferentes modos de pesquisa que fazem uso do conceito de cartografia como proposto por Deleuze e Guattari (1980) e reafirmado no Brasil por Rolnik.

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 1989, p. 15)

A cartografia, portanto, diferentemente de um decalque (DELEUZE, GUATTARI, 1995), oferece um desenho dinâmico, que se cria à medida que se caminha, acompanhando as transformações da paisagem e do próprio cartógrafo. Entretanto, Costa atenta para a

possibilidade da cartografia não ser uma metodologia propriamente dita, sugerindo que se trata de um direcionamento ético, uma forma de conduta da prática investigativa que pode, por sua vez, abarcar e permear metodologias diversas.

Embora pesquisadoras e pesquisadores, especialmente no Brasil, tenham assumido a cartografia como um método de investigação, o que se lê em Deleuze e Guattari é uma série de apontamentos em prol do que poderíamos chamar de uma ética cartográfica, aqui sustentada como um lugar de partida, e não de chegada. (COSTA, 2020, p. 10)

Assim como entende Costa, penso que a cartografia não se aplica propriamente como a metodologia da pesquisa que escrevo, entretanto, entendo que é possível pensar em semelhanças entre o que se denomina como ética cartográfica e o modo como pesquiso e invento, textos ou joias. Esse é o modo de inventar que aprendi com meu avô, e que escreverei nesta dissertação à medida que a construo.

O que percebi no início do trabalho como ourives se repete nesta pesquisa. Seria inútil fazer uso de uma metodologia pré-estabelecida aqui, assim como foi inútil na oficina do meu avô. Igualmente, não faria sentido me apropriar da cartografia como uma prática metodológica (COSTA, 2020), embora a cartografia (DELEUZE, GUATTARI, 1995; ROLNIK, 1989), de alguma maneira, permeie esta pesquisa. Escolho, então, me utilizar das questões apresentadas até aqui para guiar o estabelecimento de uma metodologia própria. Percebo que a graça deste trabalho, assim como a graça do ofício de ourives tal qual o aprendi com meu avô é, justamente, inventar metodologias e, às vezes, me parece que elas se inventam sozinhas, emergindo da prática. Meu trabalho aqui, portanto, seria simplesmente as seguir, segurá-las com as mãos no momento em que minam e, então, nomeá-las para que possam se escrever nesta dissertação.

Falo em metodologias, no plural, porque não acredito que haja uma metodologia única envolvida no processo criativo. Na oficina do meu avô, inventávamos maneiras de inventar; cada peça exigia um tempo particular; às vezes um brinco pedia a criação de máquinas, ferramentas ou de uma liga própria com porcentagens específicas de prata e cobre. Para construir cada joia, inventávamos sempre uma nova invenção e um novo jeito de inventar. Muitas vezes era exaustivo, e cheguei a tentar fazer fichas técnicas com instruções para execução de cada joia, mas acabava me perdendo nas etapas: esse procedimento configura-se como uma etapa ou devo dividir em duas? Devo especificar a gramatura das lixas e a espessura das serras? Devo incluir todos os tipos de lima utilizados?

Mapear e organizar os procedimentos na oficina do meu avô, bem como seguir e descrever as metodologias diversas que surgem nesta escrita, mostra-se uma tarefa

impossível. Entretanto, percebi que é possível unir essas metodologias caóticas; percebo que elas se amalgamam sob um nome que será exaustivamente repetido nesta dissertação, mas que se apresenta agora para dar sentido à esta escrita: ourivesaria. Assim nomeio meu ofício, que não é necessariamente uma linguagem, não descreve uma forma nem determina um suporte, mas diz respeito a um jeito de inventar; o jeito que aprendi com o meu avô. A ourivesaria, portanto, é a metodologia da pesquisa que escrevo, meu jeito e gesto de invenção.

Iniciei este capítulo desenhando um paralelo entre os procedimentos para iniciar a invenção de joias e textos. Percebo paridades entre essas invenções: tanto a escrita quanto a ourivesaria acontecem, principalmente, sobre mesas, onde tudo pode ser montado e remontado (DIDI-HUBERMAN, 2018); ambas parecem ter uma relação sutil e delicada com o corpo, quando, na verdade, essa relação está entranhada na prática do ourives e do escritor. Calvino, em seu ensaio sobre a rapidez, fala sobre o deus da comunicação, "que sob o nome de Toth inventou a escrita" (CALVINO, 1990, p. 66).

Mercúrio, de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desenvolto, estabelece as relações entre os deuses e entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes. (CALVINO, 1990, p. 66)

Mercúrio, através de suas características, "leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desenvolto" – tal qual a personalidade do metal que lhe dá o nome – rege as comunicações e, portanto, costuma-se atribuir a ele a invenção da escrita. Calvino discorre também sobre a personalidade de Saturno, deus que usualmente se opõe a Mercúrio em suas características:

Segundo a opinião mais difundida, o temperamento influenciado por Mercúrio (de inclinação para trocas, o comércio e a destreza) contrapõe-se ao temperamento influenciado por Saturno (tendente ao melancólico, ao solitário, ao contemplativo). Os antigos nos ensinam que o temperamento saturnino é próprio dos artistas, dos poetas, dos pensadores, e essa caracterização me parece correta. (CALVINO, 1990, p. 67)

Os temperamentos de Mercúrio e Saturno, portanto, são apresentados por Calvino como opostos. Enquanto um é responsável pela comunicação, tendo na escrita sua representação máxima, o outro produz na solidão, tendendo a "uma forte introversão" (CALVINO, 1990, p. 67). Apesar da oposição estabelecida entre Mercúrio e Saturno, Calvino nos apresenta outro deus, Vulcano, o deus ourives. Diferentemente da oposição que se estabelece entre Mercúrio e Saturno, Calvino afirma que há entre Mercúrio e Vulcano uma complementaridade. Esse deus não voa, como faz Mercúrio, ao contrário, se esconde em

crateras, absorto na lida com os metais. Na sua forja, Vulcano fabrica "joias e ornamentos para os deuses e deusas, armas, escudos, redes e armadilhas" (CALVINO, 1990, p. 67).

É curioso que a imagem de Vulcano siga representando tão bem o temperamento e os hábitos das pessoas que lidam com pedras e metais, joias, "objetos de perfeito labor em todos os detalhes" (CALVINO, 1990, p. 67). É algo da natureza do próprio trabalho que demanda do ourives as características atribuídas à Vulcano; a reclusão, a focalização, o perfeccionismo. É possível, até, que as pessoas com tendências a estas características escolham o trabalho de ourives – ou sejam escolhidas por ele – justamente por isso. É um temperamento que emerge não apenas da pessoa, o ourives, do metal ou do ambiente, mas da própria relação. Ao escrever isso, é impossível não descrever imagens dos ourives de conhecimento: Seu Campos, trancado em uma casa de esquina, no Joaquim Távora, em Fortaleza, guardado por uma Rottweiler chamada Kelly; Bino, que mora perto do Seu Campos, vive no terceiro andar de um prédio com escadas e joga da janela as chaves de sua casa para mim, quando preciso subir; eu, escrevendo do meu quarto; meu avô, que se trancou em sua casa e, quando saiu, já não estava mais no mundo.

Na bancada de ourives, a concentração é tamanha que se esquece do tempo, não se come nem se bebe água. Às vezes, sentada na bancada, limando um brinco ou fazendo uma solda, esquecia, por um segundo, onde estava e quem era. Era necessário olhar para frente e ver as máquinas do meu avô para lembrar. Calvino, sobre a escrita, também fala sobre "um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras mudas" (CALVINO, 1990, p. 67).

O que Calvino apresenta ao opor o temperamento de Vulcano ao de Mercúrio – do ourives ao do comunicador – é uma ruptura com a oposição mais comumente difundida, anteriormente comentada, entre Mercúrio e Saturno. Afirma, ainda, complementaridades entre os temperamentos de Mercúrio e Vulcano que se sobrepõem às disparidades apresentadas entre os dois: "representam as duas funções vitais inseparáveis e complementares: Mercúrio a *sintonia*, ou seja, a participação no mundo que nos rodeia; Vulcano a *focalização*, ou seja, a concentração construtiva" (CALVINO, 1990, p. 68). Entende-se, portanto, que ambos os temperamentos amalgamam-se para resultar em um potencial criador.

A concentração e o *craftsmanship* de Vulcano são as condições necessárias para se escrever as aventuras e as metamorfoses de Mercúrio. A mobilidade e a agilidade de Mercúrio são as condições necessárias para que as fainas intermináveis de Vulcano portadoras de significado, e da ganga mineral informe assumam forma os atributos divinos, cetos os tridentes, lanças ou diademas. (CALVINO, 1990, p. 68)

Os paralelos entre a ourivesaria e a literatura têm ficado mais evidentes desde a leitura de Calvino, mas já vinham se apresentando desde o início do processo de pesquisa. A escrita, inevitavelmente, lembra a ourivesaria na atenção, na posição do corpo, nos gestos ritmados das mãos e, assim como a ourivesaria, a escrita exige uma preparação, a organização de uma bancada, como mencionado no início do capítulo. As diferenças entre os ofícios da escrita e da ourivesaria, em contrapartida, complementam-se como os temperamentos de Mercúrio e Vulcano.

O trabalho do escritor deve levar em conta tempos diferentes: o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano, uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma. (CALVINO, 1990, p. 68)

É justamente esse trabalho, o trabalho do escritor, "que leva em conta tempos diferentes", como mencionado por Calvino, que pretendo escrever aqui por meio da metodologia que nomeio de ourivesaria. A ourivesaria, como a entendo neste trabalho, enquanto ofício que herdei e aprendi com meu avô, serve como jeito de inventar – não apenas joias, mas também, textos e, igualmente, outras obras, que apresentarei adiante como desdobramentos desta escrita.

#### 4 PALAVRA: JOIA

Roubo a palavra joia. Roubo-a porque ela não brota como planta nem nasce como bicho; não posso colhê-la nem a adestrar. Tampouco esta palavra emerge do chão ou cai do céu, como água. Para que se inscreva nesta pesquisa, portanto, preciso roubá-la de onde veio: do francês, *joie*, alegria (*joie*, in Dicionário Larousse, 2008, p. 193), do latim, *gaudia*, gozos, "uma joia é objeto que causa sempre alegria a quem o ganha; daí a mudança de sentido" (MAGNE, 1953, p. 284). Em português, encontro: "objeto de adorno de matéria preciosa como ouro, prata ou platina" (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021<sup>5</sup>).

Percebe-se o significado da palavra atrelado ao metal, à matéria prima onerosa, dita preciosa; ouro, prata, platina. Passos demarca, no francês, a diferença entre *joaillier*, *bijoutier* e a *bijou de fantaisie*, relacionada à figura do *patenôtrier/butainier* (PASSOS 2018, p. 86). Os termos designam, respectivamente: objetos ditos de alta joalheria, fortemente relacionados ao mercado de luxo, ao uso de metais preciosos e gemas; o ofício que se utiliza de metais preciosos ou não, ditos nobres ou não, mas com gemas de baixo custo; o ofício relacionado originalmente à confecção de artigos religiosos para comercialização em massa, como terços de contas e que, mais tarde, relaciona-se com a reprodução em larga escala das joias produzidas pelo *joaillier*.

Passos, em sua tese, justifica a razão de se buscar no francês as origens da palavra "joia": "o que se entende por joia no mundo ocidental moderno está diretamente vinculado ao relacionamento de duas figuras históricas: o rei francês Luís XIV e o mercador de diamantes Jean Baptiste Tavernier" (PASSOS, 2018, p. 85). Afirma, ainda, que, no século 17:

Avanços na lapidação e na ourivesaria fizeram surgir uma alta joalheria, na qual gemas magníficas são utilizadas na criação de desenhos clássicos e suas histórias muitas vezes podem ser recapituladas até a origem das minas indianas, depois brasileiras e muito mais tarde sul-africanas. (PASSOS, 2018, p. 85)

Apesar de se atribuir a origem da palavra "joia", bem como a origem da dita alta joalheria, à França, pode-se observar que a origem do objeto, ou da coisa, é difusa. A história da joia, mesmo em sua tradição dita europeia, perpassa minas indianas, brasileiras e sul-africanas, de onde são retirados, principalmente, diamantes – a gema própria da ourivesaria, como afirma Passos. Ao falar sobre a associação das joias ao luxo, Passos também menciona adornos metálicos pré-colombianos, e afirma que "a ideia de luxo é presente em todas as culturas, inicialmente cobrindo os corpos da realeza e dos sacerdotes e,

---

<sup>5</sup> "Joia" em Priberam, acesso: <https://dicionario.priberam.org/joia>. Consultado em 9 jul. 2023.

com o tempo, outros corpos também" (PASSOS, 2018, p. 87). Além de afirmar que o luxo não é uma invenção e nem uma tradição exclusivamente europeia, apresenta adornos metálicos anteriores à criação e difusão da palavra "joia".

Nesta pesquisa, entretanto, apesar do sentido comumente atribuído à joia, roubo a palavra, interceptando-a em seu caminho, e modifico seu uso. Quando escrevo "joia", aqui, não me refiro exclusivamente à palavra de origem francesa, nem me interessa fazer alusão à diferença entre joia e bijuteria, como mencionado por Passos. Busco um significado mais próximo daquele apontado por Unger: "*a piece of jewellery is a discrete object that is worn by human beings as a decorative and symbolic complement to their appearance*" (UNGER; VAN LEEUWEN, 2017, p. 55). De acordo com Unger, portanto, a joia é um objeto separado do corpo usado pelos seres humanos como complemento decorativo e simbólico.

A definição de Unger já descreve, por si, um deslocamento do sentido usual da palavra, expandindo seu significado comum, pelo menos na língua portuguesa, de objeto feito de "matéria preciosa" (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021<sup>6</sup>). Passos também expande esse significado ao observar que "podemos entender a joia como adorno, arquivo e tesouro" (PASSOS, 2018, p. 60), ou seja, enfeite e, também, reserva de valor. Nesse caso, em sua análise, a joia tem função mesmo quando não está no corpo.

O que proponho nesta pesquisa considera, mas vai além dos deslocamentos de sentido e expansões de significado mencionados. Proponho uma ruptura, um roubo do sentido da palavra. Questiono a afirmação de Unger: se, como mencionado pela pesquisadora, a joia se trata de um complemento decorativo para a aparência dos seres humanos, penso que ela pode estar, também, escondida, como um amuleto, guardada, como um tesouro, como afirma Passos; se, para Unger, a joia é um objeto simbólico, penso que ela não simboliza – antes, é. A joia não se trata apenas de um meio de comunicação e de um objeto de construção de identidade, associação normalmente feita por pesquisadores da área da moda, do design e da comunicação.

Proponho um entendimento expandido, intencionalmente transformado da palavra joia. Proponho que a visualidade não seja o sentido último e fundamental da joia, e que a joia não se faz, unicamente e preferencialmente, para o outro. Campos afirma que "É claro que a joia é um objeto que remete à escala do público, dado seu incontestável papel de dar visibilidade. Entretanto, o que ela quer colocar à vista é sempre da ordem do íntimo" (CAMPOS, 2011, p. 64). Ou seja, a joia é um objeto de intimidade mesmo quando se dá à visibilidade e à escala do público.

---

<sup>6</sup> "Joia" em Priberam, acesso: <https://dicionario.priberam.org/joia>. Consultado em 9 jul. 2023.

Se a joia não se dá a perceber fundamentalmente através da visualidade, qual é o seu sentido principal? Na prática como ourives, sentada à bancada, posso usar equipamentos de proteção para os olhos e os ouvidos, reduzindo o aguçamento da visão e da audição, entretanto, não consigo (e não conheço ourives que consiga) usar luvas. Tatear a joia é fundamental para a sua construção; há rebarbas de metal que só se deixam ser sentidas pelo dedão, farpas invisíveis, texturas estranhas.

Portanto, penso que o sentido fundamental da joia é o mesmo da ourivesaria, o tato. Campos afirma que a joia exige sempre "um ajuste de posição, uma adaptação do gesto, uma contenção do movimento. Há que se adaptar e responder ao objeto enquanto este estiver no corpo, configurando assim uma relação de intimidade" (CAMPOS, 2011, p. 64). Relaciona a joia, portanto, necessariamente ao toque. Campos complementa a afirmação com a citação transcrita abaixo, que relaciona a intimidade ao tato:

O poder da intimidade não pode ser subestimado; é um poder baseado no tato. Mais essencial que a visão, sentido, audição ou gosto, tato é o único dos sentidos sem o qual não se pode viver. Tato tem o poder de curar, de despertar, de trazer a vida. Essencial como é, poucas são as oportunidades sancionadas pela sociedade concedidas a esse sentido. O toque da joalheria serve como um despertar quieto, um tipo de ato para as maiores sensações da vida". (RAMLJAK, 1994, p. 66 apud LEWIN, 1994, apud CAMPOS, 2011, p. 64)

O paralelismo entre a joia e o trabalho de fazê-la, a ourivesaria, se repete na escrita desta dissertação. Tateio até que não haja diferença entre a joia, a coisa, e a ourivesaria, o ofício. A joia, assim como a ourivesaria, me parece cada vez mais um gesto que um objeto, um movimento que um quadro estático, uma cartografia que um mapa (DELEUZE, GUATTARI, 1980), como discutido no capítulo anterior.

No livro "O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami", Hanna Limulja fala sobre os momentos de preparação para uma festa yanomami *reahu*. Limulja descreve o momento em que Fátima, uma mulher yanomami, faz uma joia:

Apesar da pressa, Fátima para, entra no mato e retira um caule de uma planta; alisa-o a fim de tirar qualquer farpa e delicadamente o insere no septo nasal. Olha para mim e sorri satisfeita, como se tivesse encontrado o último detalhe que faltava para compor seu visual. "Você age muito como uma moça, Fátima!", digo-lhe sorrindo e brincando com sua vaidade. Ela sorri de volta e responde: "Quando há festa, eu me torno moça. Depois, quando a festa acaba, eu volto a ser velha novamente". (LIMULJA, 2022, p. 126)

No diálogo, chama atenção a participação da joia na transformação da Fátima em velha ou moça, mas, sobretudo, salta aos olhos a descrição do momento exato em que a mulher faz ourivesaria: inventa uma joia; a partir de um gesto, funde caule e corpo. Fátima não apenas escolhe um caule, ela o escolhe e "alisa-o", tateia, sente com os dedos, exatamente como faço à bancada de ourives. Limulja, inclusive, usa a palavra "farpa", que utilizei anteriormente neste texto para me referir às rebarbas do metal. É, portanto, o movimento de escolher, alisar, e colocar no septo nasal que inventa uma joia, confirmando que a joia é a própria ourivesaria, o movimento de fazê-la, e não um objeto fechado em si. Limulja continua descrevendo preparações para a festa *reahu*:

Com palitos ou canudinhos feitos dos caules de plantas encontradas pelo caminho, as mulheres confeccionam pequenos pincéis com os quais vão pintar umas às outras. Enfiam uma das pontas nos recipientes com urucum e nos potes de violeta genciana e delicadamente vão traçando linhas senoidais, uma no corpo da outra. (LIMULJA, 2022, p. 126)

Aqui, outro aspecto corresponde à prática da ourivesaria: a invenção das próprias ferramentas. Na oficina do meu avô, várias vezes usávamos máquinas construídas originalmente para içar motores e prensar livros para fazer joias. Uma prensa virou a ferramenta usada para fazer um brinco e um macaco hidráulico virou um banco para puxar fios de ouro e prata.

As yanomami, no trecho transcrito de Limulja, constroem suas ferramentas de invenção de joias: encontram caules, fazem palitos e canudinhos, confeccionam pincéis para se pintarem. A pintura corporal é joia porque inventa-se no tato e, igualmente, é ourivesaria, já que não se pode mais separar o objeto da prática. Construir a ferramenta não é apenas manufaturá-la mas, também, saber escolher e encontrar, como fazem as mulheres yanomami. Na figura 6, mulher yanomami com joias no nariz, na testa, no queixo e no pescoço.

O entendimento que proponho de joia, expandido e transformado, rouba a palavra para transformá-la e devolvê-la outra nesta escrita. A joia deixa de ser o objeto fixo no tempo, de contornos bem definidos, para tornar-se seu movimento de feitura; a própria ourivesaria. A joia se cria no momento em que se estabelece o movimento de contato do corpo com o mundo. O sentido responsável por essa conexão é o tato, como afirma Ramljak, "o toque da joalheria serve como um despertar quieto" (RAMLJAK, 1994:66 in LEWIN).

**Figura 6** – Fotografia de Claudia Andujar de mulher yanomami usando ornamentação corporal (joias, como entendido aqui), no pescoço, na testa, nos lábios e no nariz.



Fonte: Claudia Andujar. Acesso: <https://lulacerda.ig.com.br/paris-por-paulo-pereira-271/>

Roubar a palavra joia é, também, profaná-la, como afirma Agamben (2009). Nesse sentido, considero a palavra enquanto dispositivo: "chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2009, p. 40). Agamben completa:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos. (AGAMBEN, 2009, p. 40)

O ponto de partida para Agamben apreender e tratar do dispositivo é Foucault, por isso sua menção aos espaços, à prisão, ao manicômio, às escolas e às fábricas. Entretanto, o próprio Agamben expande e, talvez, profane o dispositivo, usando a palavra para designar também objetos, como a caneta e o cigarro, e sistemas, como a escritura, a agricultura e a filosofia e, por fim, levanta a hipótese da própria linguagem ser um dispositivo. Penso, portanto, que não seja profanação maior que a recomendada tratar, nesta dissertação, a

palavra enquanto dispositivo.

Nesse caso, o uso e a reprodução da palavra "joia" como descrita no início deste capítulo, considerando-a enquanto objeto necessariamente metálico, feita de materiais ditos nobres, preciosos e caros, pode ser encarada como um dispositivo, essencialmente um objeto de status e diferenciação, um objeto sagrado, "sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses" (AGAMBEN, 2009, p. 44). Agamben propõe uma saída para dessacralizar um objeto, desfazer um dispositivo, restituindo-o ao uso humano: a profanação. Diferentemente da sacralização, a profanação trata de restituir alguma coisa, o dispositivo, ao uso humano: "se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens" (AGAMBEN, 2009, p. 45). O roubo da palavra "joia" é, portanto, sua profanação, a maneira de restituir seu uso, de tirar a sacralidade embutida nos metais, nas pedras e na palavra.

Escrevo, então, um possível contradispositivo (AGAMBEN, 2009) neste texto, roubando e profanando o uso comum da palavra "joia". Joia, aqui, é pintura corporal, tatuagem, objetos metálicos e plásticos, toda e qualquer coisa que se faz a partir de um gesto de conexão com o mundo que atravessa o tato. Profanando ainda mais, a joia não é objeto, mas seu movimento de construção, a ourivesaria.

## 5 O QUE É A JOIA?

Até aqui, me ocupei de descrever e inventar a metodologia com a qual escrevo esta dissertação. A ourivesaria, ofício que aprendi com meu avô, se apresenta para mim como um conjunto possível de métodos, um nome que abrange as metodologias que se inventam em uma oficina de ourivesaria. A ourivesaria se opõe à maneira como fui condicionada a criar na faculdade de Arquitetura, determinada por metodologias fixas de projeto e pouco baseada na prática. Ao contrário do projeto em Arquitetura, a ourivesaria, tal qual aprendi com meu avô, é sempre aberta à experimentação, tem o corpo do ourives como medida, suporte e ferramenta.

Curiosamente, a ourivesaria que pratico também começa a se parecer com a literatura, à medida que leio e escrevo este trabalho: nos tempos particulares, na posição e nos gestos das mãos do ourives e do escritor, no fato de ambos os ofícios se fazerem principalmente sobre mesas. Uma tangência entre a ourivesaria e a escrita também é apontada por Calvino (1990), que afirma a existência de uma complementaridade nas personalidades de Mercúrio, deus inventor da escrita, e Vulcano, o deus ourives.

Descritos os procedimentos de invenção desta pesquisa, reunidos aqui sob o nome de "ourivesaria", parto para uma justificativa do uso da palavra "joia", com citações de possíveis significados em dicionários e referências de pesquisadoras da área de joalheria. Depois de apresentar significados e usos da palavra, desloco a joia de sua posição usual, de objeto feito em ouro ou prata, relacionado ao mercado de luxo, à tentativa de diferenciação e destaque. Passos afirma que "até o momento, os estudos sobre o tema o vinculam [o assunto da joalheria] à indumentária, à moda e ao luxo" (PASSOS, 2018, p. 28). Trato aqui, então, de um roubo ou de uma profanação (AGAMBEN, 2009) da palavra "joia" para transformá-la em outras coisas nesta escrita. Esse procedimento também pode ser comparado ao trabalho na oficina do meu avô: o trabalho de escolher metais, derreter, soldar e transformá-los em outra coisa.

O uso da palavra "coisa", repetida diversas vezes, não é à toa. Parece-me que posicionar "coisa" ao lado de "joia" é também uma maneira de restituí-la a um uso comum, não-sacralizado; é uma maneira de profanar a palavra "joia". Particularmente, sempre preferi a palavra "coisa" à palavra "objeto". Quando falamos "coisa", alguma coisa emerge. Coisa não se refere a um objeto distante, de materialidade desconhecida, mas a algo que está aqui, agora, no contato do corpo com o espaço; algo conhecido por mim, algo com que se tem intimidade, como afirma Campos (2011) sobre as joias. Acredito que nesta palavra está a alma e o caminho desta investigação

Em uma suposta oposição da palavra "coisa" à palavra "objeto", Ingold defende o uso e descreve as particularidades da "coisa". Em "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais", "propõe-se a retomada da noção de coisa, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente" (INGOLD, 2012, p. 25). Enquanto, supostamente, o objeto diz respeito a uma entidade menor na hierarquia do mundo, fechada em si e meramente subjugada à vontade dos humanos, bichos vivos, a coisa descreve um movimento próprio, fluido e integrado à vida. Ingold faz questão de afirmar que o mundo é composto, portanto, de coisas, e não de objetos (INGOLD, 2012).

Para construir seu pensamento, Ingold recorre à imagem de uma árvore localizada em uma mata, enraizada na terra, e pergunta: "A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que não é árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo?" (INGOLD, 2012, p. 28). E continua, falando dos seres que habitam a árvore, líquens e bichos que vivem nos galhos e no tronco:

A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meterem por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? (INGOLD, 2012, p. 28)

O que Ingold dá a perceber é a árvore em relação a outros seres, e estes, juntos, criando o que nomeia de "ambiente" (INGOLD, 2012). Para Ingold, a coisa é sempre relacional, diferentemente do objeto, e a imagem de uma árvore me parece boa para descrevê-la: "a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa" (INGOLD, 2012, p. 29). Adiante, a questão se complexifica, e Ingold se pergunta, por exemplo, se nuvens são coisas ou objetos. O caráter relacional da nuvem é evidente: a nuvem depende de determinadas condições climáticas para existir, precisa de condições específicas para se manter, se desintegra e se transforma com facilidade; existe, inegavelmente, apenas em relação ao ambiente. Além disso, a nuvem é visível de longe, identificável como uma nuvem, partindo-se da imagem de nuvem, mas é quase imperceptível de perto – é sempre uma surpresa se perceber perto de uma nuvem e, frequentemente, quando nos damos conta, estamos dentro.

A nuvem evidencia a questão da superfície na coisa: uma coisa se delimita e se constrói a partir dos seus contornos? Do seu apartamento das outras coisas? Da distinção das demais? Se sim, uma nuvem não seria uma coisa – ou só seria uma coisa de longe e, de perto, deixaria de ser. Entretanto, a nuvem é uma coisa, e Ingold ainda afirma que "as nuvens não

são objetos, e sim coisas" (INGOLD, 2012, p. 30). A distinção entre objeto e coisa, que Ingold busca fazer, parte da tentativa de estabelecer uma diferença entre a coisa que se determina por distinção das demais – o objeto – e a coisa que se determina por sua fundição às demais – a coisa.

A distinção entre coisa e objeto diz respeito a um alinhamento – ou a uma discordância – com uma determinada abordagem, feita por meio de determinados autores, para tratar da coisa, e não a uma propriedade da própria coisa. Há quem afirme que uma nuvem é inegavelmente uma coisa, como Ingold, e há quem afirme que é um objeto ou uma coisa, porque não determina, não percebe ou não se importa com a diferença entre os dois.

A preferência que tenho à palavra "coisa", mencionada anteriormente, e seu consequente uso nesta escrita, tem mais a ver com um apego à palavra que, necessariamente, à argumentação de Ingold. Quando aprendi a escrever, me ensinaram a evitar a todo custo o uso da palavra "coisa", por se tratar de uma palavra vaga, com muitos significados possíveis. Entretanto, percebo o uso e a repetição da palavra "coisa" como uma possibilidade, uma abertura e um caminho para a descoberta e a invenção do que é joia nesta investigação.

Ao iniciar as disciplinas do mestrado, ou mesmo antes, quando escrevia o projeto de pesquisa, parecia que uma questão muito central ao meu trabalho estava sem resposta nem caminho: o que é joia? Parece a pergunta mais simplista possível, entretanto, não é óbvia e, definitivamente, a resposta é difícil de encontrar. Poucos pesquisadores no campo da joalheria demonstram interesse em respondê-la, a maioria não tenta, e se resume a citar a definição comum, amplamente aceita, de joia como objeto metálico, e opô-la à definição da, assim nomeada, arte-joalheria<sup>7</sup>, que aceita a inserção de outros materiais – contanto que a joia seja produzida por artistas joalheiros<sup>8</sup>.

O que se diz, nas entrelinhas, é que se pode utilizar materiais não-preciosos na joalheria, e o objeto ainda será reconhecido como uma joia – contanto que você esteja habilitado conceitualmente para fazê-lo, tenha formação e insira o seu trabalho na linguagem da arte-joalheria. Ou seja, a nobreza da joia é agora transferida dos materiais para o artista – e aqui vale dizer, o artista-joalheiro nunca se nomeia como ourives. Penso que não há um deslocamento, nem mesmo um questionamento, do significado da joia nem da noção de preciosidade, apenas uma transferência do que lhe dá valor.

A definição de joia mais aceita entre os pesquisadores contemporâneos da área é a de Marjan Unger, historiadora da arte citada anteriormente. Unger afirma: *"a piece of jewellery is a discrete object that is worn by human beings as a decorative and symbolic*

---

<sup>7</sup> Apresentarei e discutirei o conceito de arte-joalheria adiante, em "anti arte joalheria"..

<sup>8</sup> Segundo Campos (2011), artistas que se dedicam à arte joalheria.

*complement to their appearance*" (UNGER; VAN LEEUWEN, 2017, p. 55). Faço questão de repetir a citação, que significa: "uma peça de joalheria é um objeto distinto do corpo usado pelos seres humanos como complemento decorativo e simbólico à sua aparência" (UNGER; VAN LEEUWEN, 2017, p. 55, tradução nossa). Neste ponto da escrita, o que me chama atenção é a primeira parte dessa afirmação, "um objeto distinto do corpo", que discutirei a seguir, que é onde acho que se encontra o centro desta pesquisa atualmente. Adiante, pretendo questionar a joia enquanto objeto "decorativo e simbólico", como afirmado por Unger.

Entendo o que Unger afirma, ela chama atenção para o fato da joia não ser parte do corpo, para o fato de ser *outra coisa* que, usada sobre o corpo, torna-se um complemento decorativo e simbólico. Dessa afirmação, percebo primeiramente que, tanto a joia quanto o corpo, são, necessariamente, coisas. Se, como Ingold, entendo que a coisa é porosa, tem contornos pouco definidos e, portanto, se caracteriza mais por sua fundição às outras coisas que por sua diferença, começo a questionar o que Unger afirma. A joia, por ser essa coisa de proximidade com o corpo, não seria ela a, primeiro, desfazer e questionar as distinções entre as coisas, ou mais precisamente, unir o corpo às coisas?

Parto do princípio de que a joia é uma coisa de intimidade, ou um objeto de intimidade, caso eu não me importe com a distinção entre os dois: ela se funde à pele, às vezes atravessa a carne, acompanha alguns de nós desde os primeiros dias de vida, etc. Por seu caráter de intimidade – ou de proximidade – com o corpo, me pergunto se a joia não é justamente a coisa mais propensa a evidenciar a coisalidade (HEIDEGGER, 2018) das coisas em relação ao corpo, a porosidade e a indefinição entre corpo e coisa<sup>9</sup>, como afirmado por Ingold.

Aqui vale lembrar que Ingold fala sobre a vida, mas não figura no seu trabalho uma distinção clara entre coisas vivas e não-vivas, corpos vivos e "outras coisas". No máximo, afirma que entende por vida a "capacidade geradora do campo englobante de relações dentro do qual as formas surgem e são mantidas no lugar" (INGOLD, 2012, p. 27).

Penso que questionar brevemente as fronteiras do corpo, que é a coisa própria da joia – tanto quanto a joia é a coisa própria do corpo –, é útil nesta investigação. Haraway se pergunta "Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres envolvidos pela pele?" (HARAWAY, 2009, p. 92). Ingold, ao falar da nuvem, relaciona sua existência ao movimento das correntes de ar; a nuvem trata-se de "uma intumescência de vapores que se incha à medida em que é carregada por correntes de ar" (INGOLD, 2012, p. 30). Percebo que o corpo, como a nuvem, depende das correntes de ar; como a nuvem, se

---

<sup>9</sup> Aqui também se considera o corpo uma coisa.

incha, se esvazia, está à mercê de fluxos. O corpo, como a árvore, abriga outras vidas, há toda uma microbiota no corpo, fungos, bactérias na pele e no intestino; o corpo não está só. Onde está o dentro e o fora que, supostamente, determina a existência do objeto e sua independência dos demais? Não é possível afirmar.

Para Ingold, a coisa está sempre em um desenrolar-se (INGOLD, 2015). Descreve, ao contrário do objeto, um movimento, não um quadro estático – e essa descrição também se relaciona à discussão apresentada anteriormente sobre a cartografia, que é um acontecimento, não um decalque, como é o mapa. Ambas, a questão da cartografia para Rolnik e Costa, e a questão da coisa para Ingold, baseiam-se e conversam com os conceitos construídos por Deleuze e Guattari. Para estabelecer uma possível imagem da coisa, Ingold propõe que se desenhe um círculo. Um círculo corresponderia ao objeto, fechado em si, imóvel, um ponto, um decalque (INGOLD, 2015). A coisa, ao contrário, desenha uma linha, e uma linha já descreve um possível movimento. O próximo passo é desenhar um encontro de linhas, um nó, que representa o momento de contato entre as coisas.

Os desenhos de Ingold, seja da coisa, do organismo, do ambiente ou do lugar<sup>10</sup>, costumam desembocar em uma imagem caótica, um emaranhado de linhas. Esse emaranhado, que ele nomeia de "malha" e não de "rede", em uma discordância a Latour, sempre se assemelha à imagem do rizoma: "Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas" e, ainda, "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24).

O rizoma, portanto, descreve um movimento – para Ingold, o movimento das coisas, que estão sempre inventando sua própria trajetória, se encontrando, se bifurcando e se separando das outras. É o próprio movimento, a porosidade e fluidez das coisas que faz com que se fundam e se distanciem das demais, a depender da relação que estabelecem, desenhando o rizoma, que descreve uma malha (INGOLD, 2015) ou uma rede (LATOUR, 2017). Uma coisa é, portanto, seu movimento, e não sua imagem estática – disso, Ingold diria que uma coisa é uma coisa, e não um objeto.

Aqui, importa falar da coisa – que está sempre, necessariamente, em movimento. Anteriormente, nesta escrita, me referi à possibilidade da joia ser seu movimento de feitura, a ourivesaria, e não um objeto estático, terminado. O que pressinto é que uma joia não existe por si, existe somente na relação com o corpo, ela precisa do corpo para virar joia – como um

---

<sup>10</sup> Ingold, em "Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição", se dedica à conceituação de "organismo", "ambiente" e "lugar". Pretendo retomar a discussão de alguns desses conceitos adiante.

caule de planta não é joia, mas se torna joia quando se escolhe inseri-lo no septo nasal<sup>11</sup>; como uma flor, ou uma caneta, torna-se joia quando se escolhe colocá-la atrás da orelha; como a tinta, que não é joia, mas que se torna, quando se escolhe colocá-la sob ou sobre a pele; como quando como invento um brinco, seja de prata, ouro ou papel; e como quando o invento novamente, todo dia, quando escolho colocá-lo no corpo.

Indo mais longe, posso pensar que a joia se inventa cada vez que é vista e pensada, escrita e mencionada. Entretanto, nesse caso, não estaria falando de uma joia, mas da joia. Aqui, me interessa *uma*, exatamente *esta*, um exemplar de joia. Evidentemente, trato da joia, a palavra, e da joia, objeto, mas quero falar principalmente desta joia, a coisa, a que se funde ao corpo. A joia palpável, material, apreendida pela visão, mas principalmente pelo tato, seu sentido próprio. Heidegger demarca muito bem a diferença entre se falar sobre *a* coisa e sobre *uma* coisa:

As coisas são coisas singulares. Antes de mais, isto significa que a pedra, o lagarto, a vergôntea e a faca são, cada um deles, para si. Além disso, significa que a pedra é, precisamente, esta pedra totalmente determinada; o lagarto não é o lagarto em geral, mas precisamente este, e o mesmo aconteceu com a vergôntea e a faca. Não há uma coisa em geral, mas apenas estas coisas singulares e as singulares, antes de mais, são «esta coisa». Cada coisa é esta coisa e nenhuma outra. (HEIDEGGER, 2018, p. 25)

O que Heidegger afirma é que sua investigação se refere especificamente às coisas singulares, passíveis de serem tateadas. Ele mesmo menciona diversas vezes o tato: "hesitamos em chamar coisa ao número cinco. Não podemos agarrar o número" (HEIDEGGER, 2018, p. 16); "Questionamos acerca do palpável que nos rodeia" (HEIDEGGER, 2018, p. 20); "Coisa em sentido *restrito* significa o disponível, o visível, etc., o que está ao alcance da mão. Coisa em sentido *lato* significa qualquer assunto, qualquer coisa que aconteça" (HEIDEGGER, 2018, p. 16). Isso não quer dizer que não existam outras dimensões da coisa, que ele, inclusive, faz questão de enumerar para que fiquem evidentes, como exposto a seguir. Entretanto, se debruça em "Que é uma coisa?" sobre *estas* coisas, as palpáveis, não as coisas em todas as possibilidades da palavra. Não à toa, no título de seu trabalho há "uma coisa", não "a coisa" ou "coisa". A pergunta do título é elaborada de forma a evidenciar o objeto de estudo, que é uma coisa, ou diversas coisas diferentes, e não "coisa" no sentido abstrato. Aqui, as três possibilidades de aproximação da coisa:

---

<sup>11</sup> Em referência ao relato de Limulja, citado anteriormente.

1. Coisa, no sentido do que está ao alcance da mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã, um pedaço de pão; as coisas sem vida e as coisas com vida; uma rosa, um arbusto, uma faia, um abeto, um lagarto, uma vespa...
2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas, igualmente, os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico...
3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada. (HEIDEGGER, 2018, p. 18)

Quando afirmo que a joia é uma coisa, afirmo que é no primeiro sentido descrito por Heidegger, "no sentido do que está ao alcance da mão", que é também o sentido por meio do qual ele adentra na coisa e elabora seu pensamento. Penso que perceber a joia neste sentido, como coisa tátil, é imprescindível para entendê-la, já que, como coisa que é, está passível a todos os movimentos de qualquer outra coisa e, para que eu consiga questionar suas especificidades em relação às demais, é necessário defini-la como tal.

Este é um passo importante na minha investigação, porque sempre entendi a joia como uma coisa apreendida pelas mãos, cujo sentido principal é o tato, e sempre percebi a joia como uma coisa única, porque sempre me refiro às joias que toco. Ao falar de joia, de algum modo, sempre estou pensando nas joias que pego, mexo, entorto, soldo, corto, penduro na minha própria orelha. Não falo, necessariamente, apenas das joias que conheço ou invento, mas também das também das joias que tenho a possibilidade de conhecer, porque podem ser tocadas algum dia, mesmo que, de fato, exista a possibilidade de que eu nunca as toque.

As mãos, mais do que a cabeça, sempre me pareceram o melhor jeito de conhecer o mundo. Portanto, me refiro aqui à joia e a coisa, num sentido restrito, como afirmado por Heidegger, não amplo ou lato. Me refiro à joia em sua capacidade de demonstrar a "coisalidade" da coisa, ou seja, em sua capacidade de dar a antever o que torna coisa uma coisa:

Na medida em que questionamos deste modo procuramos aquilo que faz a coisa ser coisa, enquanto tal, não enquanto pedra ou madeira, aquilo que torna-coisa (*be-dingt*) a coisa. Não questionamos acerca de uma coisa de uma determinada espécie, mas acerca da coisalidade da coisa. (HEIDEGGER, 2018, p. 20)

Tudo que escrevo aqui está inevitavelmente enviesado pelo meu tato. Heidegger se pergunta sobre a coisa: "Quando, então, tentamos estabelecer a coisalidade da coisa ficamos, uma vez mais, perplexos, não obstante a questão estar em ordem. «Onde» devemos agarrar a coisa?" (HEIDEGGER, 2018, p. 22). Minha escrita está enviesada pelas joias que agarro e, igualmente, enviesada pelas teclas do teclado que aperto, uma a uma – só com os

indicadores, que é como dígito. Tudo é mediado pelo toque das minhas mãos. Foi essa a principal lição que a oficina de ourivesaria me ensinou. Sobre as mãos, Lygia Clark afirma:

Tive de aprender a usá-las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias que o resto do meu corpo. Havia nelas a sabedoria de milhares de anos, mãos que cavaram, plantaram, carregaram pedras, costuraram, mãos que bateram em gestos de extrema violência, que acariciaram em exaltações supremas. (CLARK, 2015, p. 166)

É curioso que Clark (figura 7) afirme que o conhecimento vem por meio do tato, se refira aos sentidos como uma sabedoria do corpo: "através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo" (CLARK, 2015, p. 165), fale sobre as mãos como as "únicas peças inteligentes do meu corpo" (CLARK, 2015, p. 166) e, principalmente, sobre as mãos que "ligam a mim o objeto" (CLARK, 2015, p. 168). Adiante, também consigo fazer um paralelo entre a minha experiência ao aprender ourivesaria com meu avô e sua afirmação sobre mãos que "encontraram uma solução na contradição dos olhos e do conhecimento da lógica, para exprimir um espaço que nada tinha a ver com o espaço que elas viviam" (CLARK, 2015, p. 167), e relações entre as mãos e a escrita em "mãos que tremeram de susto na hora da escrita" (CLARK, 2015, p. 168). Reúno aqui algumas das vezes em que Clark dá a antever, em "Breviário sobre o corpo", o papel das mãos e, conseqüentemente do tato, não na intermediação entre corpo e mundo, mas na amalgamação de corpo e mundo. Me parece que é justamente por meio do tato que as coisas se inventam e, portanto, não se trata meramente da apreensão do mundo pelas mãos, mas da invenção de mundos, coisas, mãos, corpo, juntos.

O tato tem, desde o início, um papel central nesta investigação. Entretanto, ao buscar tatear as coisas por meio dos trabalhos de Ingold, Latour e, ainda, Olsen, quando se refere à arqueologia simétrica (OLSEN, 2010), encontrei poucas referências diretas à tatilidade. Essa ausência me parece aprofundar ainda mais a distância entre as coisas, entre coisas e corpo, coisas vivas e não-vivas. Curiosamente, é Heidegger quem se refere com clareza à tatilidade: "Ao perguntar 'que é uma coisa?' visamos agora as coisas que estão à nossa volta. Consideramos o que está mais próximo da vista, o que se pode agarrar com a mão" (HEIDEGGER, 2018, p. 18). Ele descreve muito bem a diferença entre, repetindo, "1. Coisa, no sentido do que está ao alcance de mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã" e "2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas, igualmente, os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico..." e, ainda, "3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada" (HEIDEGGER, 2018, p. 18). Nesta escrita, me interessa principalmente a distinção entre a 1 e a 2. Acredito que essa distinção se refere à diferença entre as coisas táteis e não-táteis, apreensíveis ou não pela superfície da pele.

**Figura 7** – "Máscara Abismo" de Lygia Clark, que impede a visualização e estimula o tato de quem a veste.



Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/213/mascara-abismo>.

No início do mestrado, quando não havia encontrado a referência de Heidegger sobre as coisas, comecei a me referir às coisas táteis como coisas encarnadas e às coisas não-táteis como coisas encantadas. Comecei a pensar que as coisas encarnadas dizem respeito às coisas com carne, corpo, contornos, superfície – aquelas coisas em que se pode tocar –, e as coisas encantadas são aquelas não-táteis, como afirmado por Heidegger sobre "os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar" (HEIDEGGER, 2018, p. 18), mas, igualmente, falava em coisas encantadas para me referir, por exemplo, à coisas que costumavam ser encarnadas e se encantaram, como pessoas que morreram, ou coisas de contornos bem definidos que deixaram de existir, como uma comida que se decompõe, ou ainda, às coisas que eram planos, projetos, pessoas que ainda não existem, mas existirão na materialidade do mundo; eram encantadas porque ainda não tinham se encarnado. Acredito que esse pensamento – e um pensamento é uma coisa encantada – começou a existir em mim ao lidar com a morte, também penso que pode ser um desdobramento da cabeça de quem é condicionado a projetar; um prédio, por exemplo, pode ser, em projeto, ideia ou plano, uma coisa encantada, que só se encarna quando passa a existir materialmente. Nessa lógica, as coisas encarnadas são as coisas 1, mencionadas por Heidegger, e as coisas encantadas são as 2.

Essas coisas que afirmo não têm nenhuma pretensão de serem tomadas como verdade. São suposições que, acredito, partem da relação que estabeleço com o tato e a joia. Assim como esses pensamentos podem ter partido da relação que estabeleço com as mãos, com a morte, com a arquitetura e com a ourivesaria, podem também ter partido da experiência com a pandemia, que nos privou, todos, em alguma medida, da experiência palpável como a conhecíamos, da possibilidade de estar, em corpo, nos lugares que desejamos, em corpo, com as pessoas que queremos e, ainda, nos privou, diversas vezes, do toque das coisas, que podia ser fatal. Hoje, quatro anos depois do início dos confinamentos, esse relato pode parecer um exagero, entretanto, penso que essa experiência, impressa em nossos corpos, continua moldando nossa relação com o mundo – talvez, agora, de maneira mais sutil.

Em "Gesto e liberdade", Reinaldo discute o gesto e menciona Flusser, que "chama atenção para a atrofia dos gestos, para o mundo na ponta dos dedos, se volta para algo extremamente palpável" (REINALDO, 2011, p. 9). Curiosamente, no mesmo texto, Reinaldo usa algumas vezes a palavra "desencarnado" para se referir à "imagens técnicas". Além de sugerir posições para leitura do texto, que descrevem os gestos que discute, Reinaldo se pergunta onde o leitor deverá estar lendo, se no livro, se em páginas xerocadas ou na tela de um tablet. O ano era 2011: "Breve, brevíssimo, os tablets estarão popularizados (é o que cremos, agora, em julho de 2011) e você lerá essas palavras na tela de um, que repousa no seu

colo ou na sua mesa de almoço, ou na de estudo" (REINALDO, 2011, p. 14). Li na tela do computador, mas frequentemente imprimo textos para os ler Tateando, encarnados no papel. Curiosamente, já ouvi o mesmo de alguns amigos. Agora, o ano é 2023, os tablets estão popularizados, e podemos fazer quase tudo por meio do celular, entretanto, continuamos escolhendo, algumas vezes, tocar para entender. Continuamos escolhendo, às vezes com alguma felicidade e às vezes com algum pesar, sair de casa para frequentar as aulas do mestrado, cumprir nosso estágio de docência, encontrar alguém. Durante a pandemia, mesmo durante os confinamentos, nunca parei de receber encomendas de brincos. Parece-me haver alguma coisa de insubstituível na presença encarnada, aquela que pode ser Tateada.

Não se trata de uma romantização do gesto ou do sentido, mas de assumir, talvez, um caráter encarnado na existência. Seja qual for a carne, seja qual for a coisa. Talvez isso não seja reconfortante, mas difícil, afinal, tudo que está encarnado se encanta alguma hora. Não pretendo adentrar em questões sobre a virtualidade, sobre existências encantadas em máquinas e na nuvem – debate que se intensificou após o início da pandemia –, mas acredito que há no encantado algo que nos impele ao toque, algo na distância que nos faz desejar estar perto, corpo a corpo. Mesmo a internet, coisa mais desencarnada, necessita de tubos e fios que atravessam o oceano para nos encontrar. Entretanto, essas questões não cabem à mim discutir. O que me cabe é a joia, e pressinto que, talvez, ela tenha alguma coisa a ver com esse emaranhado – porque precisa do corpo, se faz no corpo, inventa o corpo, seu sentido é exatamente o tato, experiência encarnada.

Tudo isso para dizer: o repuxão de um brinco; o seu peso na orelha; um piercing furando minha carne em uma dor aguda que some rápido mas deixa gotinhas de sangue no travesseiro por dias; o momento em que esqueço que estava de anel; o momento que acho que perdi uma joia; o alívio de encontrá-la no corpo; o arco de serra ziguezagueando na bancada de ourives; o momento em que a serra quebra um segundo depois de eu adivinhar que ia quebrar; um fio de prata derretendo macio o meu bloco de cera de abelha; meus pés que não descansam no chão e me dão dor nas costas; meu avô chamando meu nome gritando porque era surdo e achava que todos eram também; eu no centro traduzindo as palavras do vendedor de painéis de alumínio em gestos para meu avô surdo; eu escrevendo esse texto, letra por letra, só com os indicadores – experiências encarnadas.

## 6 ANTI ARTE JOALHERIA

Dadas as questões apresentadas até aqui, passando pelo estabelecimento e a invenção de uma metodologia para escrita desta dissertação, pela conceituação para profanação (AGAMBEN, 2009) da palavra joia e, no texto anterior, por um apontamento para a definição – ou indefinição – da coisa, sinto, também, necessidade de falar sobre o que este trabalho não é.

Quando se pesquisa joia, é comum que se caia no estudo da joalheria, que se inscreve, diferentemente da joia, a coisa ou o objeto, como uma matéria, um campo do conhecimento relacionado ao design, à moda ou à arte. A joalheria, portanto, supostamente descreve um assunto, enquanto a joia se trata apenas do objeto de estudo desse campo de investigação. O livro "Jewellery Matters", de UNGER e VAN LEEUWEN, por onde penso uma possível definição da joia para questioná-la, tem, em seu título, a palavra da língua inglesa "*jewellery*", grafia europeia da palavra "joalheria", e não "*jewel*", palavra que, essa sim, significa joia, a coisa ao pé da letra.

Curiosamente, não lembro de ouvir a palavra "joalheria" fora do sentido de loja de joias antes de estudar o assunto. Meu avô se dizia ourives e, às vezes, dizia que vendia joias. Nunca se dizia joalheiro. Frequentemente, dizia que inventava ou, mais precisamente, transformava as coisas. Ele gostava de marcar a diferença entre transformar e inventar. A mim, sempre pareceu o mesmo.

Ao lado de joalheria, no livro de Unger e Van Leeuwen, figura a palavra "*matters*" que significa matéria, assunto ou questão, mas também, comodamente, "materiais", dando outros significados possíveis para o título do livro. Apresento e analiso esse título como meio de exemplificar o uso de "joalheria" como assunto, questão ou campo de estudo, mas também poderia recorrer a outros exemplos, como a tese de Campos, já apresentada aqui, "Arte-joalheria: uma cartografia pessoal", ou a de Ozanan, "A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais 1735-1815" e, ainda, o livro "Joalheria no Brasil: História, Mercado e Ofício", de Daye, Cornejo e Costa, além das inúmeras vezes em que a palavra figura repetidamente nas obras que tratam do assunto.

Não consigo esconder minha preferência por certas palavras. Desde que comecei a pesquisar joias na academia – e não apenas a investigá-las com as mãos, na oficina do meu avô – estranho o uso de joalheria como título para um campo de conhecimento, por mais que alguns autores reivindiquem o estabelecimento de uma diferença de significado entre as palavras. Ozanan afirma: "Ourivesaria é a arte de trabalhar o ouro e os demais metais preciosos, tais como a platina, o paládio e a prata. A joalheria é o setor da ourivesaria que

trata da fabricação de objetos destinados exclusivamente ao uso dos adornos corporais" (OZANAN, 2013, p. 52). Também menciona, no período que analisa em sua tese, a diferenciação entre "o ourives de ouro e o ourives de prata" (OZANAN, 2013, p. 54). Passos também afirma "A palavra 'joalheiro' foi amplamente estendida para todos aqueles que criam e/ou realizam peças de adorno, não importando técnicas, materiais, sistemas de produção ou conceituação envolvida (PASSOS 2018, p. 72). Outras autoras estudadas, entretanto, não apresentam uma diferenciação clara para as duas funções e não justificam a escolha pelo termo "joalheria" ao tratar da produção de joias na contemporaneidade, como Campos e Skoda.

Meu primeiro incômodo com o uso de "joalheria" é que me parece uma substituição asséptica para ourivesaria, entendida aqui como o ofício que herdei, em que se sujam as mãos, em que se entra de corpo inteiro em uma oficina, em que se pega em ácido, fogo, metal. Depois, desconfio que essa substituição tem a ver com o que se pretende como a instauração e o reconhecimento de uma linguagem no campo da arte – a nomeada arte-joalheria ou joalheria contemporânea.

Parece-me que é na dita arte-joalheria que as pesquisas sobre a joia têm desembocado na contemporaneidade, como se essa suposta linguagem descrevesse o estágio final de desenvolvimento da joia, o objeto, e o patamar mais alto de evolução da joalheria, o campo de conhecimento. Afirmando essa percepção baseada em leituras feitas desde antes do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes, durante a elaboração do projeto de pesquisa e, ainda, desde que aprendi o ofício de ourives com meu avô, quando já observava que algumas joias, principalmente em países europeus, ganhavam status de arte, sendo exibidas em museus e galerias, algumas até especializadas na linguagem.

Apesar de estar muito próxima ao ofício de ourives, apesar de estar dentro da oficina do meu avô, imersa em nossa convivência e prática, me parecia que algum entendimento me escapava, ou até me excluía e impedia de pensar e produzir a joia como eu gostaria, de maneira crítica e conectada às questões do tempo que vivo. O lugar adequado para a joia produzida por mim, por algum motivo, não seria a arte, a arte contemporânea ou a dita arte-joalheria. A joia que eu produzia era constantemente empurrada para as áreas da moda ou do design, onde poderia ser divulgada e comercializada como produto.

Por sorte ou azar, nunca me adaptei às demandas do design e ao tempo da moda, que exige uma produção acelerada e atualização constante de produtos para venda. Existia algo muito fundamental do meu ofício que, produzindo joias para a comercialização, não podia ser desenvolvido – a não ser como uma estratégia de venda. A relação com meu avô,

sua história, nossa convivência, se tornariam meios de divulgação de um produto. Não me parecia honesto comigo, com ele e com a trajetória que desenvolvi.

Igualmente, tenho algum incômodo em trazer abertamente a convivência com meu avô para o trabalho que desenvolvo hoje, artisticamente, nesta escrita ou fora dela. Quando é importante para o entendimento do trabalho, faço questão que nossa relação esteja aqui; quando vou me apresentar, sempre falo do meu avô; quando digo que sou ourives, sou sua neta, a única que herdou seu ofício. Entretanto, quando nossa relação aparece apenas para agregar valor, como se faz à um produto para venda, me nego. É evidente que nossa relação perpassa toda a minha vida, trajetória acadêmica e profissional, e absolutamente tudo que produzo tem sua mão, mas me recuso a tornar sua história uma narrativa vazia, um mero meio de inserir meus trabalhos em editais sob as palavras-chave "ancestralidade", "memória", "afeto", etc. Este trabalho é sobre joia. Nunca escapo de falar do meu avô, mas minha relação com ele não é o tema central desta escrita.

O mesmo pensamento crítico que tive ao perceber que meu trabalho não se situava nos campos da moda e do design, e ao escolher não tornar a relação com meu avô um meio de publicizar e esvaziar esta pesquisa, aplico ao entender o que se inscreve como joalheria e arte-joalheria na contemporaneidade. Igualmente, aplico ao localizar o trabalho que desenvolvo como ourives não no design, não na moda, não na joalheria e nem mesmo na arte-joalheria, mas na arte – tendo a ourivesaria, o ofício que herdei, como metodologia de pesquisa e invenção. Passos, ao se referir à joalheria, menciona que se trata de "uma disciplina ainda em estado nascente" (PASSOS, 2018, p. 7) e afirma que, por enquanto, não há uma teoria da joalheria estabelecida:

Ainda está por se construir uma Teoria da Joalheria, mas já contamos com uma História da Joalheria que começou a se estabelecer em meados do século XX e nos ajuda a reconhecer e apreciar os contornos da produção de cada época, localizando-a em termos estéticos e culturais. Entretanto, como se apresenta até o momento, ela não parece ser capaz de contribuir para uma discussão sobre a joia, em suas dimensões material e simbólica, considerando seus significados, produção, circulação e efeitos. (PASSOS, 2018, p. 28)

O que Passos afirma é que ainda não se firmou um campo de conhecimento e investigação da joia enquanto objeto – ou coisa – com particularidades, conexões e questões próprias. Tenho algumas dúvidas ao afirmar a joalheria como um campo de pesquisa. Por apego ao ofício que herdei e por considerar "joalheria" uma palavra asséptica, pelo menos na língua portuguesa, prefiro sempre falar em "joia" e "ourivesaria".

Mesmo tendo certa aversão à palavra "joalheria" no seu sentido de campo de conhecimento e investigação, ao questionar a coisa, busco, de alguma maneira, contribuir para o estabelecimento do que Passos afirma como uma "teoria da joalheria". No capítulo anterior, procuro estabelecer uma joialidade da joia, aquilo que torna uma joia joia, me baseando na busca de Heidegger pela coisalidade da coisa, aquilo que faz a coisa ser coisa (HEIDEGGER, 2018). Meu caminho é a prática da ourivesaria, o movimento das mãos, o contato com os materiais e, sobretudo, a tatilidade. Acredito que é principalmente sobre o contato que a minha prática se debruça, é sobre o tato que meu interesse paira. Entretanto, poderia escolher questionar a joia de outro modo, como um objeto dado, sobretudo, à visualidade, ao enfeite, por exemplo, e isso ainda seria uma abordagem rica em possibilidades e questionamentos. Ainda pretendo fazer isso, seja neste trabalho ou em investigações futuras.

Passos também afirma que o livro "*Jewellery Matters*", de Unger e Van Leeuwen, já citado diversas vezes nesta escrita, trata-se de uma contribuição importante para o que nomeia como uma teoria da joalheria: "O livro *Jewellery Matters* de Marjan Unger, publicado em novembro de 2017, veio para começar a alterar este quadro, com uma contribuição decisiva para a constituição de um campo de estudo" (PASSOS, 2018, p. 28). Concordo com Passos sobre a importância do livro, bem como da definição que oferece para a joia – "*a piece of jewellery is a discrete object that is worn by human beings as a decorative and symbolic complement to their appearance*" (UNGER; VAN LEEUWEN, 2017, p. 55). Igualmente, concordo sobre a importância de se estabelecer um campo de investigação e questionamento sobre a joia, mas "teoria da joia" me parece, talvez, um título mais apropriado que "teoria da joalheria".

"Joalheiros contemporâneos", ou "artistas joalheiros" é a forma como se intitulam os artistas que produzem na dita linguagem da arte-joalheria. Campos, sobre a arte-joalheria, afirma que se trata de um movimento que começa a se destacar a partir da década de 60:

Profissionais dedicados à produção de uma joia menos relacionada às questões decorativas e mercadológicas e de acúmulo de valor material configuraram o que foi posteriormente denominado arte-joalheria, movimento que começou a se destacar internacionalmente a partir de 1960-1970. (CAMPOS, 2011, p. 17)

Ainda sobre a dita arte-joalheria, Lewin faz uma afirmação importante:

São trabalhos de arte executados por artistas, que existem no formato da joalheria, desafiando convenções e percepções, sempre centrados no mundo das ideias. As joias são concebidas, desenhadas e construídas predominantemente como trabalhos de arte, tudo o mais sendo secundário. Materiais sujeitos ao conceito. Como toda arte, a

arte-joalheria deve semear novos solos e levantar questões. (LEWIN, 1994, p. 13 apud CAMPOS, 2011, p. 17)

Supostamente, a arte-joalheria se distancia da joalheria comum por se localizar no campo da arte. Campos, em sua tese, também afirma que, ao tomar a joia como assunto, inscreve-a no território da arte (CAMPOS, 2011). Campos menciona uma aproximação histórica da joia com a moda e o luxo que, como afirma, começa a ser questionada a partir da arte-joalheria:

O imaginário construído atualmente em torno da joalheria está muito menos ancorado na história das cortes, mas nas transformações iniciadas com o surgimento da burguesia – as quais operaram na passagem do luxo régio para o luxo pessoal – e na configuração da moda como sistema gerador de novidades. (CAMPOS, 2011, p. 15)

A arte-joalheria, então, supostamente, começa a questionar a visão da joia pautada no luxo e relacionada à classe burguesa, uma visão construída, portanto, a partir da modernidade. L'Ecuyer afirma: "*Jewelry is an ancient art form, but the idea of art jewelry – jewelry as self-conscious expression of individual artistic intent – is a modern one*" (L'ECUYER, 2010, p. 17). A autora entende que, apesar da joia ser uma arte antiga, a ideia de arte-joalheria enquanto expressão artística é moderna – no sentido de ser recente, nova. Tenho alguns questionamentos sobre essa afirmação. Se considerarmos a joia em seu sentido profanado, como proponho, enquanto ponto de contato e amalgamação do corpo com o mundo, a ideia de joia e, conseqüentemente, sua possível interpretação como expressão artística é tão antiga quanto o objeto – tem, até onde se sabe, entre 100 e 135 mil anos.

O par de contas da caverna de Skhul (figura 8), encontrado em 1937 em Israel, começou a ser estudado por Vanhaeren, Stringer, Todd e d'Errico em 2004, quando as conchas foram localizadas no Museu de História Natural, em Londres (ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 2006) – o que significa que as conchas permaneceram 67 anos guardadas antes de serem estudadas por arqueólogos. Vanhaeren, cuja pesquisa se volta para a investigação da ornamentação pessoal pré-histórica, afirma:

There is a heated debate on when did we become culturally modern, that is when did we develop language, symbolic thinking, religion, etc. Personal ornaments, along with art, are unanimously seen as archaeological proof of the acquisition of those abilities. We thought until recently that personal ornaments were invented in Europe 40,000 years ago. (ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 2006)

A pesquisadora menciona a existência de um debate sobre o reconhecimento do início da cultura humana, e afirma que a ornamentação pessoal e a arte são reconhecidas, unanimemente, como provas do desenvolvimento da linguagem, do pensamento simbólico e da religião – demarcando, assim, o surgimento da cultura entre os humanos.

Não pretendo me aprofundar nas questões sobre o surgimento da cultura, mas sim trazer à tona a importância da joia para a existência da humanidade e da cultura humana – o que pode ser tão ambicioso quanto. Vanhaeren, na entrevista citada, afirma que, ao localizar o par de contas – feito de conchas da espécie *Nassarius gibbosulus* –, não se podia afirmar se tratavam, de fato, de miçangas para adorno, porque apenas uma delas estava furada. Foi ao iniciar um estudo mais minucioso da coisa que se pode perceber que ambas tinham furos iguais – um deles estava apenas tapado pela calcificação das matérias através do tempo. Foram feitos diversos testes, e os furos, idênticos, não podiam ser idênticos por acaso – são fruto do trabalho humano, provavelmente do mesmo humano, que as escolheu e furou, e as levou da costa até a caverna de Skhul, 100 ou 135 mil anos atrás (ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 2006). Penso nesse humano que encontrou as conchas, que as furou, que a elas amalgamou seu corpo, que as trouxe coladas à pele para que eu pudesse as encontrar escritas em uma tese<sup>12</sup>, 100 ou 135 mil anos depois, para que eu as pudesse ver em fotografias na tela do meu computador, 100 ou 135 mil anos depois, e para que eu lembre delas ao olhar conchas pelo resto da minha vida – que se estenderá, com sorte e sem pesar, por mais 50 ou 60 anos.

Seria impossível afirmar com certeza os motivos que guiaram esse humano a fazer uma joia, mas desconfio que possam ser exatamente os mesmos que nos guiam – e, posso afirmar, com certeza e alguma prepotência, que nunca saberemos completamente quais; nem os nossos, nem os dele. Nunca poderemos decodificar completamente o mundo e o humano, nunca poderemos entender o motivo para tudo que fazemos e desejamos. Entretanto, desejamos, e não deixamos de tentar.

Vanhaeren, ao ser questionada sobre a importância da ornamentação pessoal para a evolução humana, afirma: "*Personal ornamentation seems to have emerged around the world at different times and perhaps for different reasons*" (ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 2006). Entende-se, portanto, que a pesquisadora não atribui um motivo único para a criação dos adornos, que surgiram em tempos diferentes e, provavelmente, por razões diversas. Vanhaeren afirma, ainda, que a presença de

---

<sup>12</sup> Vi as conchas pela primeira vez na tese de Passos, "De Matéria a Afeto: a construção do significado da joia", de 2018, que consta na bibliografia desta pesquisa.

ornamentação corporal confirma o caráter cultural de um grupo humano, mas que a sua ausência talvez não implique em diferenças cognitivas.

O grupo de pesquisadores que Vanhaeren faz parte já havia estudado outros conjuntos de contas antes do par encontrado na caverna de Skhul. Dentre eles, se destaca um conjunto de 41 conchas encontrado na caverna de Blombos, na África do Sul, datado de 75 mil anos (figura 9). Foram as contas de Blombos que impeliram os pesquisadores a continuar a busca por peças de ornamentação pessoal similares, o que resultou no estudo do par de contas de Skhul, encontrado no território em que hoje se localiza Israel. Encontrar outras contas, estabelecendo uma similaridade, era necessário, uma vez que um achado em um único local não se configura como uma evidência para a capacidade geral de criação e uso de ornamentação (ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 2006). De acordo com Vanhaeren, até recentemente, antes desses estudos, achava-se que a ornamentação pessoal havia se iniciado na Europa, 40 mil anos atrás:

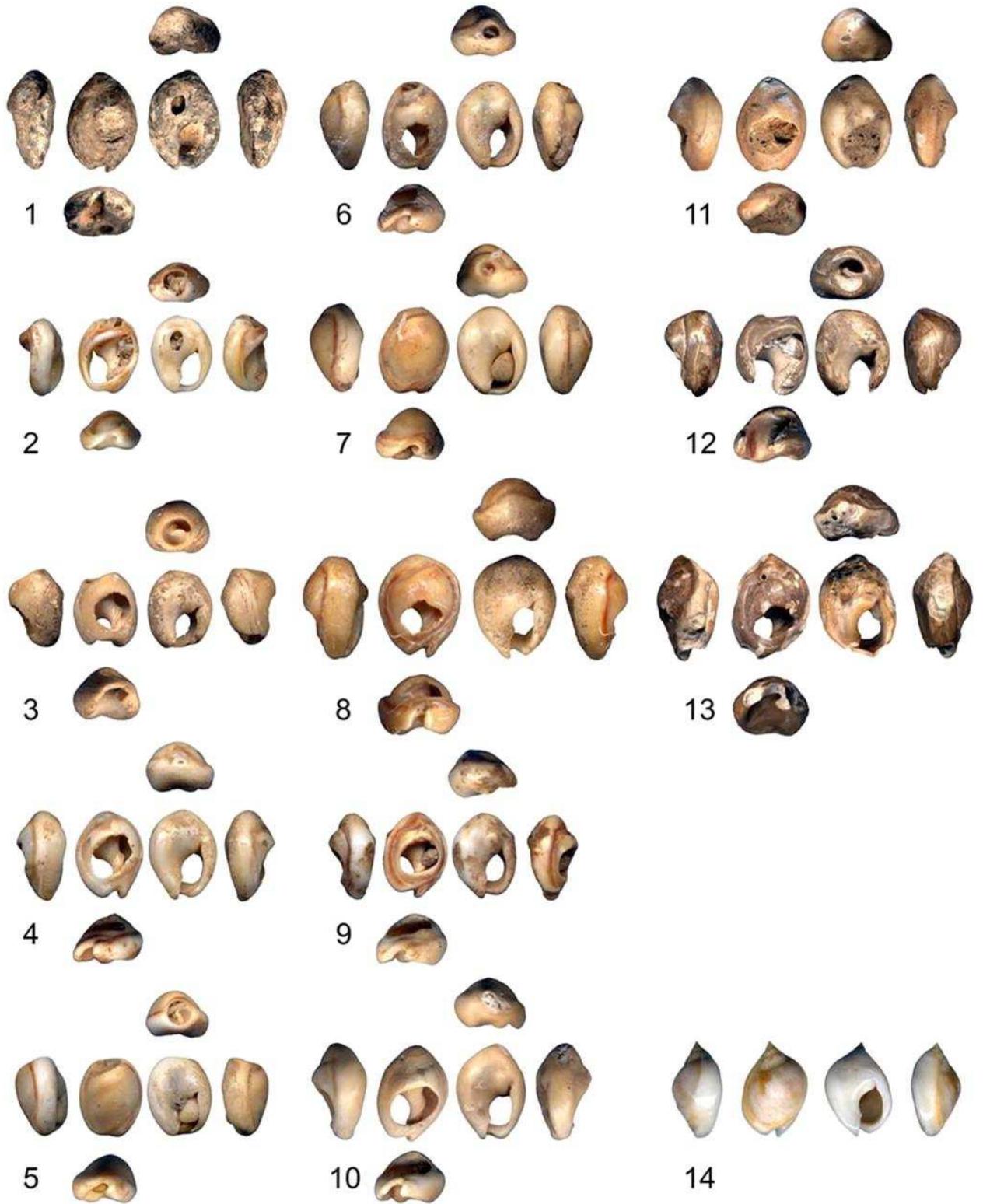
It indicates that anatomically modern humans from Africa and the Near East created beadwork traditions well before their arrival in Europe and that there were modern human cultures in Africa quite early in time. Although it is a difficult issue to discriminate the social function of prehistoric beads, the fact that the same shell species and only a single bead type was used at Skhul and Oued Djebbana suggests in our view that their main, though certainly not exclusive, function was, as for known San societies, that of exchange media used in gift-giving systems to reinforcing reciprocity networks and ensure the survival of hunter-gatherer groups in times of stress. (ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA, 2006)

As descobertas, portanto, indicam que os humanos da África e do Oriente Médio já criavam ornamentação corporal – joias, como justificado neste trabalho, em seu sentido profano – antes da sua chegada à Europa, e que existiam culturas humanas modernas na África desde muito cedo. Vanhaeren ainda afirma que, apesar de ser difícil determinar a função social das contas pré-históricas, o fato de se tratarem de conchas da mesma espécie e, igualmente, formarem o mesmo tipo de conta, com furos similares, em localidades distintas, sugere, em seu ponto de vista, que, até onde se pode afirmar, sua função principal era de meio de troca, uma maneira de presentear e, assim, estabelecer uma reciprocidade que contribuiria para garantir a sobrevivência de grupos humanos em tempos de crise.

**Figura 8** – Par de contas da caverna de Skhul em diferentes ângulos. Imagem rotacionada.



Figura 9 – Contas da caverna de Blombos em diferentes ângulos.



A partir disso, penso em alguns paralelos entre as joias produzidas por esses humanos e por nós, cem mil anos depois, e também entre as produzidas mais recentemente, mas não tanto, como as joias da América pré-colombiana, olmecas, maias, moches, astecas, incas (SKODA, 2012); as joias produzidas em Ur (BENZEL, 2016); as joias de axé (LODY, 2001), balangandãs e figas (FARELLI, 1981), que começaram a ser produzidas no Brasil entre os séculos XVIII e XIX (SKODA, 2012); as joias egípcias e mesopotâmicas (SKODA, 2012); as joias feitas no território brasileiro desde o século XVII, quando o ofício de ourives era restrito por determinação da coroa portuguesa<sup>13</sup> (OZANAN, 2013) e, principalmente, as feitas no território brasileiro muito antes do século XVII por povos originários com pigmentos na pele, penas de aves, pedras, sementes (MENDONÇA, 1968), que continuam sendo produzidas na contemporaneidade, desfazendo uma suposta ideia de evolução e linearidade histórica. Atento para as joias que servem para bichos humanos ou não, as joias que também se usam nas coisas, como afirmam Deleuze e Guattari, as joias que "Pertencem ao arreio do cavalo, à bainha da espada, à vestimenta do guerreiro, ao punho da arma: elas decoram até aquilo que não servirá mais do que uma única vez, a ponta de uma flecha" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 86). Penso em paralelos possíveis entre as joias de conchas encontradas na caverna de Skhul, em Israel, datadas de mais de cem mil anos, e as joias chinesas de jade (SKODA, 2012); as joias de ostentação e os cordões do tráfico, produzidos atualmente no Brasil (figura 10)<sup>14</sup>; as joias indianas, feitas para serem usadas por deuses, elefantes, vacas e humanos, "após doze dias de nascimento, é furada a orelha das crianças pelo ourives para que possam usar brincos", "usavam-nas nos turbantes, nas orelhas, nas narinas, entre os dentes e no pescoço", "havia outros adornos para a testa, orelha, narina esquerda, pescoço, parte superior do braço, cintura, tornozelos e até dedos do pé" (SKODA, 2012, p. 102); as joias ashanti, produzidas com ouro e cobre no oeste do continente africano (SKODA, 2012); as joias feitas pelos sudaneses escravizados no Brasil, que já exerciam o ofício de ourives em seus territórios de origem antes de chegarem aqui (MENDONÇA, 1968); as joias, tatuagens de povos ameríndios, africanos, asiáticos e da Oceania (SKODA, 2012) e, também, as tatuagens que fazemos hoje; as joias feitas para a nobreza européia desde o seu estabelecimento, que depois se atualizam na joia produzida para a burguesia, sobre a qual, de acordo com Campos (2011), paira o imaginário construído atualmente sobre a joia –

---

<sup>13</sup> Ozanan menciona a legislação na Bahia nos séculos XVI e XVIII que restringia o ofício de ourives: "Um alvará publicado em 20 de outubro de 1621 'dizia que nenhum mulato, negro ou índio mesmo liberto podia exercer o ofício de ourives'" (ALVES, 1962 apud OZANAN, 2013, p. 59).

<sup>14</sup> No Twitter há um perfil dedicado aos nomeados "cordões do tráfico", joias de ouro e pedras preciosas encomendadas por traficantes. As imagens das joias costumam ser enviadas pelos próprios donos. Em alguns posts, consta o peso da joia e o ourives que a construiu. O perfil costuma cair devido a denúncias, mas atualmente o acesso pode ser feito através do link: <https://twitter.com/CordoesTrf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

essas duas últimas, europeias, costumeiramente feitas com ouro e pedras roubadas de minas indianas, brasileiras e sul-africanas.

Figura 10 – Prints da página "Cordões do Tráfico" no Twitter.



Fonte: <https://twitter.com/CordoesTrf>.

Figura 11 – Par de brincos do século IV a.c. Grécia. Coleção do Dallas Museum of Art. Não há referência direta no texto à algumas imagens que estão na dissertação, como esta. Algumas imagens aqui não precisam de correspondência direta, porque falam tanto quanto o que está escrito.



Fonte: <https://twitter.com/archaeologyart/status/1528058267708145666>.

**Figura 12** – Mulher usando joias nos pés. Imagem provavelmente feita em Jaipur, Índia<sup>15</sup>. Também não há referência direta no texto à esta imagem. Ela, também, fala tanto quanto o que está escrito.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Ch-PORDKS-1/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D>.

Todas essas joias se reúnem aqui, embaralhadas, sobrepostas, fora de uma linha cronológica. A letra sobre a tela, mesmo que, momentaneamente encarnada apenas no monitor, torna esse encontro possível. São as palavras que permitem essa remontagem (DIDI-HUBERMAN, 2018), como se eu pudesse tatear as joias escritas com meus dedos indicadores da mesma forma que tateio as teclas do computador. Essas joias em texto estão como que dispostas sobre uma mesa de ourives, em que tudo é passível de transformação; como que na oficina do meu avô, em que tudo se inventava da bagunça. Novamente, cintilam proximidades entre a ourivesaria e a escrita. Quando escrevo derreto metais, faço ligas, atravesso soldas difíceis, limo cantos fechados, junto pontas soltas, furo o dedo com uma farpa metálica.

---

<sup>15</sup> Apesar de não haver uma fonte precisa desta imagem, fotografias semelhantes são encontradas na obra de Steve Barze: <https://www.shutterstock.com/pt/g/StefanoBarzellotti>.

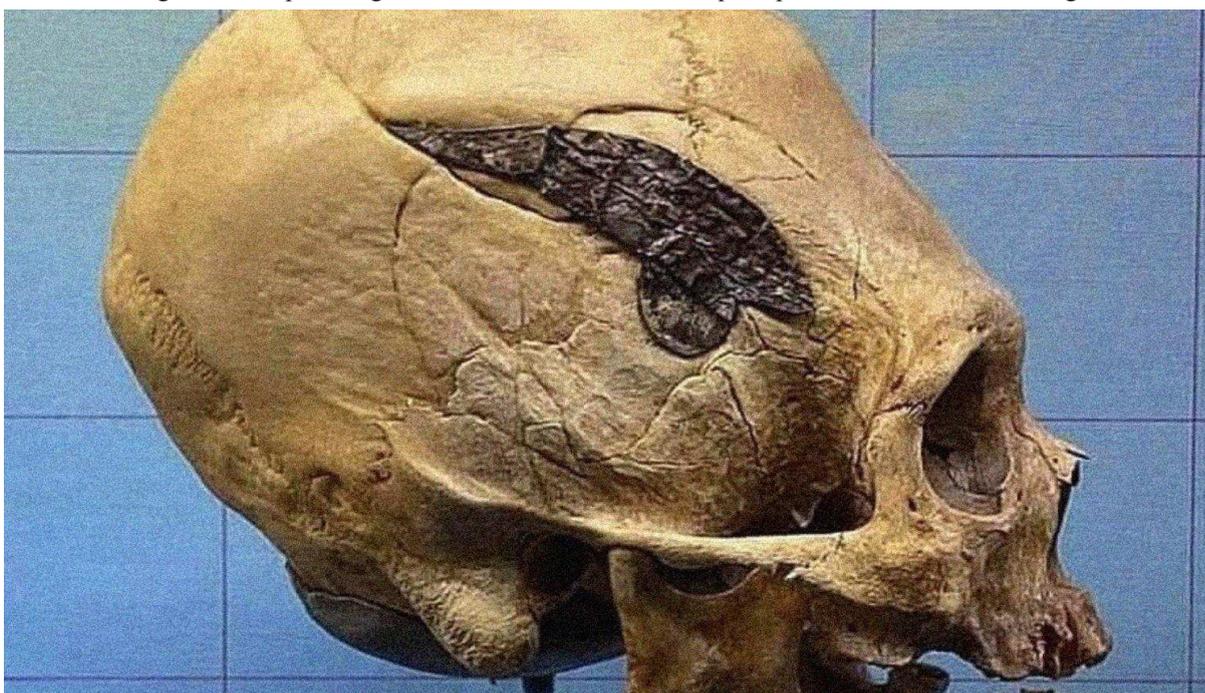
**Figura 13** – Mulher com joias nas mãos e nos braços.



Fonte: Markus Morianz. Bangkok, Tailândia.

<https://www.instagram.com/p/BRoyWyDA0GF/?igsh=MWZ5NjhsbXUwd21yeA==>.

**Figura 14** – Crânio alargado da cultura Paracas (700 a.c. – 200 d.c.) com um implante metálico colocado cirurgicamente após o regresso de uma batalha. Sabe-se que o paciente sobreviveu à cirurgia.



Fonte:

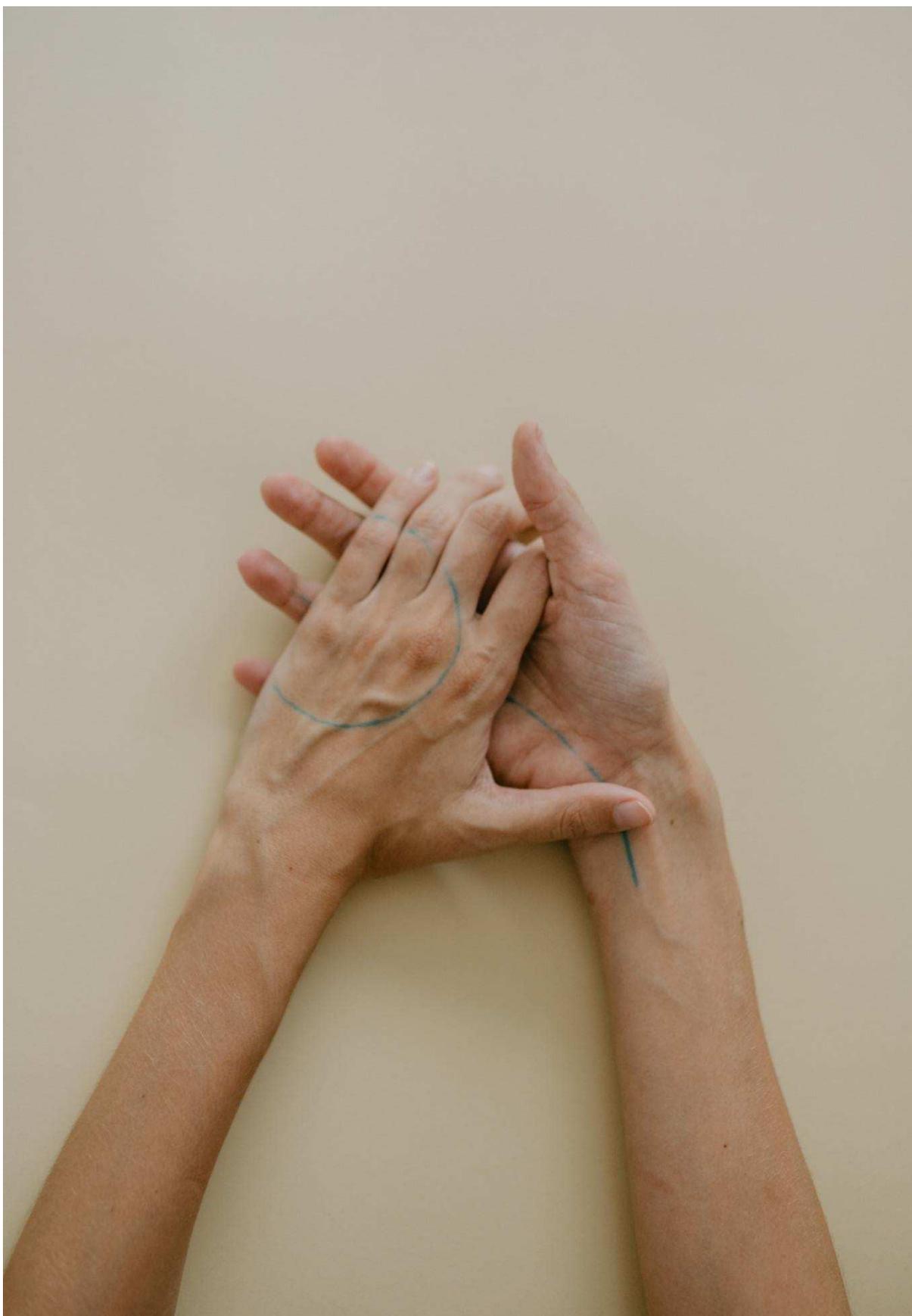
[https://www.clarin.com/viste/craneo-guerrero-peruano-hace-2000-anos-implantada-placa-metal\\_0\\_Xe-rk7COb.html](https://www.clarin.com/viste/craneo-guerrero-peruano-hace-2000-anos-implantada-placa-metal_0_Xe-rk7COb.html).

Penso, também, na relação entre as joias expostas aqui e a joia, sempre em seu sentido profanado, a que se chama de bijuteria. Por que, quando se trata de joias na contemporaneidade, tantos autores se esquivam do assunto? Passos (2018) menciona algumas vezes essas joias e, inclusive, vai buscar na língua francesa sua possível origem, como citado anteriormente; considera-as um grupo de joias quando estabelece seus objetos de estudo. Campos, entretanto, as menciona apenas uma vez em sua tese para se referir a uma corrente da moda europeia: "A partir dos anos 20, duas estilistas, Chanel e Schiaparelli, promoveram o surgimento da *costume jewelry*, uma espécie de bijuteria com desenho próprio adaptado às coleções e ao uso cotidiano" (CAMPOS, 2011, p. 16). Skoda (2012), por sua vez, faz a mesma associação de Campos, apresentando o aparecimento das bijuterias em seu contexto histórico, mas sem discutir o assunto.

Pergunto-me o que poderia, de fato, diferenciar as bijuterias das demais joias. Como se estabeleceria essa diferenciação? Se questionarmos a bijuteria por meio da natureza do material, poderia se dizer que ela se aproxima da dita arte-joalheria ou joalheria contemporânea, uma vez que faz uso de materiais inusitados e não-luxuosos, como plástico – isso seria uma heresia para a maior parte dos pesquisadores em joia, mas me proponho, justamente, a profanar. Se questionarmos a bijuteria por meio da sua função, essa coisa provavelmente se aproxima de diversos objetos usados para adorno, exatamente como as demais joias. Levanto essas questões sabendo que se pode inquirir diferenças, como faz Passos ao afirmar que a bijuteria tem como prerrogativa atender "à velocidade e obsolescência requeridas pela moda" (PASSOS, 2018, p. 47). Aqui, é possível perceber uma questão importante: a natureza da joia não se define pela coisa em si, mas pela coisa em sua relação com o mundo, ou seja, com o contexto, o território, as questões históricas e sociais. Basicamente, volta-se à noção da coisa em fluxo, como afirmado por Ingold.

Pode-se tomar uma joia produzida industrialmente, em grande escala – comumente chamada de bijuteria – e, em determinado contexto e a partir de um determinado processo de produção artístico, afirmá-la como objeto de arte. As contas da caverna de Skhul não eram joias até uma pessoa as escolher, fazer um furo, carregá-las junto ao corpo. Entendo que essa pessoa, segundo o que defendo nesta escrita, fez ourivesaria, inventou uma joia. O mesmo se pode dizer de Fátima, a mulher yanomami que atravessou o septo com um graveto de planta, e o mesmo se pode dizer do meu amigo Ramon, que fez tatuagens nas minhas mãos e pés, joias que carrego para sempre (figuras 15, 15, 17 e 18). A tatuagem, inclusive, dá a antever a relação da joia com o corpo de maneira muito explícita; ela acontece a partir de um acordo entre aquele que tatua e aquele que é tatuado, se tratando de uma obra coletiva e de uma joia inseparável do corpo.

**Figura 15** - Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora.



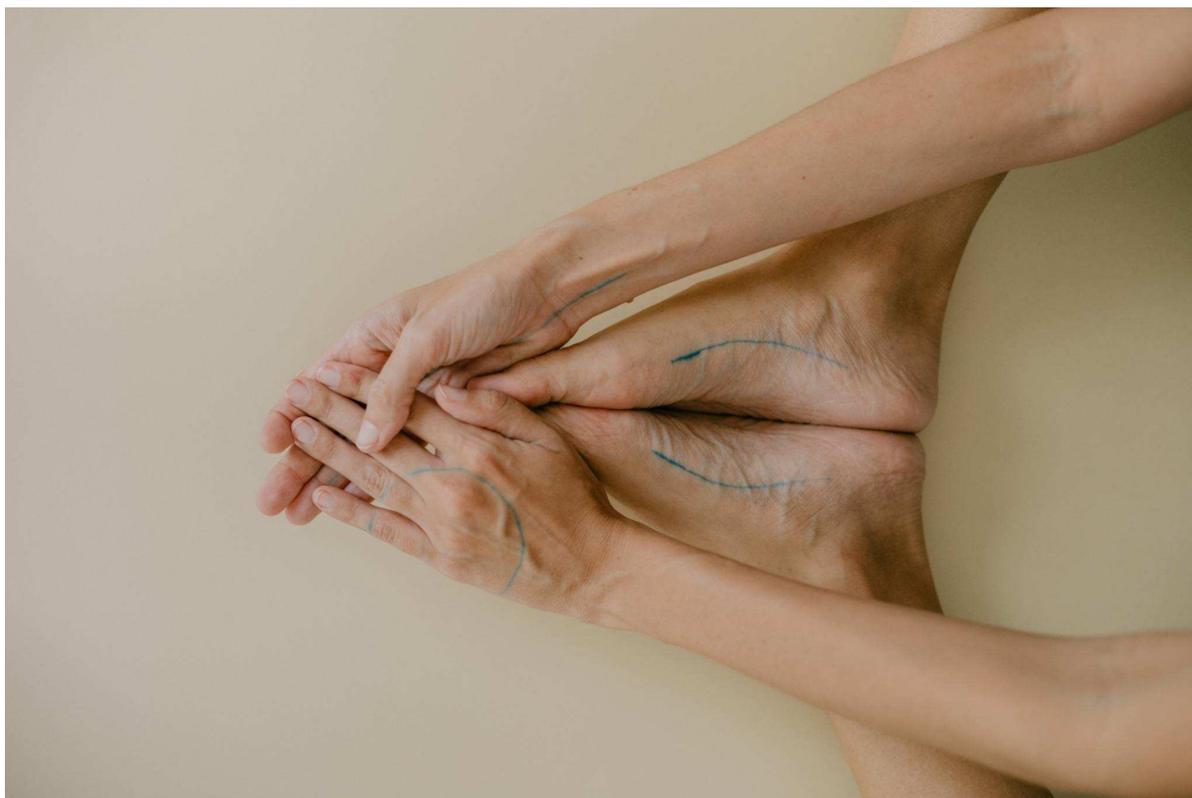
Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 16** - Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora.



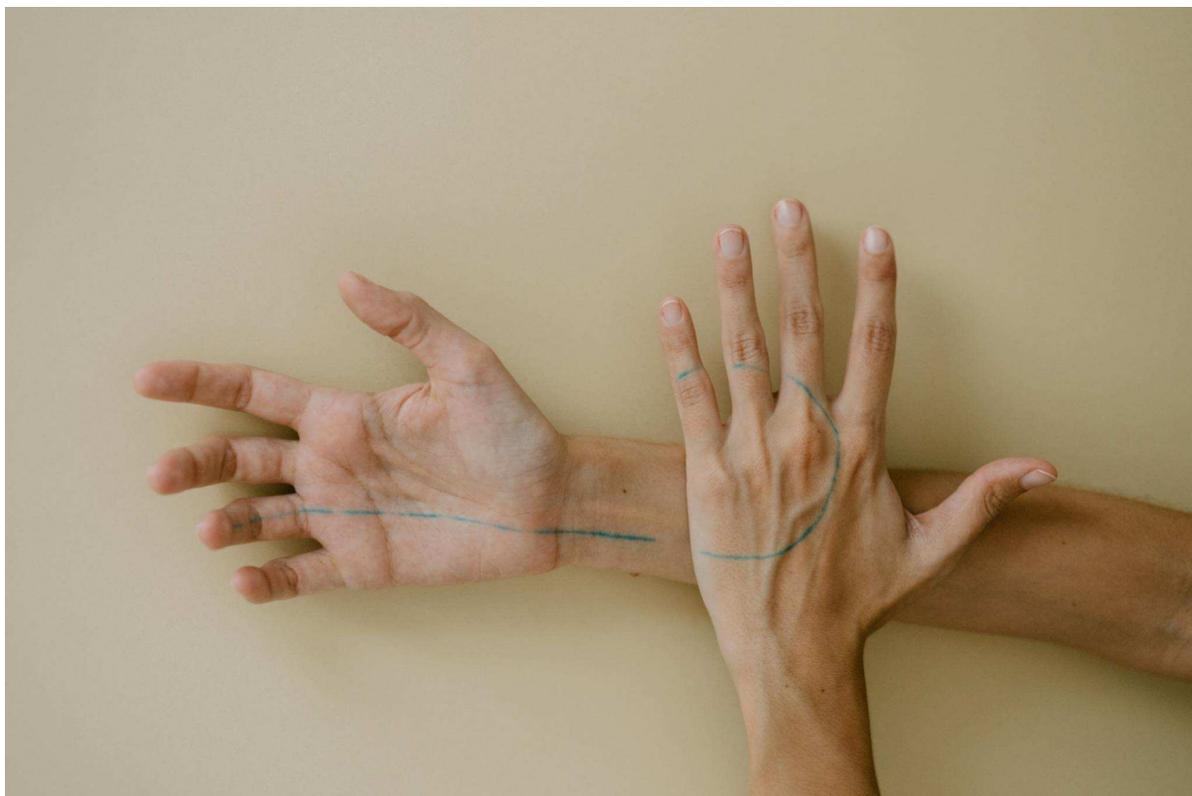
Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 17** - Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos e pés da autora.



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 18** - Tatuagens feitas pelo artista Ramon Cavalcante nas mãos da autora.



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

Entendo, portanto, que a joia não é o objeto fechado, mas a coisa aberta; entendo que a coisa aberta não é uma coisa por si, mas seu gesto de invenção, seu movimento de feitura – aqui, a ourivesaria. Por meio da ourivesaria, entendida como o ofício que herdei do meu avô e que, nesta escrita, estabelece-se como uma metodologia, posso inventar joias, textos e outras obras, como apresentarei.

O que me chama atenção, em se tratando da bijuteria, é o estabelecimento de certas coisas como joias ou não. De quais procedimentos se utilizam os pesquisadores da área para afirmar uma coisa como joia? A partir de onde questionam a coisa? Se excluem a bijuteria da investigação sobre a joia, quase que ignorando sua existência, podem, também, excluir joias de povos originários, podem excluir a pintura corporal, podem excluir os cordões do tráfico porque, mesmo sendo feitos de ouro e pedras, não obedecem às linguagens clássicas da joalheria europeia ou mesmo aos mandamentos formais da suposta arte-joalheria – um dito movimento (CAMPOS, 2011) que, pelo que observo, também é majoritariamente europeu.

Penso que é difícil profanar a joia, dissociá-la de sua relação com a nobreza europeia que se atualiza na relação com burguesia, "na passagem do luxo régio para o luxo pessoal", e no estabelecimento da moda (CAMPOS, 2011). Penso que é difícil tatear a joia através de outras práticas, campos de conhecimento, sentidos – como busco, aqui, relacionar a joia ao tato, e não unicamente à visualidade; penso que é difícil questionar a joia a partir de outros territórios, materiais, funções, disciplinas; é difícil buscar a joialidade da joia, entretanto, é necessário, ou ficaremos sempre tentando justificar a importância de investigar a joia sem, no entanto, investigá-la de fato, fazendo com que permaneça sempre como "uma disciplina ainda em estado nascente" (PASSOS, 2018, p. 7).

Parece-me que a tentativa de estabelecimento da dita arte-joalheria se trata, também, de uma tentativa de justificar a importância da joia, comumente relacionada a uma suposta superfluidade, como se, localizada no campo da arte, a joia se estabelecesse como uma coisa suficientemente importante e pudesse se isentar de se auto-questionar – ironicamente, é justamente o debate e o questionamento que tornam um campo de investigação relevante. A importância da joia estaria justificada ao se acoplar à importância da arte, e não porque a joia tem importância por si. Também, comodamente, o questionamento e a justificativa da importância da arte cabe a outras esferas, a outros pesquisadores que não os da joia, isentando, assim, os joalheiros contemporâneos de mais aprofundamentos sobre seu ofício.

Campos, em sua tese, afirma que "Ao tomar a joia como assunto, inscrevendo-a no território da arte, essa tese apresenta o campo da arte-joalheria como possibilidade de

produzir e pensar esse objeto de modo poético, desobrigando-o de seu vínculo com materiais preciosos e de sua função decorativa" (CAMPOS, 2011, p. 6). Campos estabelece seu objeto de estudo, o campo da arte-joalheria, mas cola a joia inscrita no território da arte à arte-joalheria. Penso que a arte-joalheria pode ser entendida como uma produção artística, mas que esse movimento (CAMPOS, 2011) não é o único meio de ler a joia no campo da arte. Campos continua, afirmando que "produzir e pensar esse objeto de modo poético", ou seja, produzir a joia no campo da arte-joalheria, desobriga-a de sua relação com materiais preciosos (CAMPOS, 2011). Se pensarmos em seu sentido profanado, proposto nesta dissertação, a joia está desobrigada da relação com materiais ditos preciosos – comumente entendidos como metais e pedras – desde seu primeiro registro, um par de conchas de mais de cem mil anos.

Ao estabelecer uma ordem cronológica para descrever a história da joia, Skoda (2012) menciona joias modernistas produzidas na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. Passos também menciona joias de tradição modernista, em especial o movimento Studio Craft, estabelecido a partir de 1940, em que artistas, especialmente escultores, "começaram a trabalhar na pequena escala da joalheria, mas trazendo técnicas e materiais das mais diversas áreas" (PASSOS; TERRA, 2015, p. 23). Passos afirma:

Inicia-se nessa época um entendimento ampliado do conceito de joia, onde não se pode deixar de considerar aspectos artísticos, de *design*, de habilidade artesanal e de moda. Tal qual na arte moderna, a beleza, a autoria e o consumo são parâmetros de avaliação. Seguindo esse percurso, seríamos compelidos a entender a joia da mesma forma que durante tanto tempo entendeu-se as artes e sua historiografia, tentando construir um sentido a partir de autores consagrados e peças emblemáticas, estabelecendo padrões e cronologias, procurando continuidade nas formas e significados. (PASSOS, 2018, p. 45)

Campos também se refere ao período, mencionando a exposição "*Modern Handmade Jewelry*", aberta no MoMA em 1946, "exibindo joias de pintores e escultores – tais como Alexander Calder e Jacques Lipchitz – junto a artistas como Margareth de Patta e Sam Kramer, pioneiros da *american studio jewelry*" (CAMPOS, 2011, p. 19). Para a pesquisadora, a exposição tinha como objetivo justapor o, assim intitulado, "artista como joalheiro" e o "joalheiro como artista" – ou seja, os artistas visuais modernistas que produziam peças de joalheria e os joalheiros que começavam a afirmar sua produção como parte integrante do campo da arte. Campos afirma que essa aproximação "fortaleceu e configurou o que foi posteriormente denominado como arte-joalheria" (CAMPOS, 2011, p. 19).

Colocando-se como uma forte reação à forma tradicional e comercial da produção de joias, a joalheria artística contemporânea ganhou força internacionalmente a partir de 1960–1970 especialmente na Europa (Holanda, Alemanha e Inglaterra) e EUA. Esse movimento propunha uma reflexão sobre o papel sociocultural da joalheria num diálogo permanente com as restantes formas artísticas. A joia passava a ocupar então o quadro das artes enquanto veículo de expressão plástica, com um papel que ultrapassava e transcendia os clichês da joia de ostentação, estatuto e poder a que estava associada no passado. (CAMPOS, 2011, p. 19)

De fato, a arte-joalheria, em seu período de estabelecimento, levanta questões importantes e pertinentes sobre a joia, contribuindo para o início de uma teoria e um campo de investigação sobre o tema. Passos menciona a obra "*Gold makes you blind*", feita pelo artista Otto Künzli em 1980 (figuras 19 e 20), como um marco da arte-joalheria. Trata-se de uma pulseira feita de um tubo de borracha preta que guarda em seu interior uma esfera de ouro. O ouro não pode ser visto, apenas intuído por meio dos contornos da borracha e do título da obra. Estabelece-se uma relação de confiança entre o artista e o público que, possivelmente, pagará pela obra – ou acreditando que vale o preço em ouro ou, mais provavelmente, confiando no valor da peça por seu caráter estabelecido de obra de arte. Já vi uma pessoa usando um múltiplo dessa obra, e fico cada vez mais curiosa para saber, primeiro, o preço e, depois, se a dona conhece o material da esfera, se já fez algum corte ou teste para descobrir se é de ouro ou não – obviamente, não perguntei; a resposta não importa, mas me importa.

**Figura 19** - "*Gold makes you blind*", bracelete de Otto Künzli, 1980.



Fonte:

<https://emilycopp.com/blog/can-a-jewellers-work-be-read-as-a-chapter-of-history-of-the-time-in-which-they-live-d/gold-makes-you-blind-otto-kunzli/>.

**Figura 20** - "Gold makes you blind", bracelete de Otto Künzli, 1980.



Fonte: <https://news.artnet.com/app/news-upload/2014/08/2014-08-21-kunzli-e1408576606230.jpg>.

O valor da obra de Künzli para a arte contemporânea é inegável e levanta diversas questões importantes para o campo, como sobre quais são os procedimentos para determinar o valor de um objeto, de uma obra de arte, de uma joia. Passos entende que "Trata-se de uma obra conceitual. O que está em jogo é a compreensão da preciosidade, do valor atribuído e não mais intrínseco" e, ainda, afirma "Künzli faz arte. Ele é conhecido como um joalheiro contemporâneo" (PASSOS, 2018, p. 46). Concordo com Passos sobre Künzli ser um artista, ou não estaria discutindo sua obra. Igualmente, consigo entender a afirmação sobre Künzli ser um joalheiro contemporâneo, apesar de preferir a palavra "ourives". Entretanto, tenho alguns questionamentos sobre o título atribuído. Não se trata de uma discordância da afirmação, porque, de fato, Künzli é um joalheiro contemporâneo, contribuindo para o estabelecimento desse movimento (CAMPOS, 2011), mas de uma desconfiança da joalheria contemporânea como é abordada hoje.

Os termos "arte-joalheria" e "joalheria contemporânea" são tratados nesta dissertação como sinônimos, uma vez que não encontrei qualquer menção à diferença nos trabalhos estudados. Grosso modo, lixa 100<sup>16</sup>, percebe-se a arte-joalheria como um movimento (CAMPOS, 2011) que se estabelece na Europa e nos Estados Unidos entre os anos de 1960 e 1970 como desdobramento do Studio Craft, de 1940, movimento, por sua vez, formado de artistas visuais que começam a produzir joias (PASSOS, 2015). O Studio Craft é constituído por artistas de tradição modernista, como Alexander Calder, Friedrich Becker, Claus Bury e Margarete de Patta, citados por Passos. Mais adiante, a autora cita outros artistas que produzem joias, como Salvador Dalí (PASSOS, 2015). Pode-se observar que alguns artistas fazem uma simples transferência de suporte, da pintura para a joia ou da escultura para a joia, por exemplo, enquanto outros começam a demonstrar atenção para a relação da coisa com o corpo, a joia em fluxo, conectada com aquele que a constrói e utiliza. Adiante, essa produção reverbera nas obras de artistas como Künzli, já citado, que começa a levantar questões internas à joia, próprias de sua produção, história, comercialização (PASSOS, 2015); trata-se do início do estabelecimento da joia como disciplina e assunto na contemporaneidade, e não como um simples suporte. A esses artistas se dá o título de joalheiros contemporâneos, aqueles que fazem arte-joalheria (PASSOS, 2015; CAMPOS, 2011).

O que percebo é que a produção a que se denomina de "arte-joalheria", hoje, em sua maioria, tem menos a ver com os questionamentos levantados pelos artistas fundadores desse movimento e com sua continuidade, e mais a ver com uma simples reprodução dos assuntos que abordaram em suas obras, bem como da repetição dos elementos formais que estabeleceram. As obras que observo, hoje, que se dizem inseridas na disciplina, muitas vezes, não propõem sequer questionamentos sobre a joia; parecem apenas repetir mais do mesmo do que foi dito no estabelecimento da arte-joalheria como movimento.

Um exemplo: os materiais na joia, em sua já citada relação com o luxo, a nobreza, o consumo e a burguesia, foi abordada por Künzli em 1980 de maneira icônica. Em "*Gold makes you blind*" nos faz pensar nos processos de construção de valor da joia, da obra de arte e até mesmo dos materiais. Ainda há quem se utilize, 43 anos depois, do questionamento levantado por Künzli para produzir joias em ditos "outros materiais", que não metais e pedras, como se isso fosse o suficiente para inscrever uma joia como obra de arte na contemporaneidade – uma dita obra de arte-joalheria ou joalheria contemporânea. Muitas vezes não se propõem novas questões e nem mesmo novos meios de abordar as mesmas questões, no máximo, algumas variações de forma e material. Nesse momento, pode-se voltar

---

<sup>16</sup> Lixa mais grossa usada na ourivesaria.

à relação com a bijuteria. O que, nesse caso, diferenciaria uma dita obra de arte-joalheria feita, por exemplo, com materiais plásticos em impressão 3D, de uma bijuteria plástica produzida industrialmente? Possivelmente, analisando o objeto por si, isolado, pode-se dizer, com alguma segurança, que não há diferença. Pode-se contra-argumentar, levantando a questão da intencionalidade na produção da obra de arte e, ainda, pode-se entender que não há análise de objeto isolado, uma vez que as coisas estão sempre em fluxo (INGOLD, 2012), inseridas e participantes do contexto em que vivem e se inventam.

Pode-se ir além: se pensarmos no estabelecimento, hoje, de um objeto como obra de arte, essa suposta intencionalidade é suficiente? E mais, isenta a coisa – nesse caso, a joia – de questionamentos e críticas? Aqui, recapitular rapidamente a história da joia em sua tradição europeia pode ser útil: a joia europeia, em sua tradição de coisa feita, principalmente, de metais e pedras, ganha projeção em sua relação com a nobreza. Posteriormente, seu valor é transferido para sua relação com a burguesia, "na passagem do luxo régio para o luxo pessoal" (CAMPOS, 2011, p. 15). Adiante, pode-se analisar a joia em sua tradição europeia por meio dos movimentos do modernismo nas artes, onde se pode destacar o movimento Studio Craft (PASSOS, 2018). Entende-se que o próximo estágio de desenvolvimento da joia – se considerarmos o desenvolvimento como uma sucessão de passos em uma linearidade cronológica – se trata do movimento (CAMPOS, 2011) conhecido como arte-joalheria ou joalheria contemporânea.

Campos afirma que "a arte-joalheria toma o sensível como bússola para uma produção menos orientada para o mercado, distanciando a joia de seu entendimento exclusivo como um produto submetido aos fluxos do luxo, da moda e do design, inclusive podendo questioná-la nesse sentido" (CAMPOS, 2011, p. 4). Entretanto, a arte-joalheria não pode deixar de se orientar pelo mercado, bem como nenhuma produção artística ou não-artística pode, uma vez que o mercado atravessa todos os fluxos de produção, mesmo os fluxos de produção de conhecimento, e não há área que seja inocente ou afastada – e, mesmo que haja, isso não pode ser afirmado como justificativa suficiente para estabelecer sua importância. O que percebo é que a arte-joalheria acompanha, como diversas áreas de produção, uma tendência a nichar seu mercado, ou seja, a produzir para um público cada vez mais específico, que pode ser pequeno, contanto que seja fiel e, obviamente, possua poder de compra. Essa, inclusive, é uma tendência de mercados fortemente relacionados ao luxo. Cauquelin afirma: "a publicidade visa, com uma precisão maníaca, a grupos cada vez mais estreitos" (CAUQUELIN, 2005).

A maioria das obras de arte-joalheria produzidas hoje, analisadas para escrita desta dissertação, não representa qualquer questionamento ou distanciamento do mercado. Ao

contrário, pode-se afirmar que esse discurso se estabelece muito mais como uma maneira de agregar valor ao produto do que de questioná-lo. Observo que as transformações que se operaram na joia durante o estabelecimento da modernidade – quando houve a transferência do seu valor relacionado à nobreza para a burguesia (CAMPOS, 2011) – continuam operando hoje, e que a arte-joalheria não representa qualquer ruptura com essa tradição, mas uma continuidade. Trata-se de uma gradual transferência do que lhe dá valor: primeiro, os materiais e, na contemporaneidade, a autoria.

Talvez a insistência no estabelecimento da arte-joalheria como disciplina se trate de uma tentativa de manter o poder de determinação sobre o que é uma joia nas mãos daqueles que já o tem, uma vez que a maior parte dessa produção se localiza em países europeus, e é feita, majoritariamente, por pequenos grupos extremamente elitizados – tal qual as classes que sempre detiveram a posse e o poder sobre as joias. A arte-joalheria, afirmada como por alguns autores como uma "forte reação à forma tradicional e comercial da produção de joias" (CAMPOS, 2011, p. 19), não representa, portanto, qualquer reação, mas uma continuidade na tradição de manutenção de riqueza e conhecimento entre aqueles que já os possuem.

Por essa razão, proponho e reafirmo nesta escrita o entendimento profanado de joia, bem como a escolha de me intitular ourives, e não joalheira. O entendimento profanado de joia a compreende em um contexto amplo e diverso, que nega a cronologia e a linearidade estabelecida em torno do objeto a partir de sua tradição européia. É por isso que, antes de citar a arte-joalheria, movimento supostamente mais avançado da joalheria na contemporaneidade, falo sobre como aprendi a inventar joias, com meu avô, um ourives de Redenção, interior do Ceará, que nunca ouviu falar em arte-joalheria e nem vai, porque está morto. Quem dirá que sua produção de conhecimento, joias e máquinas não tem relevância no campo da arte?

Igualmente, quem dirá que as conchas da caverna de Skhul não são joias? E, ainda, quem dirá que uma bijuteria não pode ser considerada joia, quando um objeto de arte-joalheria, feito de materiais semelhantes, é? Evidentemente, pode-se afirmar que uma criação se faz nessa ou naquela linguagem, nesse ou naquele suporte, campo ou movimento. Não tenho pretensão de mandar no que as pessoas afirmam ou não, entretanto, me pergunto se ainda faz sentido a tentativa de estabelecimento e a reafirmação da existência de um movimento artístico na atualidade. Archer já menciona um "afrouxamento das categorias" e um "desmantelamento das fronteiras interdisciplinares" desde as décadas de 60 e 70, período em que "a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política" (ARCHER, 2001, p. 61).

Apesar de o Studio Craft ter seu início na década de 1940 (PASSOS, 2018), é apenas entre 1960 e 1970 (CAMPOS, 2011) que a arte-joalheria, com seus contornos como descritos hoje, começa a se estabelecer – precisamente o mesmo período atribuído por Archer para o surgimento da arte em suas formas denominadas Conceitual, *Povera*, *Land*, *Body*, Performance, Processo (ARCHER, 2001). Acredito que se pode pensar no surgimento do dito movimento da arte-joalheria, sobretudo, na sua triangulação com as artes Conceitual, *Body* e *Performance*. Passos, ao se referir à obra "*Gold makes you blind*", de Künzli, afirma que "Trata-se de uma obra conceitual", e continua, afirmando que "O que está em jogo é a compreensão da preciosidade, do valor atribuído e não mais intrínseco" (PASSOS, 2018, p. 46) – faço uma observação: acredito que o valor de quase tudo, ou de tudo, pode ser considerado atribuído, e não intrínseco e, portanto, o questionamento da compreensão da noção preciosidade não é um trunfo exclusivo da arte-joalheria. Sobre a arte-joalheria ou joalheria contemporânea, Passos também afirma:

Ela se caracteriza pela discussão sobre processos e narrativas, intensa experimentação com materiais, desenvolvimento de habilidades técnicas tradicionais ou não, resistência cultural e presença no mercado global via internacionalização do circuito de comunicação. Tudo isso sem um marco estilístico ou teórico definido, ainda tal qual a arte contemporânea. Essa joia se apresenta como arte em diálogo com o corpo, ficando em um lugar entre a escultura, a instalação e a performance, sem abandonar totalmente seu caráter decorativo. (PASSOS, 2018, p. 47)

A autora não localiza a arte-joalheria apenas entre movimentos ou formas de expressão, como descrito por Archer para se referir à arte Conceitual e a Performance, mas também entre linguagens, a escultura e a instalação. Cria-se uma dúvida aqui sobre a tentativa de estabelecimento da arte-joalheria como movimento (CAMPOS, 2011), forma (ARCHER, 2001) ou linguagem no campo das artes, como a escultura e a instalação, mencionadas por Passos. De qualquer modo, essa dúvida já se responde, em parte, entendendo que o período ao qual se atribui o estabelecimento da arte-joalheria, as décadas de 1960 e 1970, é marcado por um "afrouxamento das categorias" e um "desmantelamento das fronteiras interdisciplinares" (ARCHER, 2001). Esse gradual desmantelamento das categorias, fronteiras e linguagens se intensifica no pós-modernismo e na atualidade a ponto de se desmancharem, muitas vezes, as tentativas de afirmação da produção artística nessa ou naquela linguagem; é comum que artistas que pintam não se afirmem pintores, por exemplo, porque não é a linguagem que determina, unicamente, a natureza do seu ofício; igualmente, diversos artistas trabalham com linguagens diferentes e escolhem não se determinar por uma linguagem única. Archer afirma:

Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da própria arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra "arte" é geral, e a palavra "pintura" é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Assim, está-se aceitando que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura. (ARCHER, 2001, p. 81)

Partindo do cenário apresentado e da afirmação de Archer, me pergunto se reafirmar a produção de joias como uma linguagem e a arte-joalheria como um movimento na atualidade faz sentido. Penso que isso seria, como entende Archer sobre a pintura, aceitar, e não questionar a natureza da arte como se apresenta. Volto à pergunta, dessa vez mais ampla: ainda faz sentido a tentativa de estabelecimento e a reafirmação da existência de um movimento artístico na atualidade? Será que os ditos artistas-joalheiros estão, de fato, todos, propondo questões pertinentes ao universo da joia ou apenas a utilizando como suporte? Será que a entendem como suporte, linguagem ou movimento? Será que questionam essas categorias e estão cientes do seu esfacelamento? Posso afirmar que, em sua maioria, não. Dito isso, evidentemente, acredito no entendimento da joia dentro do campo da arte, tal como tenho feito aqui. Entretanto, acredito que é necessário entendê-la de maneira crítica e comprometida, ou seja, entender seus fluxos para além, antes e depois de sua tradição europeia, profaná-la – o que implica em entendê-la além da dimensão do luxo, da visualidade como sentido único e da reafirmação de hierarquias sociais; entendê-la a partir de outros sentidos do corpo, como o tato; entendê-la relacionada ao corpo, mas talvez não ao corpo necessariamente europeu, nobre ou burguês.

Sobretudo, penso, de maneira muito particular nesta escrita, no corpo que constrói a joia, no humano que cata e fura um par de conchas, na yanomami, a humana, que escolhe um caule para atravessar o septo nasal. Estas são as pessoas que se inventam ao construir uma joia, ao tatear os materiais, ao escolhê-los, amalgamá-los ao próprio corpo. Inevitavelmente, nesse ponto, penso no Coronel Aureliano Buendía, de Gabriel García Márquez, que passa a velhice fazendo e derretendo peixinhos de ouro, que vendia peixinhos por moedas de ouro para as derreter e fazer mais. Inevitavelmente, penso no meu avô, que passou a velhice fazendo joias e construindo máquinas abertas, que montava e desmontava para fazer outras. Penso em mim, que tenho me proposto a fazer ourivesaria com as palavras, não porque esse ofício descreva uma linguagem ou movimento, mas porque foi assim que aprendi a inventar. Filipe afirma:

Não há qualquer segredo no facto de uma joia não parecer uma joia ou de uma pintura não parecer uma pintura. Porque já não existe o campo prático da joalheria ou da pintura como demarcações reais e exatas, existem os campos práticos onde se “trabalham” as questões da joia e as questões da pintura. (FILIPE apud CAMPOS, 2011, p. 19)<sup>17</sup>

Partindo disso, reafirmo minha intenção de fazer ourivesaria nesta escrita, entendendo-a enquanto metodologia, jeito de inventar, bem como reafirmo a intenção de aplicar a ourivesaria, entendida como ofício que herdei do meu avô, para condução de diferentes processos de criação no campo das artes, inclusive de conhecimento. Não pretendo assumir a joia como suporte, a joalheria como linguagem ou a arte-joalheria como movimento. Não pretendo sequer produzir joias, mesmo em sua dimensão profanada, como a investigo nesta escrita, nem dentro do campo "onde se 'trabalham' as questões da joia", como afirma Filipe. Pretendo, entretanto, questionar a joia, construir o que há de fundamental nessa coisa para produzir outras coisas, como a escrita que se inventa agora.

---

<sup>17</sup> Trecho de entrevista de Cristina Filipe transcrito na tese de Campos (2011).

## 7 TOQUE DE GELO DOS METAIS

Se tenho uma primeira lembrança, é possível também que eu tenha uma segunda: minha mão direita tocando a superfície prateada de um ferro de passar roupas. Aos sete, eu já tinha algumas suposições sobre a natureza dos materiais, e julgava que os metais deviam ser sempre frios, porque sentia frio quando os tocava. Então toquei a chapa metálica para ter certeza, para comprovar minha suposição sobre a natureza das coisas do mundo, e descobri que os metais também podem ser quentes: bolhas leitosas brotaram dos meus dedos e água minou dos meus olhos.

Hoje, a um ano dos meus trinta, na minha casa, ainda temos o hábito de colocar o ferro de passar para esfriar em lugares altos, fora do alcance das crianças, mesmo que não haja mais crianças na minha família. O ferro de passar, no alto, intocável e sagrado, envolve em uma aura de admiração e medo.

Penso nessa segunda lembrança: a curiosidade pelo ferro, a fascinação pelos metais, a gravidade que exercem sobre minhas mãos, o desejo de pegar no brilho escovado e limpo, a dor de tocá-lo com a mão espalmada. Acho que antes do gosto pelas joias, minou em mim a fascinação pelo toque dos metais, a curiosidade pelo temperamento das matérias.

Na bancada de ourives, tenho outra lembrança: encostei os dedos em prata incandescente, vermelho vivo encarnado. Dessa vez as bolhas minaram amarelas, uma pururuca de carne humana viva; acidente corriqueiro na ourivesaria. Não chorei.

Como ourives, pressinto que a intimidade da joia com aquele que a constrói pode não estar fixada necessariamente nos olhos, por mais precisos, meticulosos e cobertos por todas as lupas de aumento utilizadas para analisar prata, ouro, pedra<sup>18</sup>. Penso que a intimidade com a joia pode não estar apenas no olho que analisa, diz se é bonita ou feia, verdadeira ou falsa. Como ourives, percebo a intimidade com a joia muito mais pelo toque, pela mão que tateia, sente, diz se a joia é fria ou quente, leve ou pesada, rugosa ou lisa, se tem farpas que furam ou não o dedo. Isso me faz pensar que o sentido mais precioso da joia, portanto, é o toque, não o olhar. E penso que, portanto, o sentido mais precioso da ourivesaria pode ser o contato com o corpo.

Penso nas joias por meio do tato não porque sejam necessariamente metálicas – como os metais que despertaram em mim o encanto pelos materiais – mas porque percebo as joias como a matéria mais íntima do corpo; um pedaço do corpo colado no corpo – mesmo

---

<sup>18</sup> Meu avô chamava de "pala" o instrumento com lentes de aumento que fixava na cabeça para analisar milimetricamente as pedras e os metais. Ele inventou uma pala com muitas lentes e lupas e também um sistema próprio de iluminação, que registrei no Inventário (2020) em que reuni suas invenções, já citado anteriormente.

que às vezes se separem, mesmo que às vezes as joias esperem por nós vidas inteiras guardadas. Essa sensação de intimidade com a joia, eu entendo, não é universal e absoluta. É pessoal e, mais precisamente, é minha, como não poderia deixar de ser. Eu, que conheci meu avô através das joias, que descobri o mundo no contato com os metais e que hoje faço ourivesaria com as palavras. As joias devem ser a coisa mais íntima ao meu corpo, portanto, e não a coisa mais íntima a todos os corpos – apesar de acreditar na preciosidade das joias, mesmo sem pedras e metais, para todos os humanos.

Em "Cem Anos de Solidão", o general Moncada, antes de ser fuzilado a mando do coronel Aureliano Buendía, tira a aliança, o relógio e a medalha de Virgem dos Remédios, e pede para que o coronel "mande essas coisas" para sua mulher. Essa é a aceitação e prova final da sua morte: a separação das coisas da intimidade do corpo.

Tenho buscado na obra de Gabriel García Márquez vestígios da passagem dos metais, porque desde a primeira vez que o li, metais infinitos minaram do texto, e não pude deixar de escrevê-los aqui. Coleciono todos, dentre eles: ouro da terra; lingotes imantados; relicário de cobre; claridade metálica; frascos de brometo de mercúrio; raspas de cobre; sulfato de enxofre e chumbo; ouro magnífico; os sete metais planetários da alquimia; mercúrio impenetrável; salamandras douradas; anel de cobre no nariz; corrente de ferro no tornozelo.

## 8 CEM EM UMA

A bagunça da casa do meu avô fazia aguçar os sentidos: porque era escura, precisávamos tatear o caos com cuidado. Porque meu avô era surdo, se valia do ouvido dos outros; eu mediava suas conversas com quem cruzássemos na rua, nas raras vezes em que saíamos de casa. Na bancada de ourives, desde cedo, meu avô pedia ajuda; minha mãe conta que, quando era criança e, por acaso, uma pedrinha caía no chão, ele pedia silêncio aos oito filhos: pagava 50 cruzeiros ao que achasse a pedra primeiro.

Quando uma coisa pequena e preciosa pula das mãos – porque as coisas, na minha experiência, especialmente as pequenas e preciosas, têm vida própria – nosso impulso é pular junto, correr atrás da coisa no susto. Entretanto, deve-se manter a calma: ficar imóvel é o único movimento possível. Aprendi, na oficina do meu avô, a escutar o barulho que uma pedrinha ou um pedaço de metal faz ao cair no chão. É um barulho baixo, meu avô não ouviria. É agudo, mas seco. Se é metal, às vezes tem eco. É preciso ouvir o barulho inteiro, toda a trajetória da coisa: se caiu de uma vez, se caiu dentro ou fora da gaveta da bancada de ourives, se quicou uma ou duas vezes no chão ou se quicou nenhuma, se fez barulho de coisa que rola e corre. Se quicou muitas vezes ou correu, é provável que tenha ido longe. Entretanto, é possível que esteja perto; que tenha corrido para longe e, depois, tenha se aproximado de novo.

Pode-se também, no silêncio e na imobilidade, seguir uma coisa que pula das mãos não com os ouvidos, mas com os olhos: pode-se seguir o rastro do brilho da coisa com o canto da vista, sem se mexer. Depois que a coisa parou seu curso de queda, pode-se, então, encontrá-la com as mãos, tateando o chão. Pode-se, igualmente, nunca mais encontrar a coisa.

Não importam os meios que eu invente e descreva para procurar uma coisa, não importa quantas metodologias eu estabeleça para guiar a busca: é possível que algumas coisas se percam para sempre. Entretanto, frequentemente, o que procuramos nunca saiu de perto: as pedrinhas e os metais costumam estar debaixo do nosso nariz.

Meu avô, assim como eu em sua oficina, certamente perdeu algumas coisas para sempre. Uma vez, meu avô escondeu toda a platina que tinha: enrolou-a em um jornal, colocou-a dentro de um copo, guardou-a no fundo da gaveta de sua bancada de ourives. Esqueceu para sempre, morreu. Achei a platina depois da sua morte, no fundo da gaveta. Nunca tive coragem de vender.

Tenho inventado esta escrita com a calma de quem observa o brilho de uma pedra quando pula das mãos, com a imobilidade de quem se atenta para o barulho da queda dos metais. Também, com a urgência de quem tem muitas coisas para dizer, mas tem que mediar a

própria fala, porque não tem ninguém que escreva por mim, por sorte. A escrita também é minha ourivesaria; me orgulho dela como me orgulho das pequenas coisas metálicas que aprendi a inventar.

Nesta pesquisa, o trabalho é como procurar coisas brilhantes, acompanhar seu curso, vê-las se mexerem sozinhas. Aqui, sou mais uma coisa entre as coisas que se transformam. Estive, durante todo este processo de investigação, atenta ao movimento das coisas, ao barulho das pedras e ao brilho dos metais. Inevitavelmente, encontrei muitos; já estava treinada para os achar. Ao ler "Cem Anos de Solidão", as coisas saltaram: não apenas os metais, mas também os adjetivos metálicos – "salamandras douradas", "claridade metálica"<sup>19</sup> –, as joias e as pedras; saltaram "peixinhos de ouro", "escamas douradas", "tartaruga de casco dourado que mergulhava num minúsculo oceano artificial", "tetos de zinco", "brometo de prata". Do livro, saltou uma herança fora da cronologia e sua linearidade, que se estabelece no livro por meio de um tempo circular: "Úrsula confirmou a sua impressão de que o tempo estava dando voltas num círculo vicioso".

José Arcádio Buendía aprende o ofício de ourives sozinho, assim como fez meu avô. Queria usar a alquimia, ciência supersticiosa, para transformar ferro em ouro. Melquíades, o cigano que chegou à Macondo, cidade inventada, era um mascate – como também foi Seu Bomfim, meu avô, e Pai Querque, seu pai – e ajuda José Arcadio a montar o laboratório de alquimia. É ele quem sentencia: "as coisas têm vida própria, tudo é questão de despertar a sua alma", afirmação que talvez seja, ela mesma, a alma desta pesquisa. Mais tarde, o Coronel Aureliano Buendía, filho de José Arcádio, herda o laboratório do pai, e gasta seus dias fabricando os peixinhos de ouro que derrete e constrói de novo. Amaranta, irmã do Coronel Aureliano, também tece e desfaz a própria mortalha, adiando o fim da vida.

Em "Cem Anos de Solidão", Gabriel García Márquez faz os nomes se confundirem, assim como faço se embaralharem aqui os nomes que figuram no livro e os nomes do meu avô e bisavô. Também poderia embaralhar mais, falar da minha avó que comia formigas, que bordava lençóis e camisas, que me ensinou a comer pão com manteiga e açúcar, e de tantas outras coincidências ou não entre as vidas de pessoas inventadas e esquecidas no tempo. Entretanto, estou falando das coisas que aparecem e somem, dos metais na oficina do meu avô e das palavras metálicas em "Cem Anos de Solidão"; estou falando em procurar e achar ou perder para sempre coisinhas brilhantes, como a vida do meu avô, que se apagaria se não fosse escrita, e também estou falando em procurar e achar as coisas que saltam aos meus olhos, porque meus olhos foram treinados para encontrá-las. Não se trata de

---

<sup>19</sup> As citações deste texto são todas de Gabriel García Márquez, do livro "Cem Anos de Solidão", exceto quando sinalizado.



Em "Cem Anos de Solidão" encontrei 137 palavras metálicas. Em ordem de aparição, registrei: ouro; ouro; ferro; cobre; ouro; mercúrio; ouro; cobre; chumbo; ouro; mercúrio; ouro; ouro; cobre; mercúrio; ouro; zinco; ouro; ouro; cobre; prata; ouro; ouro; mercúrio; mercúrio; ouro; chumbo; cobre; cobre; ferro; ouro; ouro; ouro; alumínio; ouro; ouro; ouro; ouro; ouro; iodo; ouro; mercúrio; ferro; ouro; ouro; ouro; ouro; prata; ouro; ouro; prata; ouro; prata; ouro; prata; ouro; prata; chumbo; cobre; ouro; ouro; prata; ferro; ferro; aço; prata; zinco; ferro; ouro; ouro; ferro; cobre; prata; ouro; ouro; ouro; ouro; ouro; ouro; ferro; bronze; chumbo; ferro; ferro; prata; ouro; ouro; zinco; mercúrio; cobre; ouro; ouro; zinco; prata; alpaca; ouro; ouro; ferro; ouro; aço; cobre; ouro; ouro; ouro; ouro; mercúrio; ouro; prata; ouro; cobre; alumínio; aço; aço; aço; zinco; ouro; ouro; ouro. Cada uma dessas palavras carrega a coisa que descreve: ouro da terra; ouro de sobra; dois lingotes de ferro; relicário de cobre com cacho de cabelo de mulher. Adiante: ouro magnífico; mercúrio impenetrável; ovos de ouro; dentes encouraçados de ouro. E ainda: vapores de mercúrio; peixinho de ouro; resplendor de alumínio do amanhecer; canequinhas de alumínio; 72 tijolos de ouro; ouro da rebelião<sup>20</sup>.

Trata-se de uma obsessão pela palavra e pelo metal e, talvez, pela palavra e pelo metal enquanto materiais igualmente participantes na construção do mundo. Apesar de afirmar, e de repetir aqui, mais uma vez, que a joia não é uma coisa necessariamente metálica, e de afirmar, de novo, a necessidade de romper com a tradição europeia da joia feita de pedras e metais (CAMPOS, 2011), não esqueço que foram os metais que me apresentaram às joias e às matérias na oficina do meu avô. Nesse caso, diferentemente do apego às lembranças que escrevo e do apego à palavra "coisa", repetida diversas vezes, a reunião das palavras do livro não descreve um apego às joias metálicas, mas uma fascinação pelos próprios metais enquanto a matéria que, primeiro, me fez atentar para o gosto pelos materiais.

Além de demarcar a diferença entre coisa e objeto, já mencionada nesta escrita, Ingold também se refere à diferença entre materiais e materialidade. Em "Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição", há um capítulo inicial nomeado "Materiais contra materialidade". Inicia-se assim: "É que a sempre crescente literatura, em antropologia e arqueologia, que lida explicitamente com os temas da *materialidade* e da *cultura material* parece ter quase nada a dizer sobre *materiais*", e continua, definindo o que entende por materiais:

Por materiais refiro-me às coisas de que as coisas são feitas, e um inventário aproximado pode começar com algo como o seguinte, tirado da lista de conteúdo do

---

<sup>20</sup> Há 137 sentenças que descrevem as 137 palavras metálicas, entretanto, não transcreverei todas aqui.

excelente livro de Henry Hodges, *Artefacts* (Artefatos): cerâmica; esmaltados; vidro e laqueados; cobre e ligas de cobre; ferro e aço; ouro, prata, chumbo e mercúrio; pedra; madeira; fibras e fios; têxteis e cestas; peles e couro; gálhada, osso, chifre e marfim; corantes, pigmentos e tintas; adesivos; alguns outros materiais (HODGES, 1964: 9). (INGOLD, 2012, p. 50)

É engraçado que se refira a metais – "cobre, liga de cobre; ferro e aço, ouro, prata, chumbo e mercúrio" – fazendo cintilar de novo o inventário das palavras metálicas da obra de Gabriel García Márquez. Esse capítulo de Ingold, "Materiais contra materialidade", trata-se de uma teima justa – assim como é justa a teima com a palavra "coisa" em oposição a "objeto". Ingold cita diversos autores que se propõem a discutir a nomeada "cultura material" mas que, no entanto, nunca chegam, segundo afirma, aos materiais de fato: "Seus compromissos, na sua maior parte, não são com as coisas tangíveis de profissionais e manufactureiros, mas com reflexões abstratas de filósofos e teóricos" (INGOLD, 2012, p. 50).

Um carpinteiro é alguém que trabalha com madeira, mas como Stephanie Bunn observou, a maioria dos antropólogos se contentaria em considerar o trabalho em termos de identidade social do trabalhador, das ferramentas que ele ou ela usa, da disposição da oficina, nas técnicas empregadas, dos objetos produzidos e seus significados – tudo, menos a madeira mesma. Os materiais, ao que parece, desapareceram. (INGOLD, 2012, p. 51)

Ingold afirma a importância da prática, da convivência com os materiais, do reconhecimento do papel dos materiais na emergência das coisas, dos fluxos entre materiais e coisas, mediados ou não por humanos e, ainda, do rompimento entre o que se denomina "coisa", "material" e "substância" (INGOLD, 2012), uma vez que se trata tudo da mesma coisa ou, pelo menos, tudo parte da mesma coisa. Segundo afirma, "As formas das coisas, longe de terem sido impostas desde fora sobre um substrato inerte, surgem e são suportadas – como, aliás, também o somos – dentro desta corrente de materiais" (INGOLD, 2012, p. 57). Trata-se do estabelecimento de uma paridade entre tudo que há, uma dissolução das fronteiras supostamente definidas pelas superfícies que determinam ou aprisionam as coisas como objetos fechados em si, apartadas dos fluxos do mundo. Ingold afirma:

Enquanto nadam neste oceano de materiais, os seres humanos, obviamente, desempenham um papel fundamental nas suas transformações. Da mesma maneira o fazem criaturas de todos os outros tipos. Muito frequentemente os seres humanos continuam a partir de onde não humanos param, como quando extraem a cera secretada pelas abelhas para fazer a parede dos alvéolos do favo de mel para posterior utilização no fabrico de velas, como um ingrediente de tinta (juntamente com óleo de linhaça, gema de ovo e uma série de outras misturas), como meio de impermeabilização e como endurecedor em marroquinaria. (INGOLD, 2012, p. 57)

Segue se referindo a procedimentos, materiais e substâncias usadas por humanos para a construção de coisas, e chega às etapas de invenção da tinta usada pelos escribas medievais a partir do século XII, cujos ingredientes principais são o bugalho e o sulfato ferroso. O bugalho "Trata-se do tumor, do tamanho de uma bola de gude, que muitas vezes cresce nas folhas e galhos do carvalho. É formado em torno da larva da vespa que colocou seu ovo no broto da árvore" (INGOLD, 2012, p. 59). Para sua preparação para o uso na feitura da tinta, "Os bugalhos são coletados, triturados e fervidos ou infundidos em água da chuva (ou vinagre de vinho branco)". O outro ingrediente, o sulfato ferroso, é "fabricado pela evaporação da água de terra ferrosa, ou vertendo ácido sulfúrico em pregos velhos, filtrando o líquido e misturando com álcool". Por fim, "O sulfato ferroso é adicionado à poção de bugalho e bem mexido com uma vara de figueira". A essa mistura se adiciona a goma arábica, outro material fabricado por humanos a partir de plantas.

Do texto de Ingold, surge o tumor de uma planta, uma larva de vespa, um ovo no broto da árvore. Também água da chuva, vinagre de vinho branco, água de terra ferrosa, ácido sulfúrico e pregos velhos. Diferentemente das classificações e significados para a palavra "coisa", proposto por Heidegger, "1. Coisa, no sentido do que está ao alcance de mão: uma pedra, um pedaço de madeira (...) 2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido (...) 3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada" (HEIDEGGER, 2018, p. 18), Ingold propõe um distanciamento – ou uma aproximação – ainda maior da coisa: sugere que olhemos o processo de invenção de cada coisa, a prática, os movimentos, fluxos, materiais e substâncias envolvidas na emersão de tudo que há – ou de tudo que nos interesse, ou de tudo que interessa à esta pesquisa.

O inventário de coisas, materiais e substâncias que obtive da descrição de Ingold me lembra o inventário de palavras metálicas que fiz emergir de "Cem Anos de Solidão" e, igualmente, me lembra um livro que achei nas coisas do meu avô, "*El recetario industrial*"<sup>21</sup>, uma reunião de procedimentos e instruções para se fazer tudo no mundo; cerâmica, cerveja, óleos, perfumes, caramelos, fotografias, leite, lápis, sabão. Há instruções para obtenção de essências para perfumes a partir de orégano seco e, logo abaixo, seguindo o índice alfabético, instruções para cuidados com orelhas de cachorro: "*Orégano (Rendimiento de esencia), 1085; Orelhas de perros (Llagas), 94*" (HISCOX-HOPKINS, 1986, p. 1311).

No receituário, cuja única ordem possível é a alfabética, tamanho o caos e a diversidade dos procedimentos expostos, pode-se ver ainda na letra "o", abaixo de orégano e orelhas de cachorro, "*Ormolu (Oro moldeado), 170*", uma técnica ou liga metálica utilizada

---

<sup>21</sup> HISCOX-HOPKINS, *El recetario industrial*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1986.

para se fazer objetos como candelabros e tinteiros: "*El 'Ormolu' de color de oro, requiere muy poco oro metálico para el dorado; su composición es la siguiente: cobre 58,3 partes, estaño 16,7 partes, zinc 25 partes*" (HISCOX-HOPKINS, 1986, p. 170). Mais abaixo, inicia-se uma longa lista de procedimentos com ouro, que só acaba quando é interrompida por instruções para destruição de urtigas: "*Ortigas (Destrucción), 116*". Transcreverei parte dos procedimentos listados no meio do caminho:

- Oro (Aleaciones), 166.
- (Amalgamas), 187.
- (Barnices para darle tonos de color), 933.
- (Coloración), 540.
- (Coloración por via húmeda), 541.
- (Coloración por via seca), 540.
- (Ensayo con la piedra de toque), 932.
- (Esmalte rojo), 168.
- (Esmalte transparente), 168.
- (Incrustraciones), 789.
- (Ley), 931.
- (Limpieza), 382.
- (Limpieza de la vajilla), 383. (HISCOX-HOPKINS, 1986, p. 1311)

A lista continua, e alguns dos itens que se seguem descrevem diferentes ligas metálicas, como a usada para fazer o *ormolu*, já citado, composto de 58,3 partes de cobre para 16,7 partes de estanho e 25 partes de zinco. Pode-se destacar da lista o "*Oro de Mannheim*", uma liga metálica cuja cor se aproxima à cor do ouro, e que pode ser obtida a partir dois tipos de composição, "*a) Cobre 83,7 partes, zinc 9,3 partes, estaño 7 partes; b). Cobre 89,8 partes, zinc 9,6 partes, estaño 0,6 partes*" (HISCOX-HOPKINS, 1986, p. 170). Também há porcentagens estabelecidas e procedimentos para obtenção de ligas de ouro propriamente dito – ou seja, ligas que levam ouro mesmo em sua composição. Pode-se citar "*Oro fino*", feito de 750 partes de ouro e 250 partes de prata; "*Oro muerto*", 700 parte de ouro para 300 partes de prata; "*Oro japonés*" ou "*shakudo*", liga feita de ouro e cobre, avermelhada (HISCOX-HOPKINS, 1986).

Quase nunca se toca no ouro só. Quase todos – e talvez todos – os brincos, colares, anéis e pulseiras de ouro e prata que pegamos na vida são compostos por ligas de ouro e prata, e não de ouro e prata puros. Não é apenas uma questão de economia de material; o ouro e a prata puros são maleáveis demais, entortam, amassam e riscam com facilidade. Na oficina do meu avô, fazíamos a liga de prata com 950 partes de prata para 50 partes de cobre. Para a liga de ouro, usávamos ouro, prata e um pouco de cobre, que confere à liga a rigidez necessária para a construção de brincos e anéis.

Se considerarmos que a construção da joia metálica se inicia com os metais puros já obtidos, pode-se dizer que a mistura dos metais, a feitura da liga, é a primeira etapa de construção: em um cadinho refratário, besuntado com vidro derretido, junta-se os metais – prata e cobre, digamos, na proporção apontada anteriormente. É importante que o cadinho já esteja quente ou, pelo menos, morno, assim o processo leva menos tempo e a liga gruda menos no fundo. À medida que se coloca fogo nos metais no interior do cadinho, é importante que a chama do maçarico também toque as bordas no cadinho, mantendo o conjunto de cadinho e metais quentes juntos. Com o tempo, o fundo do cadinho começa a avermelhar e os metais começam a derreter; primeiro, as bordas do metal desmancham, então gotas metálicas começam a correr maiores, carregando outros pedaços de metal, derretendo o resto. Quando todo o metal estiver líquido, mexe-se levemente o cadinho, garantindo que o metal se junte em uma bolha uniforme no fundo. Tira-se o maçarico de cima da bolha e, em pouco segundos, a liga se solidifica. Diferentemente do metal líquido, que é brilhante, a liga de prata costuma se solidificar com uma camada de oxidação cinza ou preta. Às vezes, acontece de algumas partes ficarem prata brilhante.

Pode-se também considerar que a invenção da joia começa antes ou depois. Por exemplo, se o ourives compra a prata em lingotes, já ligada nas proporções desejadas de prata e cobre – ou ouro, prata e cobre, tratando-se da liga de ouro – pode-se considerar que a produção da joia começa a partir daí, com a laminação, corte, lima e lixa dos lingotes metálicos. Por outro lado, a invenção da joia pode começar antes, com o ourives refinando o metal a partir do lixo da própria oficina, queimando lixas d'água, poeira, papéis, refinando a mistura em ácido, esperando a decantação dos metais. Também se pode considerar que a invenção da joia começa bem antes, e até bem, bem muito antes, com, por exemplo, a mineração de ouro e prata. Se pudéssemos seguir a trilha dos metais, onde chegaríamos? Já vi, em algumas cavernas de pedra, rastros do caminho do ouro; trata-se de um filete fino que, diz-se, seguindo-o, chega-se ao metal. Em algum momento, quando ainda existia ouro disponível para ser colhido na superfície da terra, isso devia ser verdade.

Pode-se seguir o caminho dos metais de outro jeito, como, por exemplo, encontrando os rastros destrutivos da mineração em terras indígenas brasileiras<sup>22</sup>, em territórios chineses e russos<sup>23</sup> e, ainda, pode-se seguir os fluxos dos metais através do lixo

---

<sup>22</sup> "Mineração e garimpo disputam área maior do que a Bélgica dentro da Terra Indígena Yanomami", El país, 2021.

<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-06-22/mineracao-e-garimpo-disputam-area-maior-do-que-a-belgica-dentro-da-terra-indigena-yanomami.html>. Acesso em: 9 jul. 2023.

<sup>23</sup> "Quanto ouro ainda há para ser extraído no mundo", BBC Brasil, 2020.

<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54303668>. Acesso em: 9 jul. 2023.

eletrônico, comprado por grandes empresas e enviado para processamento em países economicamente fragilizados, onde os metais são catados e refinados<sup>24</sup>. Seguindo o caminho dos metais no tempo, pode-se sempre encontrar os rastros da mineração em países cuja história é marcada pela colonização. A maior pedra da coroa inglesa, o maior diamante polido do mundo, foi roubado de uma mina sul-africana, e posso afirmar, mesmo cometendo o atrevimento acadêmico de não ter dados objetivos para comprovar, que a maioria do ouro que corre hoje em países europeus vem das antigas colônias<sup>25</sup>. Esse ouro não será devolvido e, talvez, o único modo de restituir sua posse seja roubando-o de volta.

Em se tratando de materiais, substâncias, elementos e moléculas de elementos, essas coisas que precedem ou sucedem as coisas que podem ser construídas por humanos – apesar dos humanos também intervirem nos fluxos de materiais, substâncias e elementos –, torna-se difícil rastrear materialmente, objetivamente, quantitativamente, a origem das coisas. As coisas podem ser escondidas, os materiais podem ser reutilizados, os metais podem ser refundidos, transformados nos circuitos eletrônicos presentes em todos os aparelhos que utilizamos. Igualmente, os metais podem ser refundidos em brincos, colares e anéis. Percebo que a origem de algumas matérias é quase irrastrável, e o exercício de seguir os fluxos dos materiais proposto por Ingold é praticamente irrealizável – e não há problema nisso. O que interessa, aqui, é como os materiais e, mais precisamente, nesse caso, os metais, estão inevitavelmente entranhados e amalgamados ao mundo, se infiltram em tudo, acham caminho: são tirados do fundo das pedras, se espalham pela superfície da terra e se misturam até ao ar, criando vapores tóxicos.

Pode-se levantar a questão dos simbolismos, alegar, por exemplo, que o poder é uma questão meramente simbólica, que o mundo, hoje, é desencarnado, que os caminhos que percorremos agora são todos virtuais, e nada têm a ver com as coisas e os materiais. Entretanto, estão aqui as coisas, as matérias e as substâncias fazendo o mundo – e o mundo segue, por sua vez, sendo uma bola de material. Enquanto olho esta tela, sei que por trás da

---

<sup>24</sup> SANTOS, "Ouro para fora, lixo para dentro: as inserções de Gana na divisão internacional do trabalho contemporânea e a recomodização da economia". 2018. Ouro para fora, lixo para dentro - revistas.usp.br <https://www.revistas.usp.br/article/download>. Acesso em: 9 jul. 2023. E "O país da África que se tornou um 'cemitério de eletrônicos'", BBC Brasil, 2016.

[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160109\\_lixao\\_eletronicos\\_ab](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160109_lixao_eletronicos_ab). Acesso em: 9 jul. 2023.

<sup>25</sup> "'Devolve nosso ouro'", BBC Brasil, 2021: "estima que a produção brasileira durante o século 18 foi de 876.629 quilos. Outra estimativa referenciada, mais antiga, do geólogo Pandiá Calógeras, inclui a Bahia nos cálculos e chega a 948.105 quilos. 'A gente nunca vai saber esse volume (do ouro levado para Portugal). Tenta-se estimar, principalmente com registros da chegada à Europa, e a gente consegue ter uma ideia', explica o historiador Leonardo Marques, professor de América colonial na Universidade Federal Fluminense (UFF)". Link:

<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58604613#:~:text=Ou%20seja%2C%20grande%20parte%20do,concretizar%20com%20a%20Revolu%C3%A7%C3%A3o%20Industrial>. Acesso em: 10 jul. 2023.

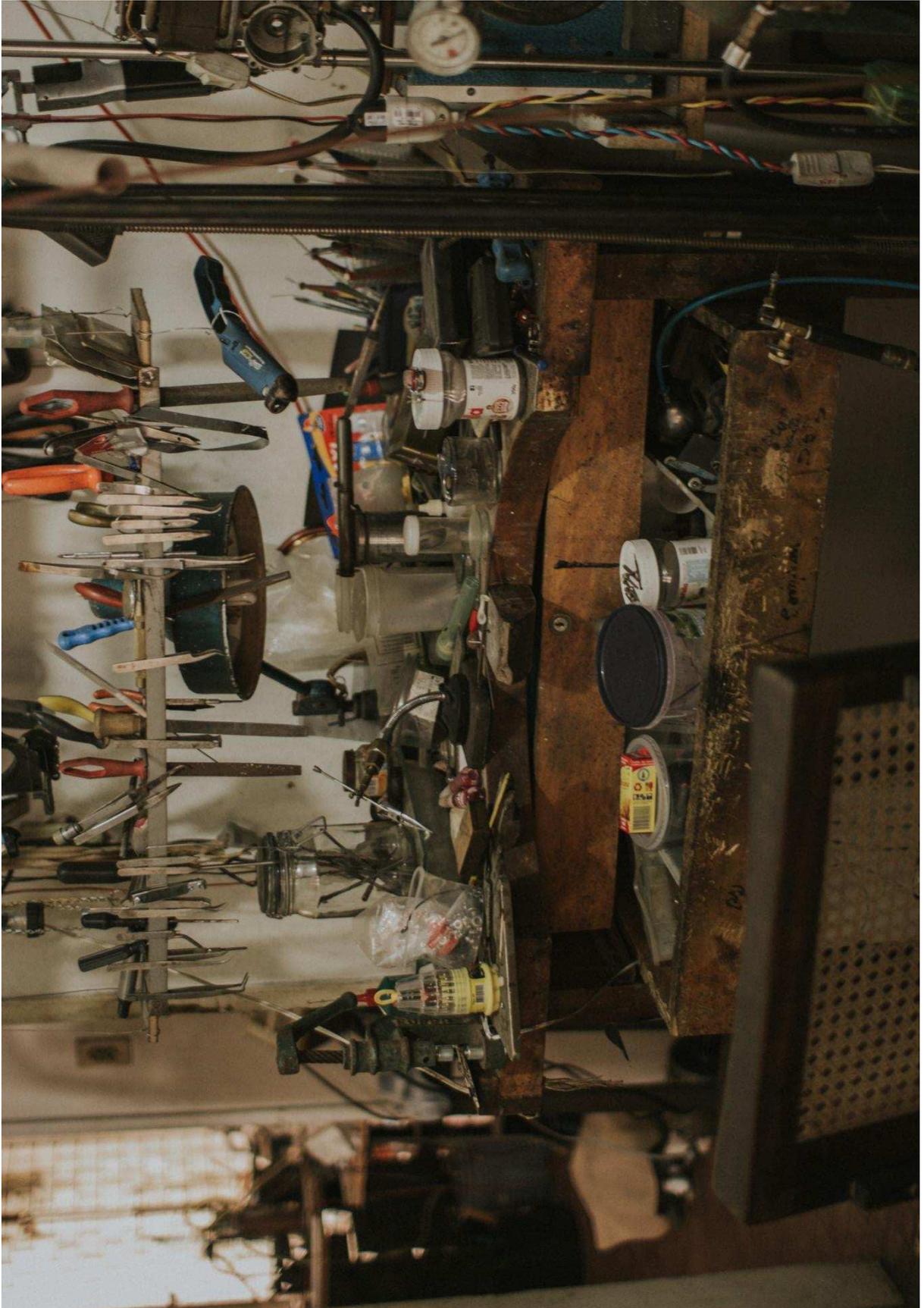
superfície luminosa há alguns gramas de ouro espalhados no circuito eletrônico; mesmo esta tela que, supostamente, virtualiza tudo, desencarna tanto, sustenta-se em materiais – e não faço ideia dos caminhos que trilharam até chegar aqui.

Percebo que minha obsessão não é precisamente pelo metal, mas mais pelos materiais, pelos humores e personalidades das matérias; meu interesse paira e toca as fronteiras entre o encarnado e o encantado; quero saber o que essas existências têm em comum, quero saber se há algo que, de fato, as diferencia. É a extensão de uma curiosidade infantil, a mesma que me fez tocar em um ferro de passar roupas com a mão espalmada aos sete anos de idade.

Foi essa curiosidade que me fez ficar boa em encontrar, especialista em achar, que me fez aprender o brilho, o barulho e o toque típico das pedras e dos metais. Igualmente, foi essa curiosidade que me fez encontrar a platina na bancada de ourives do meu avô e o livro "El recetario industrial" em sua oficina. É essa curiosidade que imanta meus dedos e olhos até hoje, fazendo-os procurar os procedimentos estranhos nas páginas do receituário industrial e os metais em "Cem Anos de Solidão".

Quando meu avô morreu, muitas coisas ficaram sem canto. Muitas estão sem canto até hoje, e em suas superfícies cresce uma camada peluda de poeira na sua casa fechada. Consegui salvar algumas coisas; alguns motores, livros, retalhos de metal. Salvei sua mesa de ourives com tudo que tinha. Olhando uma foto da mesa (figura 22), vejo duas gavetas: a de cima, feita para guardar coisas, onde encontrei a platina, e a de baixo, a que se usa aberta quando se faz uma joia, para que a poeira de metal não caia no chão. Em cima da bancada, mais coisas: potes, pinças, um estoque infinito de isqueiros, uma luminária que ele mesmo fez. Mais em cima, mais coisas: um suporte para pinças, alicates e limas que ele construiu para que a mesa abarcasse mais ferramentas. Do lado direito da foto, na parte de baixo, pode-se ver um pedaço do maçarico minúsculo de oxigênio que ele inventou, cuja chama saía por uma agulha de injeção. Números de telefone antigos e regras de três para medir quantidades de prata, ouro e cobre estão riscados nas gavetas.

**Figura 22** - Bancada de ourives do meu avô. Imagem rotacionada para otimizar a visualização dos detalhes.



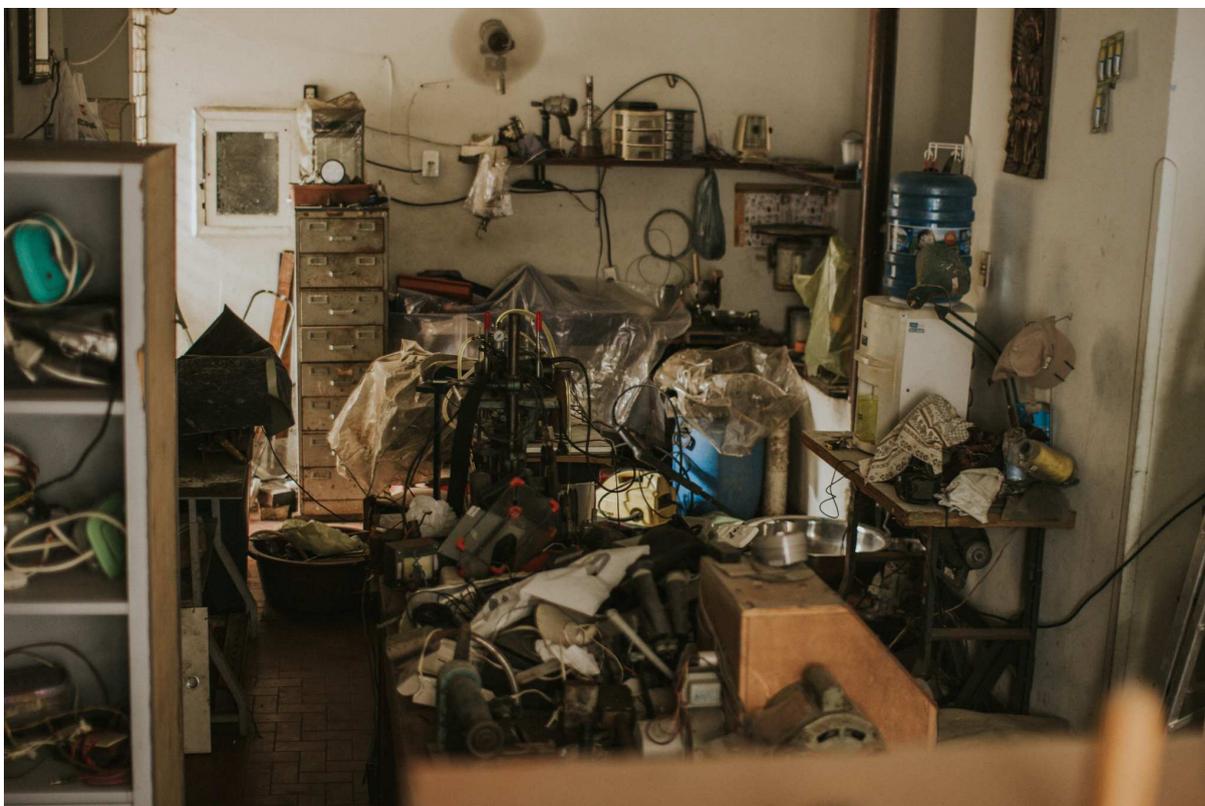
Fonte: Jamille Queiroz, 2017.

**Figura 23** - Liquidificar inventado pelo meu avô.



Fonte: autora, 2018.

**Figura 24** - Vista da oficina do meu avô a partir da minha bancada.



Fonte: Jamille Queiroz, 2017.

O que não vejo na foto, mas lembro: na parte de baixo da gaveta inferior, ele parafusou uma ventoinha de computador para não sentir calor nas pernas enquanto trabalhava. O interruptor era uma chave de quadro elétrico. Perto do interruptor, construiu um dispositivo para acender maçaricos que era acionado com o pé. Todos os pedais usados para acionar os motores da bancada também foram feitos por ele. O que também não vejo, mas também lembro: era impossível abrir a gaveta de cima, o máximo que conseguíamos era um palmo ou menos e, talvez por isso, a platina tenha ficado tanto tempo escondida. Também era impossível fechar a gaveta de baixo, não apenas porque, como aparece na foto, estava sempre cheia de coisas, mas também porque era muito pesada e o trilho entortou. Lembro que ele nunca se sentava na bancada como se deve, com os dois pés no chão, virado para frente; sempre ficava de lado, com um pé para baixo e o outro para fora da bancada, pronto para sair correndo e fazer outra coisa. Herdei isso dele.

A platina foi o metal inesperado, achado por engano, esquecido e encontrado no tempo, mas a mesa guardava todos: inox, alumínio, pedaços de ferro, grânulos de cobre, poeira de prata e ouro, lixas d'água com resíduos de prata e ouro, pedaços de pulseiras de relógios de ouro, relógios de ouro esquecidos – uma vez, por acaso, ele encontrou um na bagunça e ajustou no meu pulso na hora; disse: "tome pra você". Na mesa havia pedaços de fechos de correntes, pinos de brincos, ligas que deram errado e encruaram no cadinho, fazendo uma massa informe de metais desconhecidos; também arames finos e grossos de ferro e latão, alicates banhados a níquel, brocas de inox diamantado, alpaca – uma liga de cobre, níquel e zinco, de cor amarelo claro. Na mesa havia tantos, ou talvez mais, ou, na verdade, muito, muito mais metais do que há na obra de Gabriel García Márquez. Esses metais que salvei da poeira peluda que cresce na casa do meu avô também estavam sem canto, porque tinha tirado todos da bancada para fazer a mudança. Tentei guardá-los novamente na mesa, mas como em uma mala em volta de viagem, não cabiam mais, haviam crescido.

Guardados em caixas de sapatos, em caixas que guardavam outras caixas que guardavam outras caixas de madeira, papelão, plástico, papel, descansavam os metais. Quando li "Cem Anos de Solidão", os metais se mexeram, começaram a mostrar de novo sua vida. Tirei-os de seu descanso e, à medida da história de Gabriel García Márquez, fui espalhando os metais na ordem em que apareciam no livro; a ordem que escrevi anteriormente, dos 137 metais que minam da escrita. É desse movimento dos metais que "cem em uma" emerge, uma linha do tempo caótica composta por ouro, ouro, ferro, cobre, ouro, mercúrio, ouro, cobre, chumbo, ouro, mercúrio, ouro, ouro, cobre, mercúrio, ouro, zinco, ouro, ouro, cobre, prata, ouro, ouro, mercúrio, mercúrio, ouro, chumbo, cobre, cobre, ferro,

ouro, ouro, ouro, alumínio, ouro, ouro, ouro, ouro, ouro, ouro, iodo, ouro, mercúrio, ferro, ouro, ouro, ouro, ouro, prata, ouro, ouro, prata, ouro, prata, ouro, prata, ouro, prata, chumbo, cobre, ouro, ouro, prata, ferro, ferro, aço, prata, zinco, ferro, ouro, ouro, ferro, cobre, prata, ouro, ouro, ouro, ouro, ouro, ouro, ferro, bronze, chumbo, ferro, ferro, prata, ouro, ouro, zinco, mercúrio, cobre, ouro, ouro, zinco, prata, alpaca, ouro, ouro, ferro, ouro, aço, cobre, ouro, ouro, ouro, ouro, mercúrio, ouro, prata, ouro, cobre, alumínio, aço, aço, aço, zinco, ouro, ouro e ouro – exatamente nessa ordem, compondo a história do livro.

"cem em uma" (2023) é a obra que se constrói a partir dos retalhos de metal deixados por meu avô em sua bancada de ourives. Esquecidos no tempo, guardados em gavetas e potes e caixas e vasilhas de comida e vidros de doce de leite por décadas, ganharam vida durante a leitura de "Cem Anos de Solidão". Essa leitura, que me acompanhou durante o primeiro ano do mestrado, foi capaz de despertar a vida das coisas – como afirma Melquiades, "as coisas têm vida própria, tudo é questão de despertar a sua alma".

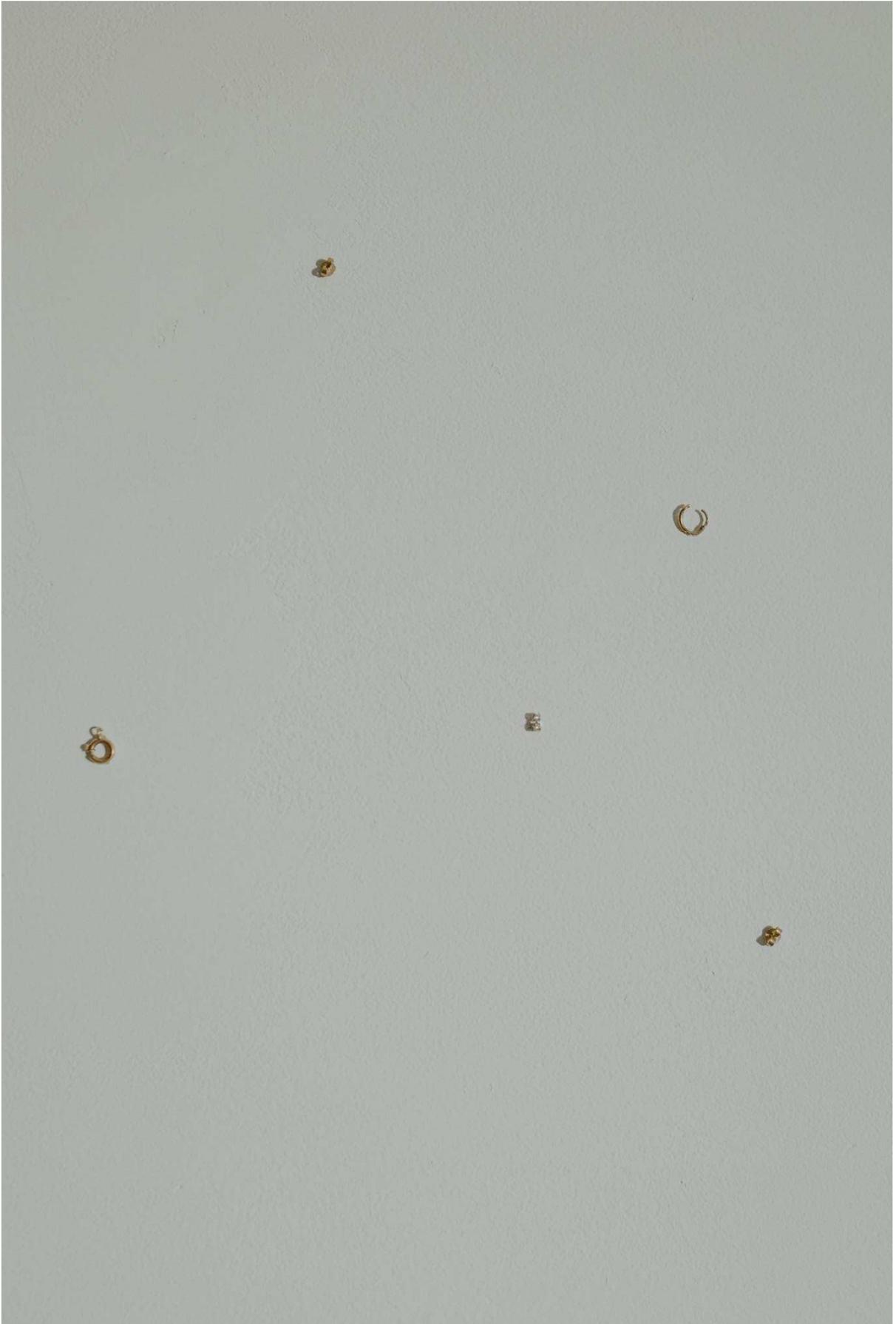
Em "cem em uma", chacoalho a alma dos metais achados na bancada de ourives do meu avô. Nessa obra, exposta no 74º Salão de Abril<sup>26</sup>, em Fortaleza, disponho os retalhos de metal nas paredes da Casa Barão de Camocim (figuras 25, 26, 27, 28, 29 e 30). Os metais foram colados à superfície do espaço expositivo, sustentando-se por um minúsculo ponto de contato quase imperceptível de fita dupla face transparente. Estão como que salpicados, distribuídos aparentemente sem ordem nas paredes. Entretanto, sua ordem foi determinada pela leitura do livro e pelo inventário de palavras metálicas: cada metal aparece em seu tempo, à medida que é narrado na história.

De longe, os metais se tornam uma constelação informe, não se pode dizer o que são as pequenas coisas na parede. De mais longe ainda, os metais quase desaparecem, constituindo uma obra que se dissolve na distância – e se encarna na proximidade. Curiosamente, é essa dissolução na distância que convida o público a se aproximar, e foi curioso observar, nas oportunidades que tive, os humanos olhando a obra, chegando perto e se afastando das coisas. Foi curioso observar a vontade dos humanos de tatearem os materiais; a mesma vontade que tenho, que move e inventa toda esta pesquisa.

---

<sup>26</sup> Informações em: <https://www.salaodeabril.com.br>.

**Figura 25** - Detalhes da obra "cem em uma".



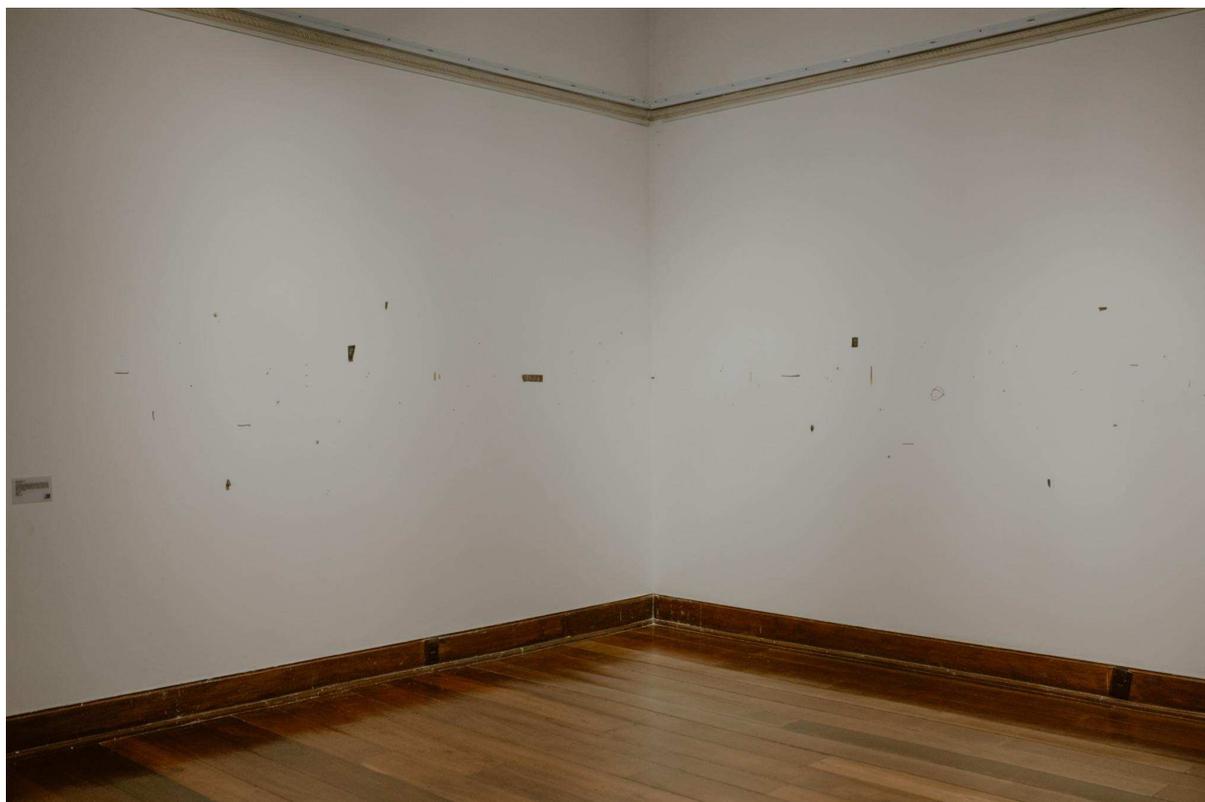
Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 26** - Detalhes da obra "cem em uma".



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 27** - Obra "cem em uma".



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 28** - Detalhes da obra "cem em uma".



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 29** - Detalhes da obra "cem em uma".



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

**Figura 30** - Obra "cem em uma". Imagem rotacionada para melhor visualização.



Fonte: Jamille Queiroz, 2023.

Se é na lonjura que a curiosidade se desperta, é na proximidade que ela se estabelece: perto dos materiais, pode-se ver do que se tratam; restos metálicos: tarraxas de brincos, lixas usadas, lingotes de prata oxidados. Esse jogo de distância e proximidade dos humanos com a obra no espaço expositivo aponta um caminho para a produção artística que se desenrolará a partir daqui. A curiosidade pelos materiais e a proximidade com as coisas, por sua vez, aponta para uma trajetória ainda mais longa: o desenvolvimento desta pesquisa, que não se encerra nesta dissertação, e seus consequentes desdobramentos.

Até aqui, estabeleci uma metodologia para este trabalho, profanei a palavra "joia", questionei o que é esta coisa e como se transforma no tempo, analisando-a por meio de disciplinas diversas. Estabeleci diálogos com autores da área da filosofia que lidam com as questões da coisa e do objeto, como Heidegger (1987), Ingold (2012) e Latour (2017), com autores que discutem a joia, como Passos (2018), Filipe (2011), Campos (2011), Unger (2017) e Skoda (2012).

Daqui em diante, nesta dissertação, não pretendo abandonar as coisas, as joias e os metais; estes são elementos centrais à minha investigação. Entretanto, a partir das críticas e dos questionamentos que estabeleço à nomeada arte-joalheria ou joalheria contemporânea, escolho tomar outro rumo: praticar uma ourivesaria das coisas, não apenas das joias. Ainda a partir da prática do ofício de ourives, tomando a ourivesaria como a metodologia de invenção desta dissertação, pretendo investigar relações, seguir os caminhos das substâncias, dos elementos e das coisas. É algo como afirma Ingold (2012) sobre seguir os fluxos dos materiais ou, ainda, tatear, como já afirmado, as fronteiras entre as coisas encarnadas e encantadas. Trata-se de estabelecer uma investigação das coisas pautada nas relações que estabelecem entre si.

## 9 METAIS

Continuo encontrando metais. Mesmo que não os procure, de todos os livros que leio, os metais minam; letras soltas se aglutinam em palavras metálicas; das caixas esquecidas e gavetas fechadas da minha casa, os metais brotam, minerais vivos que são. Em "Memorial do Convento" (1982), de Saramago, repete-se exaustivamente a palavra "ouro": "cortinas de damasco carmesim, guarnecidas de galões e franjas de ouro"; "ourives do ouro"; "cordões de ouro e seda"; "Santo Elói, santinho rico dos ourives do ouro"; "para o ouro doutra custódia"; "sol de ouro"; "o sol que parece uma custódia de ouro"; "de Moçambique os negros, o ouro"; "e dos lugares que hão-de vir a ser Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o indigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro"; "o ouro das minhas minas e mais fazendas", "pois a moeda com que el-rei de Portugal cobra os seus tributos é o ouro, é a esmeralda, é o diamante, é a pimenta e a canela, é o marfim e o tabaco"; "desluzidos os ouros e as cores", "as contas de ouro, as charpas bordadas de ouro e prata"; "safenas de brocado de ouro"; "grosso ramo de ouro"; "guarnições de ouro"; "ouro moído"; "braceletes de ouro"; fios, cruces, berloques, cordões, tudo de bom ouro brasileiro" (SARAMAGO, 1982). Da palavra "prata", "cintilações do ouro e da prata", "adamasquinada de prata e ouro", "sete sóis de ouro e prata", "sempre confundo a prata com o ouro", "dentro da urna os dinheiros do tempo, ouro, prata e cobre", "mas sim as lâmpadas, cujas eram de prata", "um balde de prata cheio de água benta", "cochos de cal dentro de cestos de prata", "turíbulos de prata lavrada", "sustentar a prata toda esta gente", "um tilintar de sininhos de vidro e prata", "vinho branco numa garrafa de prata", "uma colher de prata", "só guardais a prata que vos toca", "cardumes de cristal e prata, longos dorsos escamosos ou lisos" (SARAMAGO, 1982).

Em "Relato de um Náufrago" (1999), de Gabriel García Márquez, os metais aparecem poucas vezes, mas os adjetivos metálicos são abundantes: "Às vezes brilhava um relâmpago metálico"; "Um peixe de meio metro, liso e prateado"; "sob aquele sol metálico"; "resplendor metálico"; "coqueiros dourados" (MÁRQUEZ, 1999). O que chama atenção não é apenas a presença ostensiva de adjetivos metálicos, assim como em "Cem Anos de Solidão", para descrever as coisas, mas a capacidade desses adjetivos de darem preciosidade àquilo que qualificam. O metal evoca imediatamente uma imagem; ele é reluzente, faz as coisas cintilarem, mesmo quando a coisa é peixe ou coqueiro – mas vale lembrar que os metais não são apenas reluzentes, também podem vir opacos, sujos, oxidados, enferrujados, em pó, em nuvem. A isso retornarei adiante.

O náufrago de Márquez perde quase tudo nos dias à deriva na balsa, mas mantém junto ao corpo um anel e uma medalha de ouro de N. Sra. do Carmo. Quando abandona a

balsa para nadar até a costa, sem garantia de salvação, a corrente da medalha se parte. Ele se apega à joia como se apega à própria vida:

Não avançara cinco metros quando senti que a corrente com a medalha de N. Sra. do Carmo se partira. Parei. Consegui alcançá-la quando começava a afundar na água verde e revolta. Como não tinha tempo de guardá-la no bolso, apertei-a com força entre os dentes e continuei nadando. (MÁRQUEZ, 1999. p. 108)

A aparição dos metais, o apego às joias, os adjetivos metálicos, a importância do tato e a vida própria das coisas têm orbitado o processo de escrita desta dissertação. A escolha das obras literárias em que encontrei os metais que reúno aqui não foi planejada, não há uma linha que as una além de mim mesma. Destaco e transcrevo para cá os metais que aparecem nos livros que tenho lido, simples assim. Não começo a lê-los porque sei que neles encontrarei joias ou metais. Pelo contrário, tenho tropeçado com eles de surpresa e, por mais recorrente que sejam os metais em minha vida de ourives, sempre é um espanto encontrá-los; há um brilho de surpresa nos metais achados por acaso. Em "Memorial do Convento", sabia que podia achá-los, mas me impressionei com as referências explícitas à origem brasileira do ouro que vive em Portugal, já apresentada aqui no texto "ouro do Brasil". Em "Relato de um Náufrago", cuja história se passa inteiramente dentro de um bote, as joias propriamente ditas aparecem só no final, como transcrito anteriormente, como a última coisa à qual o náufrago se apega.

Enquanto ourives, próxima aos metais e às joias como sou, entendo a ação do náufrago, de voltar para buscar seu cordão, de se apegar à uma coisa metálica, de se apegar à ourivesaria de carregar coisas no corpo. Igualmente, os inventários das palavras e coisas metálicas em "Cem Anos de Solidão" e "Memorial do Convento" me ancoram, por meio da literatura, nos gestos conhecidos da bancada de ourives. Entendo que escrever com os metais é como fazer ourivesaria com as palavras.

Essa lida com os metais, seja em palavra ou matéria, escancara o que desde o começo se anuncia na escrita desta dissertação: quando lidamos com as coisas, quando nos movimentamos na direção do fazer, as coisas também nos inventam. Coisas e humanos – que aqui, também são coisas – transformam-se mutuamente.

Já justifiquei o apego aos metais – por mais que as joias não sejam necessariamente metálicas – mas quero justificar de novo a aparição e a insistência dessa substância nesta escrita. Jane Bennett, em "Vibrant Matter" (2010), escreve sobre os metais. No capítulo "A Life of Metal" defende que os metais têm vida, que todas as matérias estão vivas, e que o entendimento sobre o que é vida está relacionado a uma temporalidade humana

– que determina que aquilo cujo tempo de existência aproxima-se do tempo de existência humano está vivo e o que não, não está. Uma pedra, assim como um organismo biológico organizado, forma-se, conforma-se como pedra, permanece pedra, possivelmente transforma-se, quebra, vira areia ao longo de milhares de anos. Sua vida como pedra começa e termina, a pedra se aglutina como pedra e se desfaz – mesmo que não observemos esse processo completo em nosso tempo de vida.

“Objects” appear as such because their becoming proceeds at a speed or a level below the threshold of human discernment. It is hard indeed to keep one’s mind wrapped around a materiality that is not reducible to extension in space, difficult to dwell with the notion of an incorporeality or a differential of intensities. This is because to live, humans need to interpret the world reductively as a series of fixed objects, a need reflected in the rhetorical role assigned to the word *material*. (BENNETT, 2010, p. 58)

Segundo Bennett, objetos e coisas são entendidos como seres não vivos porque suas existências se desenrolam em uma velocidade inferior à velocidade padrão compreendida pelos humanos. Bennett menciona um encurtamento da distância entre os humanos e os demais animais no último século, "It is no longer so controversial to say that animals have a biosocial, communicative, or even conceptual life" (BENNETT, 2010, p. 53), mas vai além: se pergunta se corpos inorgânicos, coisas ou objetos, também podem ser considerados vivos.

A vida à qual Bennett se refere não é compreendida simplesmente a partir de qualidades miméticas, como a capacidade de mobilidade que atribuiria comportamentos animais à seres inorgânicos. Tampouco Bennett se refere a um animismo, um vitalismo ou a uma agência das coisas, uma atribuição de qualidades ditas vivas às coisas ditas inanimadas. Entende que, enquanto para vitalistas como Bergson e Hans Driesch a matéria precisa de um suplemento imaterial, talvez uma alma, para tornar-se animada e móvel, para Deleuze e Guattari a materialidade não precisa de nada externo que a anime, tornando-a viva (BENNETT, 2010). O entendimento de Deleuze e Guattari é a linha que Bennett segue. Para exemplificar seu ponto, se refere ao metal, justificando que aparenta ser a matéria mais inerte que há. Cita os adjetivos comumente atribuídos aos metais em contraposição àqueles que adjetivam matérias ditas vivas: os metais são considerados mortos e imóveis enquanto a vida é vibrante e líquida (BENNETT, 2010).

Acredito que estes sejam, de fato, os adjetivos normalmente atribuídos aos metais, entretanto, sei que um dia em uma oficina de ourivesaria é o suficiente para, na intimidade, entendê-los melhor. Quando se funde metais, é preciso ter cuidado para que fiquem totalmente líquidos, porque, se os metais se misturarem ainda levemente sólidos, é possível

que a liga metálica fique fraca, com fissuras e bolhas de ar. Quando se começa a laminar o metal mal fundido, rachaduras começam a aparecer. O metal, supostamente resistente e flexível, quebra-se como pedra mole. As bolhas de ar também podem irromper em farpas que machucam as mãos do ourives. Os metais, em um ateliê de ourivesaria ou em uma oficina de metalurgia, mostram-se em diferentes formas: às vezes estão em pó, em uma limalha de metal; às vezes, oxidados e corroídos; às vezes os metais estão diluídos em ácido para serem refinados – o metal, nesse caso, é um líquido amarronzado, ninguém diria que ali há ouro ou prata. Por mais estranho que pareça, há metais em um estado a que não se pode referir como propriamente metálico, como metais que precipitam em vapores e se espalham pelo ar.

Escrever com os metais, como faço nesta dissertação, é entender que não há adjetivo propriamente metálico, porque cada metal possui personalidade, caráter e natureza própria. Por exemplo: recentemente conheci o Índio, metal de número atômico 49, que pode ser riscado com a unha e mordido com os dentes. Ao ser dobrado com os dedos, faz um barulho plástico. Ao conhecê-lo, lembrei de outro, o Cádmiio, número atômico 48, que, ao ser submetido a altas temperaturas, evapora em uma nuvem amarela.

Parece-me que muitas das qualidades comumente atribuídas às coisas vêm da falta de prática e de contato com o mundo material. Byung-Chul Han (2022) afirma que o fato de a materialidade emergir ou retornar como assunto na contemporaneidade é precisamente um sintoma de seu desaparecimento:

Há algumas décadas, o interesse crescente pelas coisas pode ser observado nos estudos culturais. Entretanto, o interesse teórico pelas coisas não indica que elas estejam se tornando mais importantes no mundo cotidiano. O fato de as coisas serem especificamente elevadas ao *status* de objeto de reflexão teórica é precisamente um sinal de seu desaparecimento. (HAN, 2022, p. 13)

A dissertação que se constrói, letra a letra, nesta escrita, parte de uma prática. Parte do contato que estabeleço com os metais, de experiências encarnadas, corpóreas; parte do meu contato com as coisas e com as matérias que as constróem. Esta pesquisa se move em torno de uma aglutinação com as substâncias, da fundição do meu corpo com o ambiente: do toque em um ferro de passar, da queimadura em prata incandescente, do brinco que atravessa a carne da orelha, da castanhola raspada nos dentes da frente, da textura mole de uma ostra, um bicho que constrói um pedra para si, vive nela, faz dela seu corpo – não sua casa. Em última instância, esta pesquisa parte da experiência vivida na oficina de ourivesaria do meu avô, onde soube – e saber não é achar – que não há coisa mais viva que a outra.

Bennett continua, e se pergunta quem escolheria o metal como um símbolo da vitalidade: "Who would choose *metal* as the symbol of vitality?" (BENNETT, 2010, p. 55).

Bennett cita novamente Deleuze e Guattari, que se referem ao metal como o modelo de uma materialidade viva – o material que dá a antever a existência de uma vida não orgânica (DELEUZE, GUATTARI, 1997):

Deleuze and Félix Guattari: in a short section of the “Nomadology” plateau, they name metal as the exemplar of a vital materiality; it is metal that best reveals this quivering effervescence; it is metal, bursting with a life, that gives rise to “the prodigious idea of Nonorganic Life”. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 411 *apud* BENNETT, 2010, p. 55)

Em "Tratado de Nomadologia", Deleuze e Guattari se referem à metalurgia como um conhecimento nômade, afirmando que "há uma relação especial primária entre a itinerância e a metalurgia" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 99). Para fazerem esta afirmação, baseiam-se no estudo da cultura de povos nômades indo-europeus. Talvez não se possa universalizar a análise feita pelos filósofos, mas algumas de suas colocações sobre a metalurgia, a ourivesaria e os metais são úteis para esta dissertação.

Apesar de, aqui, buscar não universalizar a análise feita por Deleuze e Guattari, é inevitável não estabelecer um paralelo entre a metalurgia e o nomadismo a que se referem e a uma metalurgia e um nomadismo bem próximos à esta escrita: meu avô, afinal, aprendeu a lidar com os metais caminhando de cidade em cidade, acompanhando desde criança o pai, meu bisavô, um mascate. Começaram, juntos, vendendo redes de dormir produzidas por minha tataravó em uma fábrica caseira em Redenção, no Ceará. Com o tempo, meu avô percebeu que as joias, menores, mais valiosas, mais fáceis de carregar e esconder, fariam um negócio melhor do que as redes. O caráter nômade das joias, portanto, mostra-se bem perto. De fato, a relação entre as joias e o deslocamento, ou a possibilidade de deslocamento, não é difícil de se fazer.

No início da pesquisa para a escrita desta dissertação, me propus a estudar as relações entre a joia, o corpo e o lugar. Perguntava-me sobre a relação entre o corpo, a coisa e o espaço. Perguntava-me: Quais relações podem se estabelecer entre a casa e a joia? E, dentre as muitas características que podem ser destacadas sobre o uso da joia, pensava sobre como esse objeto costuma ser carregado junto ao corpo. Gostava de perceber, sobretudo, o corpo enquanto o lugar mais seguro, aquele que protegemos com a própria vida. A joia, em troca, nos protege material e espiritualmente, e é por isso que, durante grandes deslocamentos humanos, desde os tempos que a memória não alcança, trazemos estes pequenos objetos conosco, talvez representando a estabilidade de uma moradia permanente; como uma casa que se carrega no corpo. Durante guerras, crises, migrações sempre escolhemos um amuleto para

carregarmos, de valor material ou simbólico. Estes objetos têm a capacidade de nos proteger e de nos guiar de volta para casa.

Desde então, esta pesquisa mudou muito. O suposto simbolismo da joia – ou de qualquer outra coisa – desapareceu desta dissertação. O foco da escrita também mudou, afastando-se da relação com o espaço, herança da formação em Arquitetura. Entretanto, as questões expostas estabelecem uma relação muito próxima com a primeira citação deste capítulo, de Márquez sobre o naufrago que se apegava à joia como se apegava à própria vida e, igualmente, estabelece uma proximidade com as afirmações de Deleuze e Guattari sobre a relação das joias com o nomadismo. Também afirmam, em outro texto, que "É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si (...)" (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 90). Penso que esse território pode ser uma coisa, penso que pode ser a joia a que se referem em "Tratado de Nomadologia":

Essas fíbulas, essas placas de ouro e de prata, essas jóias concernem a pequenos objetos móveis, não só fáceis de transportar, mas que só pertencem ao objeto à medida que este se move. Essas placas constituem traços de expressão de pura velocidade, sobre objetos eles mesmos móveis e moventes. Elas não passam por uma relação forma-matéria, mas motivo-suporte, onde a terra já é tão-somente um solo, e até já nem sequer há solo algum, o suporte sendo tão móvel quanto o motivo. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 86)

As joias, portanto, são esses "pequenos objetos móveis" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 86), tão móveis quanto o corpo nômade que as carrega. Deleuze e Guattari também relacionam, por meio do metal e da mobilidade, as joias às armas: "O ferreiro ambulante acresce a ourivesaria à arma e vice-versa" e "As jóias são os afectos que correspondem às armas, arrastados pelo mesmo vetor-velocidade" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 86). O que interessa neste texto, entretanto, é a relação das joias, que são o tema central desta investigação, com os metais e a vitalidade. Deleuze e Guattari, sobre as joias, ainda afirmam: "Elas dão às cores a velocidade da luz, avermelhando o ouro, e fazendo da prata uma luz branca". Também para eles, as joias, desfazendo o entendimento comum, "Pertencem ao arreio do cavalo, à bainha da espada, à vestimenta do guerreiro, ao punho da arma: elas decoram até aquilo que não servirá mais do que uma única vez, a ponta de uma flecha" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 86) – esta passagem já foi apresentada nesta escrita, no parágrafo que reúne, embaralhadas, algumas das joias que conheço.

É curioso que Deleuze e Guattari relacionem as joias às cores, se refiram ao avermelhado do ouro e à luz branca da prata. Também é o vermelho, mas de outro metal, que

dá cor ao sangue: o ferro<sup>27</sup>. Igualmente, outro metal dá o verde às plantas, o magnésio<sup>28</sup>. Estruturas fundadas em átomos de metal carregam a vida nas veias dos bichos; estruturas fundadas em átomos de metal correm, igualmente, nos veios das plantas (ARAÚJO, 2023, na entrevista concedida à autora que consta no apêndice desta dissertação)<sup>29</sup>. São essas as estruturas responsáveis pela fotossíntese, a base da vida vegetal e, conseqüentemente, animal. Em torno do metal, observa-se, caminha toda a vida das coisas.

Também Deleuze e Guattari propõem seguir as plantas, escrevem uma sabedoria das plantas, que fazem rizoma entre si e com o mundo (DELEUZE, GUATTARI, 1995). Pressinto que sabedorias podem ser escritas com todas as coisas, que se pode escrever com todas as coisas, metais, pedras, plantas e bichos humanos ou não, "tudo é uma questão de despertar sua alma"<sup>30</sup>. Apesar de aqui buscar estabelecer um paralelo ou uma proximidade entre todas as matérias, buscando não hierarquizar e definir diferentes níveis de importância na construção do ambiente, não nego minha preferência pelos metais. Mesmo entendendo que as joias não são necessariamente metálicas, que os metais não as definem, sou próxima dos metais – não apenas os toco com as mãos, eles vivem no interior do meu corpo. Deleuze e Guattari enaltecem os metais em sua relação com a vida, "Mesmo as águas, as ervas e as madeiras, os animais, estão povoados de sais ou de elementos minerais. Tudo não é metal, mas há metal por toda parte. O metal é o condutor de toda matéria" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 100). Ainda afirmam:

Em suma, o que o metal e a metalurgia trazem à luz é uma vida própria da matéria, um estado vital da matéria enquanto tal, um vitalismo material que, sem dúvida, existe por toda parte, mas comumente escondido ou recoberto, tornado irreconhecível, dissociado pelo modelo hilemórfico. A metalurgia é a consciência ou o pensamento da matéria-fluxo, e o metal é o correlato dessa consciência. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 100)

Entendem, portanto, que os metais apresentam a natureza viva das matérias como nenhum outro elemento faz; eles trazem à luz "uma vida própria da matéria", como a vida a que se refere, na literatura, Melquíades em Cem Anos de Solidão: "as coisas têm vida própria" (MÁRQUEZ, 1977, p. 43). Deleuze e Guattari admitem que esse dito "vitalismo material" está presente em todos os elementos e coisas, entretanto, nos materiais não metálicos estaria encoberto pelo modelo hilemórfico, aquele que separa a forma da matéria. O

---

<sup>27</sup> A hemoglobina, proteína responsável por transportar o oxigênio no sangue, estrutura-se em torno de um átomo de ferro, o que confere o avermelhado da sua cor (ARAÚJO, 2023).

<sup>28</sup> A clorofila se assemelha à hemoglobina, também se estruturando em torno de um átomo metálico – nesse caso, de magnésio, o que lhe confere a cor verde (ARAÚJO, 2023).

<sup>29</sup> Recortes da entrevista concedida pelo Prof. Dr. Daniel Brito de Araújo (UFC) estão no apêndice "A" desta dissertação.

<sup>30</sup> "As coisas têm vida própria, tudo é questão de despertar a sua alma" (MÁRQUEZ, 1977, p. 43).

metal, ao contrário, é capaz de expor com nitidez a estreita relação – ou a necessária indissociabilidade – de matéria e forma:

(...) tudo se passa como se o metal e a metalurgia impusessem e elevassem à consciência algo que nas outras matérias e operações se encontra tão-somente oculto ou enterrado. É que, nos outros casos, cada operação é realizada entre dois limiares, dos quais um constitui a matéria preparada para a operação, o outro a forma a encarnar (por exemplo, a argila e o molde) [...] ao passo que, na metalurgia, as operações não param de situar-se de um lado e de outro dos limiares, de sorte que uma materialidade energética transborda a matéria preparada, e uma deformação ou transformação qualitativa transborda a forma. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 99)

Essa polaridade entre matéria e forma mencionada por Deleuze e Guattari é o que caracteriza o assim chamado modelo hilemórfico. Ingold atribui sua sistematização a Aristóteles: "Para criar qualquer coisa, raciocinava Aristóteles, é preciso reunir forma (*morphe*) e matéria (*hyle*)" (INGOLD, 2015, p. 301). Ingold entende que no desenvolvimento do pensamento ocidentalizado o modelo hilemórfico se aprofunda, enraiza-se e desequilibra-se cada vez mais: "A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um projeto específico em mente, enquanto a matéria, assim apresentada como passiva e inerte, tornou-se aquilo sobre o que era imposta" (INGOLD, 2015, p. 301). Novamente, percebe-se um distanciamento das práticas. Aquele que faz, que conhece os materiais e processos, dificilmente está imune à percepção das vontades das matérias. Entre os ourives que conheço, sempre escuto de uma pedra que se esconde, de um metal teimoso, difícil de se trabalhar. Igualmente, escuto sobre a boa vontade do ouro amarelo bem ligado, macio e suave, obediente.

Ingold afirma que as discussões da contemporaneidade sobre arte, criação e tecnologia não rompem com o modelo hilemórfico – ao contrário, continuam o aprofundando. O objetivo de Ingold, assim como o de Deleuze e Guattari, é romper com o modelo de pensamento hilemórfico, substituindo-o por "uma ontologia que atribui primazia aos processos de formação em relação aos seus produtos finais, e aos fluxos e transformações de materiais em relação aos estados da matéria" (INGOLD, 2015, p. 302). Seu objetivo, portanto, é unir forma e matéria por meio do foco no processo, e não em um suposto projeto, um modelo ideal a ser alcançado. Ingold cita o artista Paul Klee, em que Deleuze e Guattari também baseiam sua argumentação: "'A forma é o fim, a morte', escreveu ele. 'Enformar é vida'" (KLEE, 1973, p. 269 *apud* INGOLD, 2015, p. 301), e acrescenta:

Quero argumentar que o que Klee disse da arte é válido para a prática hábil em geral, ou seja, que se trata de uma questão não de imposição de formas preconcebidas sobre a matéria inerte, mas de intervir nos campos de força e nas correntes de material nas quais as formas são geradas. Profissionais, afirmo, são andarilhos, viandantes, cuja habilidade está em sua capacidade de encontrar a corrente de devir do mundo e seguir seu curso enquanto a dobram ao seu propósito evolutivo. (INGOLD, 2015, p. 302)

Como ourives, tateio ir além: não apenas intervimos "nos campos de força e nas correntes de material nas quais as formas são geradas" (INGOLD, 2015, p. 302), mas a matéria também nos intervém. As matérias lidam conosco assim como lidamos com as matérias. Somos todos coisas, materiais, invenções e inventores do mundo, como apontado no início deste texto.

A "capacidade de encontrar a corrente do devir do mundo e seguir seu curso" (INGOLD, 2015, p. 302) dos profissionais e inventores, mencionada por Ingold, me lembra também da busca dos humanos pelos metais, que lhes atribuem uma agência, um movimento, ou, ainda, que reconhecem sua vida. Aline Fonseca Iubel, em "Terras de Ouro: Narrativas e experiências indígenas e não indígenas acerca do garimpo de ouro na Amazônia Brasileira" (2020), investiga as relações entre garimpeiros, indígenas Yanomami, Waiãpi e povos do Alto Rio Negro com os metais. No artigo, aborda principalmente os efeitos nocivos do garimpo e da mineração<sup>31</sup> de ouro na região amazônica brasileira, os "perigos políticos e cosmológicos decorrentes da exploração aurífera" (IUBEL, 2020, p. 289). Além disso, no seu texto também é possível encontrar pistas da vida dos metais entre povos indígenas e não indígenas.

Iubel menciona a existência de "uma miríade de modos de se construir relações entre humanos, não humanos e garimpo" (IUBEL, 2020, p. 290) e apresenta a perspectiva dos Waiãpi sobre o ouro por meio do trabalho de Dominique Gallois. Para os povos waiãpi, a seca dos igarapés, causada pelo desvio do curso das águas para o garimpo, é um sinal de cataclismo:

A "seca", a rarefação das águas, antecede – em todos os relatos tradicionais – a chegada do "grande fogo" que destruiu a primeira humanidade. Na recriação do Universo, lanejar garantiu perenidade a esta terra, colocando nela o ouro, que segundo os Waiãpi, "segura" as águas, ao mesmo tempo que confere à terra uma juventude eterna. (GALLOIS, 1989, p. 465)

Na perspectiva Waiãpi, o ouro mantém a água no lugar, e sua existência e permanência na terra garantem a manutenção da estrutura do mundo. Entretanto, os Waiãpi concebem uma extração e um manejo comedido do ouro em seu território a partir de um

---

<sup>31</sup> No texto, normalmente refere-se ao garimpo como uma atividade em pequena escala, artesanal, feita por humanos, enquanto a mineração se trata de uma atividade em escala industrial.

trabalho exclusivamente indígena no garimpo (IUBEL, 2020). Também para os Baniwa, conjunto de povos habitantes das bacias dos rios Içana, na região do Alto Rio Negro, "há um limite conhecido pelos indígenas, mas não pelos brancos, para a exploração" (IUBEL, 2020, p. 297).

Um antigo capitão da comunidade de Castelo Branco (no rio Içana) disse, certa vez, a Andrello (comunicação pessoal), que todos os minérios possuem uma força específica, chamada em Baniwa *liwawaronaa*, um poder que vem diretamente de sua sombra (ou alma, ou espírito), chamada *linaaphia* (em baniwa). Os donos desses minérios são *Yoopinai* (em baniwa; seres invisíveis, animais no mundo diante dos nossos olhos, que no seu lugar são gente como nós). Eles são os protetores destes minérios, que são enfeites e fazem parte dos jardins de suas cidades (*iarodattinai*, em baniwa). São com eles que fazem também suas joias e adornos. Aquele capitão dizia que, por possuírem alma, os minérios também estão vivos, e por isso devem ser mantidos na água, como os peixes, para que não morram. IUBEL, 2020, p. 297

O capitão mencionado por Iubel entende os minérios como seres vivos com alma. Segundo ele, garimpeiros também reconhecem a vida dos metais, que frequentemente cobram um preço pela mineração – às vezes, a própria vida do garimpeiro (IUBEL, 2020). Deleuze e Guattari afirmam que o primeiro itinerante "É aquele que segue a matéria-fluxo como produtividade pura: portanto, sob forma mineral, e não vegetal ou animal. Não é o homem da terra, nem do solo, mas o homem do subsolo" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 101).

Observa-se, tanto nos relatos dos indígenas quanto dos garimpeiros, referências à vida dos metais, à agência, entendida como a atribuição de qualidades ditas vivas à coisas supostamente inanimadas, e à alma do ouro. Entre os Waiãpi, o ouro é parte da estrutura do mundo. Igualmente, entre os Yanomami, Kopenawa afirma a importância dos metais na arquitetura da terra: "Foi *Omama* que fez o projeto, como dizem os brancos. Pensou no melhor modo de torná-lo sólido e introduziu em todo o céu varas de seu metal, que enfiou também na terra, como se fossem raízes" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 195). Mesmo não havendo registro da lida com os metais entre os povos yanomami, não são raras as afirmações de Kopenawa sobre o metal, substância presente na estrutura da terra como determinado pelo demiurgo *Omama* e também nas armas dos espíritos *xapiri*: "Não se parecem em nada, porém, com as espadas que os brancos conhecem. Altas como o céu, são luminosas e brilhantes como espelhos. São feitas de outro aço, afiado e cortante, que é o pai do metal (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 129).

Sobre ferramentas metálicas usadas pelos Yanomami, Kopenawa afirma: "As primeiras peças de ferro utilizadas por nossos ancestrais foram as que *Omama* deixou para trás na floresta, quando fugiu para longe" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 222). Observa-se

a importância do metal na história e na cosmogonia yanomami. Kopenawa também menciona a relação dos metais com as águas, como apresentado na perspectiva Waiãpi, afirmando que o poder da fertilidade da floresta se situa "no centro do antigo céu *Hutukara*, onde está enterrado o metal de *Omama*, nas nascentes dos rios" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 328).

Pode-se observar que os metais também desempenham, para os Yanomami, uma função de proteção da floresta: "Os espíritos *napënapëri* fixaram lâminas de ferro em todo o seu contorno, para que os garimpeiros, colonos e fazendeiros não se aproximem de nossas casas" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 330). Já para os povos yanomami, diferentemente dos Waiãpi, os metais são intocáveis (IUBEL, 2020); sua manipulação só pode ser feita pelos espíritos:

As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo não são alimentos. São coisas malélicas e perigosas, impregnadas de tosses e febres que só *Omama* conhecia. Ele porém decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta para que não nos deixassem doentes. Quis que ninguém pudesse tirá-las da terra, para nos proteger. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 357)

À esta afirmação, Kopenawa acrescenta: "A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu *Hutukara* caído no primeiro tempo. O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 357). Ao analisar a cosmogonia yanomami, muito se fala sobre a importância dos xamãs que, convocando os *xapiri*, impedem a queda do céu, o fim do mundo. Igualmente, ao analisar o contexto social e histórico de disputa e destruição em que se situam os povos yanomami, se fala sobre a urgência, extremamente necessária, de impedir o avanço do garimpo e da mineração em seus territórios. Entretanto, raramente se justifica, a partir da própria cosmogonia dos povos yanomami, o porquê de não se manipular metais. Para isso, Kopenawa menciona a existência do pai dos minérios, uma montanha de ferro subterrânea:

*Omama* a colocou nas profundezas do solo para manter a terra no lugar e impedir que a ira dos trovões e dos raios a faça tremer e a desloque. Cravou-a lá como nós fazemos com os postes de nossas casas, para que elas não balancem durante as tempestades. Assim, esse ferro está enfiado na terra como as raízes das árvores. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 360)

O ferro da montanha é responsável por manter a terra firme, "torna-a estável e sólida, como nosso pescoço faz nossa cabeça ficar reta" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 360). Entende-se que os metais compõem o corpo do mundo, são parte essencial de sua estrutura, são necessários para impedir que a terra desabe. Por meio dos relatos de Kopenawa,

observa-se que a questão, para os Yanomami, não é ignorar a existência dos metais ou diminuir sua importância, mas prestar-lhes o devido respeito: deve-se manter o metal no lugar que lhe foi designado, sustentando o mundo.

Trata-se de entender as substâncias que compõem a terra de maneira relacional, interdependente. Percebe-se que é necessário conhecer a matéria, entender as substâncias e as delicadas relações que sustentam o ambiente. Observa-se que, também para os Yanomami, os metais se animalizam, são filhos da montanha, o pai do metal.

Pode-se perceber proximidades entre os relatos dos Waiãpi, dos Yanomami e até dos garimpeiros sobre os metais. Mesmo divergindo radicalmente em seus procedimentos e objetivos – os garimpeiros trabalhando para a extração do minério, o Waiãpi admitindo a existência de uma distância segura para sua exploração e os Yanomami considerando o metal uma matéria intocável – todos admitem e afirmam a existência de uma vida, de uma alma (IUBEL, 2020), de uma sombra ou de um espírito (ALBERT, KOPENAWA, 2015) dos metais. Talvez o mesmo vislumbre de vida mencionado por Deleuze, Guattari e Bennet seja percebido por quem quer que toque os minerais.

Paira, nas ficções, nas literaturas e nos fatos que compõem a realidade, um mistério essencial sobre os metais, essa matéria escondida no centro do mundo, abaixo da terra, e que, ainda assim, se funde e se infiltra em tudo, achando caminho. Neste texto, as afirmações de Bennett, Ingold, Deleuze e Guattari, os relatos pessoais, a cosmogonia yanomami apresentada por Kopenawa e a literatura se encontram com a minha lida com os metais, a ourivesaria. É partindo da convivência com essa matéria misteriosa que cresce minha curiosidade pelas coisas. Novamente por meio de Gabriel García Márquez, Aureliano, antes de desaparecer para sempre, sentencia: "se você não teme Deus, tema os metais" (MÁRQUEZ, 1977, p. 77).

A curiosidade que se apresenta nesta dissertação não se encerra nesta escrita e, na verdade, nunca haverá solução para o mistério das substâncias, entretanto, ao escrever, posso observar um leve movimento das coisas que, ao se friccionarem, mostram sua natureza relacional: não se trata, exatamente ou exclusivamente, de investigar os metais, mas de vislumbrar que mesmo as matérias aparentemente mais inertes são capazes de agir de acordo com o próprio desejo.

## 10 UMA CIDADE AFUNDA

Enquanto escrevo, em dezembro de 2023, uma cidade afunda. Os bairros de Mutange, Pinheiro, Bebedouro, Bom Parto e Farol, em Maceió (AL), ameaçam serem engolidos pelo vazio deixado no subsolo pela extração de sal-gema, resultado do trabalho de mineração da empresa Braskem. Há uma semelhança entre o crime cometido pela Vale, que resulta no rompimento da barragem Córrego do Feijão, em Brumadinho (MG), em 2019, e o crime que ocorre agora no nordeste brasileiro: ambos decorrem de atividades de grandes mineradoras. Ambos, portanto, são consequência da retirada de matéria mineral do solo. Também agora, em 2023, intensifica-se a disputa por terras indígenas no extremo norte do Brasil, potenciais locais de extração de petróleo<sup>32</sup>.

Para o que importa aqui, a semelhança entre os crimes apresentados não é somente a natureza exploratória do trabalho das empresas envolvidas, mas o fato de visarem a extração de matérias minerais do solo – no caso da Braskem, especialmente, do subsolo. Os bairros que afundam em Maceió escancaram uma lógica simples, um resultado óbvio: se a terra não tem onde se apoiar, afunda. Hoje, 2 de dezembro de 2023, o solo cede 2,6 centímetros por hora<sup>33</sup>. Eduardo Bontempo, geólogo da defesa civil de Maceió, afirma que a situação é a "maior tragédia em área urbana do planeta"<sup>34</sup>.

Atualmente circulam ilustrações nos jornais explicando o resultado óbvio da extração desenfreada de minerais do subsolo: o desabamento da terra, o enfraquecimento do solo com consequências desastrosas para a população e para o meio ambiente. O resultado, que pode me parecer óbvio, é, entretanto, imperceptível e ignorável pelas empresas responsáveis pelo crime e pelos órgãos governamentais reguladores – até que uma cidade afunde (e, mesmo depois de uma cidade afundar, pode-se ignorar novamente o resultado óbvio até que outra, mais à sudeste, afunde também).

---

<sup>32</sup> "Comissão debate exploração de petróleo no Amazonas com Marina Silva", Agência Câmara de Notícias, 2023.

<https://www.camara.leg.br/noticias/991082-comissao-vai-debater-exploracao-de-petroleo-no-amazonas-com-marina-silva/>; "Licença de petróleo na Foz do Amazonas prevê impacto em 8 países e Petrobras diz buscar atingidos", Folha de São Paulo, 2023.

<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2023/11/licenca-de-petroleo-na-foz-do-amazonas-preve-impacto-em-8-paises-e-petrobras-diz-buscar-atingidos.shtml>; "Debate sobre exploração de petróleo na Foz do Amazonas envolve reservas de 30 bilhões de barris e quase US\$ 3 bi em investimentos", CNN Brasil, 2023.

<https://www.cnnbrasil.com.br/economia/debate-sobre-exploracao-de-petroleo-na-foz-do-amazonas-envolve-reservas-de-30-bilhoes-de-barris-e-quase-us-3-bi-em-investimentos/>.

<sup>33</sup> UOL, "Maceió: área afunda ao redor de mina da Braskem". YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpt7Xua6PVA>.

<sup>34</sup> UOL, "Maceió: área afunda ao redor de mina da Braskem". YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpt7Xua6PVA>.

Talvez, quando este texto for lido pela banca examinadora, a cidade de Maceió tenha desabado. Talvez não. Talvez desabe antes deste ponto final.

A ameaça à cidade de Maceió, o desabamento dos bairros de Mutange, Pinheiro, Bebedouro, Bom Parto e Farol, não é a queda do céu, mas do chão.

Ao se referir a Kopenawa, muito se fala de suas afirmações sobre o fim do mundo, resultado da queda do céu, quando não pode mais ser sustentado pelos xamãs e pelos espíritos *xapiri*. Entretanto, há poucas referências às afirmações de Kopenawa a outro fim para o mundo: o desabamento da terra, a queda do chão.

Se os brancos começarem a arrancar o pai do metal das profundezas do chão com seus grandes tratores, como espíritos de tatu-canastra, logo só restarão pedras, cascalho e areia. Ele ficará cada vez mais frágil e acabaremos todos caindo para debaixo da terra. É o que vai ocorrer se atingirem o lugar em que mora *Xiwãripo*, o ser do caos, que, no primeiro tempo, transformou nossos ancestrais em forasteiros. O solo, que não é nada grosso, vai começar a rachar. A chuva não vai mais parar de cair e as águas vão começar a transbordar de suas rachaduras. Então, muitos de nós serão lançados à escuridão do mundo subterrâneo e se afogarão nas águas de seu grande rio, *Moto uri u*. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 361)

Kopenawa escolhe falar aos brancos, imprimir suas palavras em peles de papel (ALBERT, KOPENAWA, 2015), escrevê-las em livros, para impedir o fim dos Yanomami – para impedir, portanto, o fim do seu mundo em queda do céu ou desabamento do solo: "Ele ficará cada vez mais frágil e acabaremos todos caindo para debaixo da terra"; "Então, muitos de nós serão lançados à escuridão do mundo subterrâneo" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 361). Kopenawa afirma:

Por isso levo em mim as palavras de *Omama* para defender nossa floresta. Os brancos não pensam nessas coisas. Se o fizessem, não arrancariam da terra tudo o que podem, sem se preocupar. É para acabar com isso que quero fazer com que eles ouçam as palavras que os *xapiri* me deram no tempo do sonho. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 361)

Sua sabedoria, construída em prática, sonho e transe, dada a ele pelos espíritos *xapiri* e pelo demiurgo *Omama*, é escrita e falada para quem quiser lê-la e ouvi-la. Todo o conhecimento de Kopenawa se faz relacionado à floresta, aos sonhos, aos espíritos, aos bichos e aos metais. Afirma que o metal está na estrutura do mundo, é o esqueleto ou a espinha do mundo, que o próprio céu sustenta-se em varas de metal (ALBERT, KOPENAWA, 2015). O lugar do metal, entretanto, é aquele designado por *Omama*, o interior da terra. No centro do mundo, o metal sustenta a existência humana, mantém o céu e o chão no lugar; trazido à superfície, é uma matéria tóxica, perigosa e patogênica:

A imagem do pai do ouro é gigantesca e impregnada de fumaça de epidemia. Trata-se de um ser maléfico assustador e feroz, capaz de nos cortar a garganta, de dilacerar nossos pulmões e de secar nosso sangue. Os brancos têm de saber disso e desistir de se apoderar do metal de *Omama*. Talvez seja o mais belo e o mais sólido que eles possam encontrar para fabricar suas máquinas e mercadorias, mas é perigoso demais para os humanos. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 361)

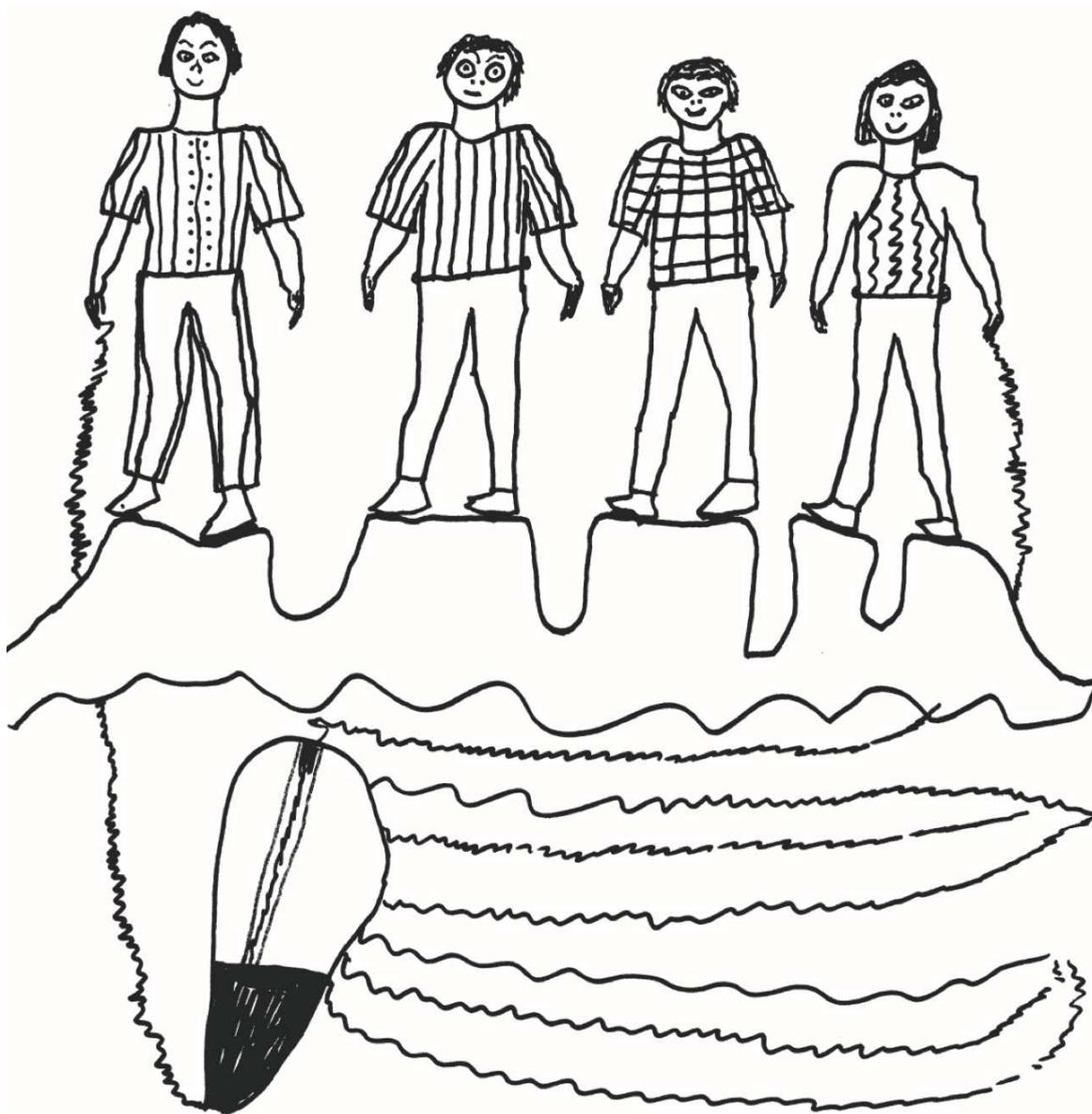
Novamente mina a vida dos metais, como afirmam Deleuze e Guattari (1997) e Bennett (2010); novamente, do ouro, assim como nos relatos dos garimpeiros coletados por Iubel (2020). Meu avô não gostava que eu trabalhasse ouro. Sempre que pego ouro, lembro do seu conselho. Não deixo de trabalhá-lo, mas não deixo de ter medo. Quando carrego ouro comigo, escondo no fundo dos meus bolsos, enrolo em plásticos e prendo por dentro da blusa. Às vezes, quando carrego o ouro já trabalhado, disfarço de bijuteria, uso nos dedos e penduro na orelha. Este texto, entretanto, não é sobre mim nem sobre meu avô. Kopenawa:

As palavras da imagem de *Omama* nos ensinam a recear o ouro e os demais minérios. Trata-se de coisas maléficas desconhecidas e temíveis, que só provocam doença e morte. O ouro, quando ainda é como uma pedra, é um ser vivo. Só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro, que chamamos de *oru a wakixi*, a fumaça do ouro. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 362)

O ouro, uma pedra viva guardada por *Omama* no interior do mundo, abaixo do chão. Assim como afirma sobre o ouro, afirma sobre os demais minérios, que morrem depois de queimados, que intoxicam e contaminam; primeiro, os humanos nas cidades, depois, os humanos nas florestas: "Quando os brancos arrancam os minérios da terra, trituram-nos com suas máquinas e depois os aquecem em suas fábricas. Ele então exala uma poeira fina, que se propaga como uma brisa invisível em suas cidades", então, depois, "toda essa fumaça maléfica flui para longe e, quando chega até a floresta, rasga nossas gargantas e devora nossos pulmões. Queima-nos com sua febre e nos faz tossir sem trégua, e vai nos enfraquecendo, até nos matar" (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p. 362).

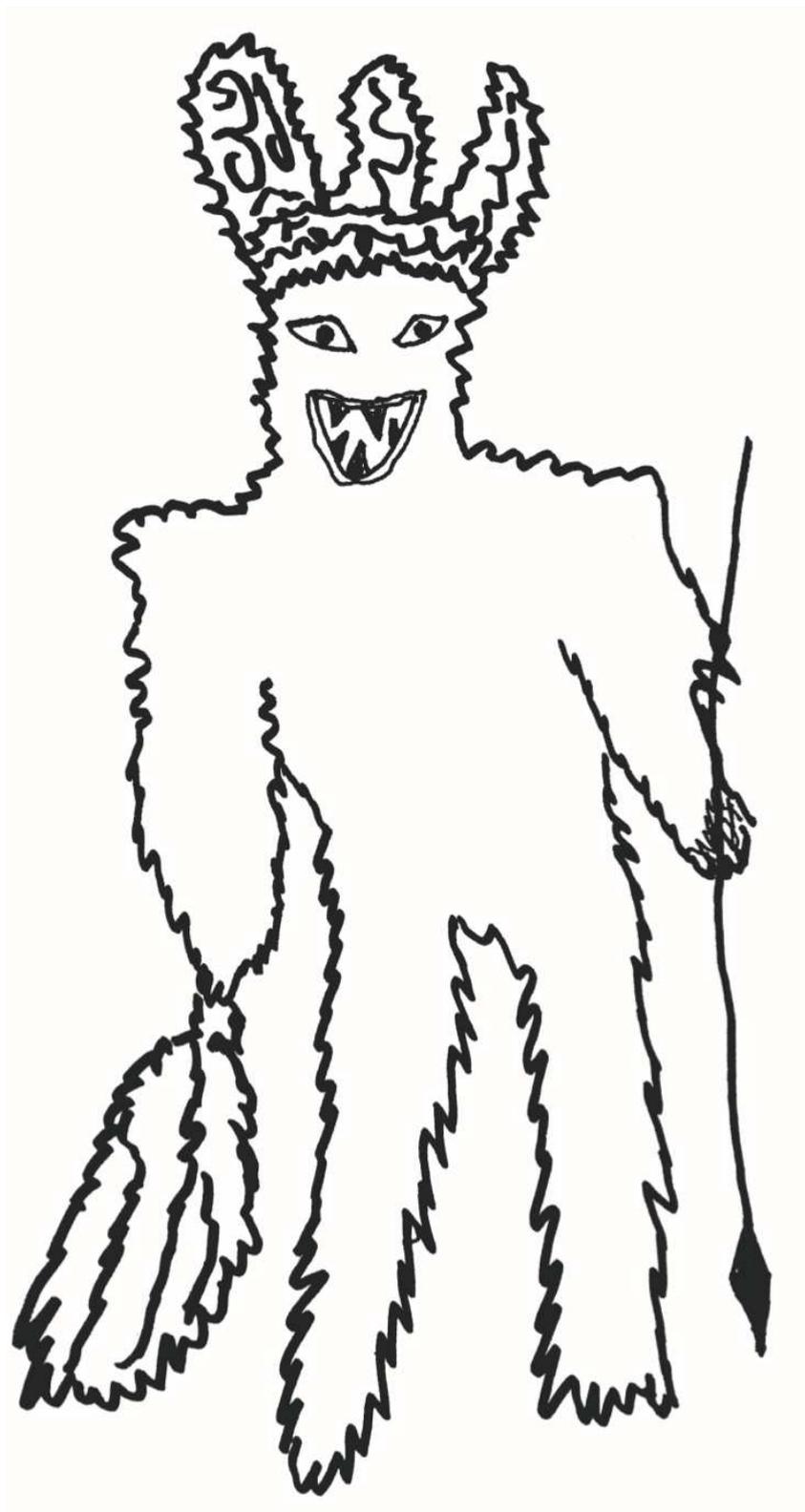
Seja como for, por queda do céu ou do chão, o mundo já desaba; já assistimos a estrutura do mundo ruir. Agora, 11 de dezembro de 2023, cinco dias depois do início deste texto, a mina número 18 da Braskem, no bairro de Mutange, em Maceió, já se rompeu. Neste momento, exatamente agora, a água da lagoa de Mundaú, acima da mina, mergulha na terra.

**Figura 31** – Ilustração "Os garimpeiros e o pai do ouro". Não há referência direta no texto a esta imagem e às seguintes. Algumas imagens desta dissertação não necessitam de correspondência direta, porque falam tanto quanto a escrita.



Fonte: Ilustração de "A Queda do Céu" de Albert e Kopenawa, 2015.

Figura 32 – Ilustração "Xawara: a fumaça do metal".



Fonte: Ilustração de "A Queda do Céu" de Albert e Kopenawa, 2015.

Figura 33 – Imagem do título do capítulo 16, "O ouro canibal", de "A Queda do Céu".

## 16. O ouro canibal

Fonte: Albert e Kopenawa, 2015.

Figura 34 – Imagem de "A Queda do Céu".



Omamýñé hehua raromama. mamakí  
 Xatitamama. maxita a hutukara ~~patitama~~  
~~tia~~ a patyapotayuma. maxita a rera rera mu  
 não pe.

*Omama criou os morros. Plantou as montanhas no chão.  
 Com o peso delas prendeu a terra Hutukara  
 de todos os lados, para ela não tremer.*

Fonte: Albert e Kopenawa, 2015.

## 11 COISA

Parti de uma prática para construir esta dissertação. A presença das coisas em minha vida é impositiva, não é simples curiosidade ou interesse asséptico. As coisas furam minha carne, queimam minha pele, os ácidos da bancada de ourives deixam manchas vermelhas nas minhas mãos que duram dias ou meses, furam meus sapatos e roupas. Por partir de uma prática, sei que há acontecimentos intraduzíveis em palavras, experiências que a escrita, esta outra experiência, não alcança, afinal, cada coisa tem seu jeito. Há sempre um mistério que fica: esse mistério, intransponível e necessário, não tenho qualquer pretensão de revelar. A escrita, neste caso, a escrita desta dissertação, não tem qualquer função de revelar um segredo. O que faço, portanto, é inventar outro mistério – este, que se constrói com palavras.

Mesmo que se proponha aqui uma visão expandida da joalheria, que tensione e transcenda o valor econômico da materialidade – e que, por isso, reafirme a importância dos materiais (INGOLD, 2015) –, os metais importam nesta pesquisa, são matéria da intimidade; afinal, foram os metais da oficina de ourivesaria do meu avô que me ensinaram a inventar. Por isso, escrevo com os metais, com seus verbos, que são como processos vitais, alquímicos e alimentares, como exposto no texto "ouro do brasil", no início desta dissertação.

Penso que escrever com os metais não é encerrar a joia na ourivesaria. Antes, entendo que a ourivesaria abre as coisas para o movimento do fazer. É por meio dos metais que alcanço a joia; foram os metais que me apresentaram aos brincos, colares e anéis – e, principalmente, foram os metais que me apresentaram ao fazer que se constrói à mão, no contato das coisas com a carne; o fazer que expõe a indissociabilidade de matéria e forma.

Como toda coisa, o metal tem seu jeito e seu tempo. Indo além: cada metal, sendo todos diferentes, tem seu jeito e seu tempo; e além: cada estado da matéria tem sua particularidade. Como ourives, não posso deixar de concordar com Deleuze e Guattari quando falam sobre o metal como a substância que, primeiro, expõe a unidade de forma e matéria (1997), afinal, foi a relação com os metais na oficina do meu avô que me apresentou à ourivesaria de todas as coisas. Também pela intimidade que construí com os metais, entendo seus perigos. Sei do ácido que escoia ralo abaixo quando refinamos ouro, das fumaças que expulsaram meu avô do garimpo, sei que talvez elas o tenham matado e, ainda assim, é a mesma fumaça que respiro quando resfrio prata incandescente direto em ácido sulfúrico. Conheço os perigos dos metais porque ouvi atenta as palavras de Kopenawa lidas em voz alta por mim mesma, tentando aprendê-las, quando fala das fumaças que matam os yanomami e nos matam. Afinal, conheço os perigos do metal porque vivo neste mundo feito de um núcleo

metálico embalado em terra e em tantos outros minerais – neste mundo que, aos poucos ou rapidamente, afunda, despenca, cai.

Talvez sejam os minerais o que temos de mais denso e sólido. Aquilo que, ao ser trabalhado, une forma e matéria, quando tocado, nos ancora na existência, nos assusta com frio ou calor. Curiosamente, Passos fala sobre a durabilidade da joia feita em pedras e metais como uma ancoragem no tempo: "na contemporaneidade, a joia se torna uma forma de ancoragem numa realidade que é mais virtual do que concreta, mais fugaz do que perene, mais isolada do que gregária" (PASSOS, 2018, p. 3). No projeto que escrevi para o desenvolvimento desta pesquisa, em 2021, utilizei essa mesma citação. Falei sobre a possibilidade da joia, metálica ou não, nos ancorar também no espaço. Durante a pesquisa, tomei outro caminho. Hoje, vislumbro que o contato com as coisas – e, aqui, a joia é a coisa por excelência – é capaz de nos ancorar no corpo; que é, também, o corpo das coisas. Mais uma vez, seja pelo tato ou pela prática da ourivesaria, percebo a joia como sendo capaz de expor a indissociabilidade das coisas e das matérias que constituem o mundo.

Em "Não-coisas: Reviravoltas do mundo da vida", Byung-Chul Han afirma que com o atual excesso de informações e estímulos "nos tornamos cegos a coisas silenciosas, discretas, até mesmo coisas ordinárias, trivialidades ou convencionalidades". Estas coisas, completa, "carecem de estímulo, mas nos ancoram no ser" (HAN, 2022, p. 10). É curioso que Han se refira às coisas materiais como uma ancoragem e, mais especificamente, uma ancoragem no ser – talvez próximo ao que afirmo quando me refiro ao toque das coisas como uma ancoragem no corpo e, também, próximo ao que afirma Passos (2018) sobre as joias como uma ancoragem no tempo.

A argumentação de Han orbita as coisas materiais, as que Heidegger se referia como sendo as coisas "1": "Coisa, no sentido do que está ao alcance de mão: uma pedra, um pedaço de madeira", e não as "2": "Coisas, no sentido daquilo que foi referido" (HEIDEGGER, 2018, p. 18). As coisas "2" podem ser equiparadas àquilo que Han se refere como informações ou, ainda, não-coisas:

Hoje nos encontramos em uma transição da era das coisas para a era das não-coisas. Não as coisas, mas as informações determinam o mundo da vida. Nós não habitamos mais a terra e o céu, mas o Google Earth e o Cloud. O mundo está se tornando cada vez mais incompreensível, mais nublado e fantasmagórico. Nada é *palpável* e *tangível*. (HAN, 2022, p. 12)

Há ainda uma referência à virtualidade e a digitalização da existência na argumentação de Han: "Hoje, a ordem terrena está sendo substituída pela ordem digital. A

ordem digital *descoisifica* o mundo ao *informatizá-lo*" (HAN, 2022, p. 11). Quando Heidegger, entre 1935 e 1936 constrói as bases da publicação "Que é Uma Coisa?", de onde extraio suas definições das coisas "1", "2" e "3", já transcritas algumas vezes neste texto, o mundo ainda não havia sido tomado pela digitalização, e a virtualidade, portanto, ainda não havia ganhado a dimensão que hoje tem. Certamente, a internet teria acrescentado camadas de complexidade às definições de coisa do filósofo. Mesmo não se podendo prever o que Heidegger afirmaria sobre a virtualidade e a digitalidade, mesmo não se podendo prever onde localizaria as coisas digitais, é certo que elas não são palpáveis, de forma que localizo-as na ala das coisas "2", "Coisas, no sentido daquilo que foi referido" (HEIDEGGER, 2018, p. 18) – portanto, não-coisas ou informações (HAN, 2022).

Reinaldo, como já mencionado, também faz referência à digitalização quando menciona os *tablets*, as imagens técnicas e usa a palavra "desencarnado" em uma alusão às informações e ao mundo virtualizado (REINALDO, 2011). "Encarnar" também está presente nas afirmações de Deleuze e Guattari sobre a metalurgia enquanto processo que rompe – ou expressa o rompimento – do modelo hilemórfico:

Mais geralmente, a idéia metalúrgica do "redutor" exprime a dupla liberação de uma materialidade com relação à matéria preparada, de uma transformação com relação à forma a encarnar. Jamais a matéria e a forma pareceram mais duras que na metalurgia; e, contudo, é a forma de um desenvolvimento contínuo que tende a substituir a sucessão das formas, é a matéria de uma variação contínua que tende a substituir a variabilidade das matérias. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 100)

Ao se referir a Heidegger, Han utiliza a palavra "encarna": enquanto "A ordem digital *defactifica* a existência humana", a coisa de Heidegger "encarna a *condicionalidade* [*Be-Ding-theit*], a *facticidade da existência humana*. *A coisa é a cifra para a ordem terrena*" (HAN, 2022, p. 18).

Observo a repetição dessa palavra que já se anunciava desde antes do início desta escrita, quando pensava na joia como a coisa mais próxima do corpo, mais dada ao tato, a coisa que confirma ou expõe de maneira privilegiada o caráter encarnado da existência – importa lembrar que a joia não é um objeto, coisa estática, mas é a coisa que se torna joia no contato com o corpo, ao ser escolhida para ser colocada no corpo, unindo corpo e mundo.

A palavra "encarnado" mina nesta escrita como que pedindo para existir. De fato, as referências que a tocam diretamente são escassas e espaçadas neste texto. Só agora, aproximando-me do final desta dissertação, consigo reuni-las. "Encarnado" poderia ser "materializado", mas a encarnação, que diz respeito às substâncias e aos tecidos do corpo, me

parece um jeito menos asséptico de tratar do caráter material – encarnado – da existência. Trata-se de trazer à vida, como afirma Ingold, matérias e coisas não orgânicas, inanimadas, e posicioná-las em seus devidos lugares de criadoras e criaturas do ambiente.

O caráter encarnado ou necessariamente corpóreo da existência que, nesta escrita, revela-se por intermédio da joia, talvez seja aquilo a que Han se refere ao falar da "*a facticidade da existência*" (HAN, 2022, p. 18). Para Heidegger e também para Han, as coisas, essas coisas encarnadas, materiais, estão sempre relacionadas ao tato – também o sentido principal da joia nesta investigação:

O "ser no mundo" de Heidegger se dá como um "manejo" de coisas que estejam disponíveis, ou de "antemão" ou "à mão". A mão é uma figura central na análise do *Dasein* de Heidegger. O "*Dasein*" de Heidegger (o termo antológico para o ser humano) se abre ao meio ambiente por meio da mão. Seu mundo é uma esfera de coisas. (HAN, 2022, p. 12)

Nesta escrita, em que me proponho a investigar a joia por meio do tato, e não unicamente da visualidade, citei algumas vezes a importância das mãos: as mãos do ourives trabalhando na bancada, os gestos das mãos, herdados do meu avô, as mãos de quem come e se mela com frutas, as mãos que escrevem, que tocam o teclado do computador, as mãos que escorregam ligeiras no teclado para falar do que desejam e não apenas do que devem escrever, as mãos que, pela escrita, revelam o que se escondia, as mãos que não aceitam anéis porque atrapalham o movimento dos dedos, as mãos que agarram com força um alicate para puxar um fio de prata, as semelhanças nos gestos das mãos do ourives e do escritor, as mãos que sempre me pareceram o melhor jeito de conhecer o mundo, as mãos de Lygia Clark, "muito mais sábias que o resto do meu corpo" (CLARK, 2015, p. 166), as mãos que "ligam a mim o objeto" (CLARK, 2015, p. 168) – as mãos que tornam coisa corpo e objeto.

Quando Han afirma que "A mão é o órgão de trabalho e de ação. O dedo, por outro lado, é o órgão da escolha. O homem sem mãos do futuro só faz uso de seus dedos. Ele *escolhe* ao invés de *agir*" (HAN, 2022, p. 27), se refere ao uso de aparelhos eletrônicos, especialmente *smartphones*, equipamentos constituídos de uma superfície lisa e controlados unicamente pelo toque. O mundo, para Han, desconsifica-se pela apatia do tato, pela falta de textura e pela interação supostamente limitada do corpo com os aparelhos eletrônicos: "A tela digital que determina nossa experiência do mundo nos protege da realidade. O mundo é desrealizado, descoisificado e descorporificado" (HAN, 2022, p. 97).

Em dada medida, esta escrita vai ao encontro do pensamento de Han, estabelecendo alguma dualidade entre aquilo que nomeio "encarnado" e "encantado",

respectivamente as coisas "1" e "2" de Heidegger e as "coisas" e os "objetos" de Ingold, que correspondem às "coisas" e às "não-coisas" de Han e Flusser<sup>35</sup>. Entretanto, assim como no texto em que procuro descobrir o que é a joia – e afirmo que ela se faz na encarnação, se inventa no corpo a partir do seu movimento de feitura, a ourivesaria –, ainda duvido que haja, de fato, algo completamente encantado, descoisificado, descorporificado. Desconfio que cada não-coisa precisa de um suporte de coisa, que cada coisa encantada necessita de uma encarnação para existir. Mesmo os *smartphones* aos quais Han se refere são coisas, apesar de virtualizarem, em certa medida, a experiência da vida. Han afirma:

A janela digital dilui a realidade em informações que então *registramos*. Não há *contato físico* com a realidade. Ela é despojada de sua *presença*. Não percebemos mais as *vibrações materiais* da realidade. A percepção é desincorporada. O *smartphone* tira a realidade do mundo. (HAN, 2022, p. 49)

Conheço um ourives que trabalhou em uma mina no Amapá testando ouro e construindo joias. Morava longe da cidade, junto com os garimpeiros. Contou-me que um dia deixou escapar um segredo: sabia tirar ouro de celulares, dissolvendo-os em ácido. A fórmula do ácido é um segredo, e esse ele não revelou. Disse que meu avô que o ensinou a fazer, e só por isso me contou: tantas gotas de tal ácido para tantas gotas de tal, se não tiver desse, use mais duas gotas do outro – não omiti os nomes dos ácidos de propósito, só esqueci, mas se lembrasse, omitiria em respeito ao segredo.

Esse ourives, meu amigo, aprendiz do meu avô quando adolescente, passou um ano preso no sítio da mina, obrigado a dissolver celulares para extrair ouro. Por sorte, conseguiu fugir.

Os *smartphones* de Han podem desincorporar um tanto – "A comunicação via *smartphone* é uma comunicação desencarnada e sem visão" (HAN, 2022, p. 45) – podem descoisificar um tanto, mas não me farão acreditar em uma existência completamente virtual, afinal, a virtualização apoia-se em um suporte material, não há como fugir da encarnação. Sei disso porque conheço a vida das coisas na prática, porque toco as matérias, porque sei dos metais escondidos nos aparelhos eletrônicos que, supostamente, descorporificam a existência. Esse é o meu segredo.

Han também se refere à vida das coisas. Afirma que as coisas dão sustentação ao mundo, "estabilizam a vida humana", "são polos de repouso da vida" (HAN, 2022, p. 12), mas que "As coisas hoje são bastante submissas. Elas estão sujeitas às nossas necessidades" (HAN, 2022, p. 88), enquanto no passado – e Han se refere especialmente ao cinema e à

---

<sup>35</sup> "Não-coisas" parece ser uma adaptação de um termo de Vilém Flusser a partir da leitura de Byung-Chul Han.

literatura produzida no passado – observa-se uma malícia nas coisas, uma teimosia nos objetos que surgem e agem com imprevisibilidade: "Muitas figuras literárias do século XX ainda são confrontadas com a vida própria das coisas. Neles, o projeto de modernidade, ou seja, disponibilização e instrumentalização das coisas, obviamente ainda mostra fissuras" (HAN, 2022, p. 93). Para Han, portanto, a vida das coisas é desfeita e ocultada pela instrumentalização do mundo aprofundada pela modernidade – "Na modernidade, as coisas esfriam" (HAN, 2022, p. 95). Afirma:

As coisas não são nem mesmo frias hoje em dia. Elas não têm frio nem calor. Elas são, por assim dizer, esmorecidas. Toda a vivacidade desaparece delas. Elas não representam mais uma contrapartida. Elas não são *contracorporos*. Quem se sente olhado ou abordado pelas coisas hoje? Quem percebe a feição das coisas? Quem reconhece uma fisionomia viva nas coisas? A quem as coisas parecem animadas? Quem suspeita que as coisas têm vida própria? Quem se sente ameaçado ou encantado pelas coisas? Quem se maravilha com a estranheza das coisas? (HAN, 2022, p. 96)

As perguntas de Han são importantes para esta pesquisa. Tenho tentado respondê-las aqui à medida que escrevo, mas neste momento percebo que a resposta já estava no começo. As coisas parecem vivas e são vivas para aqueles que as conhecem, que as observam, que lidam com as coisas na prática. São os fabricantes, como afirma Ingold (2015), que reconhecem a fisionomia das coisas, que se encantam e maravilham-se com a estranheza das coisas, porque conhecem as coisas em transformação e transformam-se com elas.

Superando a dualidade apresentada – útil para fins didáticos mas que aqui talvez atinja um limite –, entre coisa e não-coisa (HAN, 2022), entre coisas táteis e não-táteis, entre coisas e objetos (INGOLD, 2012), entre coisas encarnadas e encantadas, chego, novamente, ao movimento do fazer. O que busco, portanto, não é identificar, nomear e separar o que está *entre* matéria e forma, mas perceber o movimento que impossibilita distinguir uma coisa da outra. É somente o movimento do fazer que expõe a ourivesaria das coisas, a indissociabilidade de forma e matéria.

Deleuze e Guattari (1997) mencionam a indissociabilidade de matéria e forma e a falência do modelo hilemórfico especificamente por meio da metalurgia, e Han também se refere aos metais enquanto matéria privilegiada:

Os metais são um material fascinante. Durante anos, estudei sua misteriosa vida interior. Enquanto estudava metalurgia, muitas vezes me dei conta de que os metais se comportam como organismos vivos. Por exemplo, eles são muito ricos em transformações. Também se pode escrever sobre *metamorfoses* dos metais. (HAN, 2022, p. 166)

Sua investigação não se restringe aos metais, entretanto, ao falar em uma vida das coisas, não pode deixar de mencioná-los. Também se refere à Deleuze e Guattari em suas afirmações sobre os metais e, igualmente, menciona Bennet, apresentada anteriormente, que também se utiliza dos metais como modelo de uma materialidade viva. Trabalha com o seguinte questionamento e entendimento da filósofa: "Why advocate the vitality of matter? Because my hunch is that the image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption" (BENNETT, 2010, p. 9) para afirmar que "a ecologia deve ser precedida por uma *nova ontologia da matéria* que a experimenta como viva" (HAN, 2022, p. 168).

Percebe-se uma revelação fundamental na investigação de Han e Bennet. A pesquisa das matérias e o entendimento de uma materialidade viva não partem apenas de uma suspeita advinda da prática com os materiais, mas talvez de uma prática de vida – de uma vida que se percebe cada vez mais distante das matérias, das coisas e dos processos, de um modelo de vida que, aos poucos, instrumentaliza e conseqüentemente mata, ou mata justamente para instrumentalizar, o que antes era vivo: metais, plantas, bichos humanos ou não. Esse entendimento já se insinuava desde que Han se referia ao projeto de modernidade, que separa as coisas da vida, como um projeto de instrumentalização. Afirma:

No decurso da digitalização, perdemos toda a consciência material. Uma re-romantização do mundo teria que pressupor sua re-materialização. Exploramos a terra tão brutalmente porque declaramos a matéria morta e degradamos a Terra aos recursos. A "sustentabilidade" por si só não é suficiente para rever fundamentalmente o nosso trato da Terra. O que é necessário é uma *compreensão completamente outra da Terra e da matéria*. (HAN, 2022, p. 168)

Neste momento pode-se unir os entendimentos de Han, Bennet e Kopenawa e, ainda, estabelecer um paralelo com o capítulo anterior, sobre a extração dos metais, a morte dos metais e a queda do chão. Diferentes autores, de diferentes lugares, que se constituem a partir de diferentes cosmogonias e entendimentos de mundo, convergem para se referir à vida das coisas, e concordam, juntamente com Ingold, Deleuze e Guattari, com a construção de uma compreensão sobre a matéria que a entenda em sua complexidade, como parte fundamental e agente do mundo.

Novamente, não se trata, necessariamente, de afirmar simplesmente que todas as coisas estão vivas, mas de, de fato, compreender, a partir da prática, que a hierarquia estabelecida entre coisas vivas e não vivas é nociva, instrumentalizadora e, conseqüentemente, destrutiva; que esta dualidade precisa ser rompida para que o chão e o céu não desabem – caso realmente queiramos que eles não desabem, se ainda temos esperança na

manutenção do mundo.

Observa-se crescer, na contemporaneidade, a discussão sobre o que se intitula "mais que humanos" (TSING, 2022) ou "além de humanos", uma expansão da antropologia que estende sua investigação para além das fronteiras da humanidade. Percebo uma coisa curiosa: essas discussões se focam no humano e, quando não, centralizam-se na vida animal, vegetal, ou na zona difusa entre vivos e não vivos – sem, entretanto, considerar os seres minerais, como fazem Bennett, Deleuze e Guattari ao falar, por exemplo, dos metais (e, também, como me propus a fazer nesta dissertação por meio da ourivesaria).

Fato é: a vida como a consideramos agora se finca em um planeta gasoso, líquido, sólido, aquático, terreno, fundado em torno de um núcleo metálico, denso, que compacta e petrifica, fossiliza no tempo o que nele se deposita. Esse planeta, o mundo sobre o qual falo, e que, mais que nunca, anuncia se acabar, novamente, neste fim de 2023, é, sim, o mundo dos humanos, e talvez seja também o mundo dos bichos e das plantas, mas definitivamente não é o mundo de todas as coisas. O mundo em que vivemos, temporariamente, este mundo é o mundo das pedras e dos metais – e continuará, porque é eterno até que também deixe de ser.

## 12 ENCERRO A ESCRITA

A escrita desta dissertação parte de um tema aparentemente preciso, exato, bem definido: a joia. Para iniciar esta investigação, relacionei o tema ao espaço e, depois, ao corpo. Até que a joia, a coisa, ganhou na escrita a vida própria que as coisas têm: achou seu sentido sozinha, afastou-se e aproximou-se dos metais; como eles, infiltrou-se e abriu caminho.

Escrevo em primeira pessoa, mas às vezes soo como se os metais escrevessem por si, como se escrevessem por mim. Como se, como ourives, os metais falassem por meio das minhas mãos que digitam assim como se transformam entre meus dedos na bancada de ourivesaria. Neste ofício de escrita, as palavras se transformam também. Afirmando de novo: escrevo em primeira pessoa, parto de uma perspectiva íntima e pessoal, mas às vezes parece que escrevo por muitos; por mim, por meu avô, pelos ourives que conheço e convivo, pelas coisas ditas inanimadas que não falam com palavras.

Esta escrita acontece como se meu corpo estivesse fundido ao corpo dos metais. E está: "Mesmo as águas, as ervas e as madeiras, os animais, estão povoados de sais ou elementos minerais. Tudo não é metal, mas há metal por toda parte" (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 100).

Enquanto ourives, investigo, inevitavelmente, a joia, mas, sobretudo, investigo a capacidade da joia de se fundir ao corpo. Penso nessa propriedade da joia como a própria ourivesaria. Nesta dissertação, a joia reluz como a coisa privilegiada no mundo dos objetos: a coisa que dá a antever primeiro, dado seu caráter de proximidade e intimidade, tanto àquele que a utiliza quanto àquele que a constrói, a indissociabilidade do corpo dos demais objetos. O vislumbre dessa indissociabilidade, por sua vez, sugere uma paridade fundamental entre as coisas, um entrecruzamento das fronteiras entre os bichos e as coisas, entre as coisas vivas e não-vivas, entre o meu corpo de ourives e os metais. Trata-se de imaginar a dissolução dos invólucros e das peles das coisas que as seguram como são, impedindo-as de se fundirem umas às outras, algo como o que afirma Ingold (2012) sobre a casca das árvores, o suposto invólucro das árvores, e as nuvens, cujas fronteiras são difusas, observadas de perto ou longe. Falei sobre isso em "O que é a joia?", quando iniciei a investigação das coisas.

Nesta dissertação, começo observando, por meio da escrita, dos lugares, das comidas e das lembranças, como a preciosidade das coisas se constrói. Percebendo que metodologias de trabalho pré-estabelecidas não dariam conta da pesquisa que conduzi, encontrei a ourivesaria, a maneira de inventar que aprendi com meu avô, para escrever a dissertação que encerro agora.

Por conduzir uma pesquisa que diz respeito à joia, preciso conceituá-la, e por isso busco a origem da palavra e da coisa. Sei que essa busca não se encerra, e talvez nem tenha sido tão exaustiva como poderia, mas o que encontro no movimento de procura me ajuda a entender o que há de fundamental na joia e, portanto, me ajuda a transformá-la em outras coisas. Proponho um roubo do sentido da joia como uma maneira de deslocá-la de sua tradição europeia, metálica, de objeto necessariamente relacionado ao mercado de luxo e à diferenciação social.

Uma vez deslocada do sentido comum, construo diferentes possibilidades para a joia. Proponho que, nesta dissertação, ela seja tratada como uma coisa, no sentido ao qual se refere Ingold (2012; 2015), relacionada aos fluxos do mundo, e que seja compreendida também por meio do tato, e não unicamente da visualidade.

Em algum momento, poderia se pensar que esta dissertação caminharia para o que se nomeia na contemporaneidade como joalheria contemporânea ou arte-joalheira, entretanto, exponho algumas críticas a esta disciplina, considerando-a uma abordagem datada e limitada para a investigação da joia nesta pesquisa.

Em "Toque de gelo dos metais", assim como fiz no início desta dissertação, utilizo-me de uma lembrança: uma queimadura em um ferro de passar roupas me ancora na curiosidade pelas matérias, em especial pelos metais. A joia não volta a ser necessariamente metálica, esta obrigatoriedade foi quebrada em "O que é a joia?", mas percebo que os metais se infiltram nesta escrita, voltam a brilhar como uma matéria privilegiada nesta investigação.

Em "Cem em uma" apresento a obra de mesmo nome exposta no 74º Salão de Abril, em 2023, em Fortaleza, uma linha do tempo caótica dos 137 metais que minam de "Cem Anos de Solidão", de Gabriel García Márquez. A obra apresentada é um anúncio das próximas etapas desta dissertação: uma busca, na literatura e na prática da escrita, pelas substâncias metálicas. A obsessão pelos metais me faz construir um inventário das coisas metálicas de outras obras literárias, "Memorial do Convento", de José Saramago, e "Relato de um Náufrago", também de Gabriel García Márquez.

Encontro referências diretas inesperadas aos metais na filosofia, como na obra de Bennett (2010), que fala de uma materialidade mineral viva. Deleuze e Guattari (1997) também já haviam se referido à vida dos metais, considerando-os uma matéria privilegiada, capaz de expor a vida das coisas ditas inanimadas. Deleuze e Guattari também lidam com o metal como a matéria que evidencia a falência do chamado modelo hilemórfico, aquele que pretende separar a forma da matéria.

Lidando com a vida dos metais, encontro referências à vida do ouro nos relatos dos povos do Alto Rio Negro, Baniwa, Waiãpi, Yanomami e também dos garimpeiros sobre o metal por meio do trabalho de Iubel (2020).

Ainda pensando nos metais como coisa viva, construo um paralelo entre as afirmações de Kopenawa (2015) sobre o fim do mundo e o crime ambiental cometido pela empresa Braskem, em Maceió, Alagoas, que resulta no rompimento do solo da mina de sal-gema de número 18, em dezembro de 2023.

No final, volto à coisa mas, sobretudo, à prática. A joia só é joia por meio da ourivesaria, do seu movimento de feitura, seja na bancada de ourives, com metais, seja no movimento de escolha de um caule, na ourivesaria de atravessá-lo no septo nasal<sup>36</sup>. A joia é mais o movimento de se tornar joia do que um objeto fechado, já estabelecido.

Volto à prática, que é todo o sentido desta dissertação: a prática da ourivesaria com metais ou palavras. Han, que nesta investigação é especialmente útil para tratar da possibilidade de uma materialidade viva, afirma que as coisas estabilizam a vida. Também afirma: "Os rituais são técnicas de fechamento corporal. Eles transformam o 'estar-no-mundo' em 'estar-em-casa'. Eles são no tempo o que as coisas são no espaço" (HAN, 2022, p. 134). As coisas, portanto, fazem-se na prática e, sobretudo, fazem-se no contato com o corpo, como a joia que, aqui, é a coisa por excelência.

No começo, em "Arrumar a mesa", falei sobre este trabalho se afastar da Arquitetura, e também sobre como a questão do espaço, inicialmente central à esta investigação, se perdeu no decorrer da pesquisa. Curiosamente, agora me deparo com a afirmação de Han sobre as práticas, os rituais, os movimentos – assim como falo sobre a ourivesaria: "estabilizam a vida ao estruturarem o tempo. Eles são *arquiteturas temporais*. Desta forma, eles tornam o tempo habitável, até mesmo transitável, como uma casa" (HAN, 2022, p. 134). Mesmo a casa, mencionada no início desta dissertação por meio da casa-oficina do meu avô, tema da monografia que desenvolvi no curso de Arquitetura, retorna neste final, inesperadamente.

O objetivo inicial desta dissertação mudou no movimento de escrita. No projeto de pesquisa, antes do ingresso no mestrado, pretendia investigar a joia como uma ancoragem no corpo no espaço, relacionando joia, corpo e lugar. Depois, passei a pensar a joia como uma coisa capaz de ancorar o corpo nele mesmo, como a coisa que, sendo a mais próxima do corpo, fundindo corpo e mundo, é capaz de nos ancorar na existência.

---

<sup>36</sup> Uma referência à Limulja, que fala sobre Fátima, uma mulher yanomami que "entra no mato e retira um caule de uma planta; alisa-o a fim de tirar qualquer farpa e delicadamente o insere no septo nasal" (LIMULJA, 2022, p. 126).

Depois de um afastamento, de uma negação da obrigatoriedade da relação da joia com o metal, me aproximo novamente dessa substância. Percebo os metais como um elemento central nesta dissertação – não porque as joias sejam necessariamente metálicas, mas porque percebo os metais como uma matéria privilegiada na arquitetura do mundo, assim como entendem Kopenawa (2015), Bennett (2010), Han (2022), Deleuze e Guattari (1997).

Em "Metais", "Uma cidade afunda" e "Coisa", encerro esta dissertação com uma perspectiva apocalíptica, como não poderia deixar de ser com uma escrita que se finda em uma passagem de ano, no final de um ciclo, em meio à ameaças de fim de mundo por desabamento do céu ou da terra, por guerras, por calor ou frio, por água, fogo ou metal arrancado do solo.

Por fim, encerro como não deveria, sabendo que não deveria; com uma citação, repetida, mas que é a única coisa possível de ser dita, porque precisa ser dita de novo. Aureliano afirma: "se você não teme Deus, tema os metais" (MÁRQUEZ, 1977, p. 77).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O Que É O Contemporâneo?** E Outros Ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARAÚJO, Daniel Brito de. Entrevista concedida a Bruna Albuquerque Bortolotti. Fortaleza, 26 de novembro de 2023. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação].
- ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA. **More than ornament**. Interview with Marian Vanhaeren. 06 out. 2006. Disponível em: <https://archive.archaeology.org/online/interviews/vanhaeren.html>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENNETT, Janne. **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**. Estados Unidos: Duke University Press, 2010.
- BORTOLOTTI, Bruna Albuquerque. **cem em uma**, Fortaleza, 2023. Obra tridimensional, metais afixados no espaço expositivo.
- BORTOLOTTI, Bruna Albuquerque. **invenção do meu avô**, Fortaleza, 2021. Instalação, elevador e plantas-baixas impressas em papel vegetal.
- BORTOLOTTI, Bruna Albuquerque. **Inventário: construir uma casa com palavras**. 2020. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.
- BORTOLOTTI, Bruna Albuquerque. **ouro do brasil**. In: Isca – entre todas as palavras. Fortaleza: Nadifúndio, 2023, p. 46-47. ISBN 978-65-89464-15-0. Disponível em: <https://online.fliphtml5.com/enjhl/ogew/#p=47>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A Casa Subjetiva**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Ana Paula de. **Arte-Joalheria: uma cartografia pessoal**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CLARK, Lygia. **Breviário sobre o corpo**, Rio de Janeiro, concinnitas, ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20119/14421>. Acesso em: 23 jun. 2023.

COSTA, Luciano Bedin da. **A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa**. Paralelo 31, Porto Alegre, edição 15, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/20997>. Acesso em: 23 jun. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaio Saber Inquieto**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

GALLOIS, D. T. **O discurso waiãpi sobre o ouro** – um profetismo moderno. Revista de Antropologia, São Paulo. v. 30/32, p. 457–467, 1989. Disponível em: [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Agallois-1992-discurso/Gallois\\_1992\\_ODiscursoWaiapiSobreOOuro.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Agallois-1992-discurso/Gallois_1992_ODiscursoWaiapiSobreOOuro.pdf). Acesso em: 4 dez. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Não-coisas: reviravoltas do mundo da vida**. Trad. Rafael Rodrigues Garcia. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Que é uma coisa?** Doutrina de Kant dos princípios transcendentais. Lisboa: edições 70, 1987.

HISCOX-HOPKINS. **El recetario industrial**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1986.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. DOI <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2023.

IUBEL, Aline Fonseca. **Terras de Ouro: Narrativas e experiências indígenas e não indígenas acerca do garimpo de ouro na Amazônia Brasileira**. Anuário Antropológico, Rio de Janeiro, vol. 45, p. 289-305, janeiro/abril 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.4995>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/4995>. Acesso em: 4 dez. 2023.

KÜNZLI, Otto. **Gold makes you blind**, Suíça, 1980. Bracelete em borracha e ouro.

L'ECUYER, Kelly H. **Jewelry by artists in the studio, 1940-2000: selections from the Daphne Farago collection**. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2010.

- LATOURE, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LEWIN, S. G. *One of a kind: American jewelry today*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.
- LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros**: Uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- LITTLEFIELD, David. **Manual do Arquiteto**: planejamento, dimensionamento e projeto. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- MAGNE, Augusto. **Dicionário etimológico da língua**, 1953. Rio de Janeiro.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Relato de um Náufrago**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- NEUFERT, Ernst. **Arte de Projetar em Arquitetura**. Sant Adrià de Besòs: Editorial Gustavo Gili, 1998.
- OLSEN, Bjørnar. *In defense of things: Archaeology and the ontology of objects*. Reino Unido: AltaMira Press, 2010.
- OZANAN, Luiz Henrique. **A Joia Mais Preciosa do Brasil**: joalheria em Minas Gerais – 1735-1815. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- PASSOS, Ana Cristina Barral Mariani. **De Matéria a Afeto**: a construção do significado da joia. 2018. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.
- REINALDO, Gabriela. **Gesto e liberdade**. Em: Antonio Wellington de Oliveira Júnior (org), O corpo implicado. 1ed. Expressão gráfica, 2011, v. 1, p. 147-16.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- SANTOS, K. L. **Ouro para fora, lixo para dentro**: as inserções de Gana na divisão internacional do trabalho contemporâneo e a recomodização da economia. Geosp – Espaço e Tempo (Online), v. 22, n. 3, p. 607-622, dez. 2018. ISSN 2179-0892.
- SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1982
- SKODA, Sonia Maria de Oliveira Gonçalves. **Evolução da Arte da Joalheria e a Tendência da Joia Contemporânea Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo**: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1, 2022.
- UNGER, Marjan; VAN LEEUWEN, Suzanne. *Jewellery matters*. Rotterdam: nai010, 2017.

VASSÃO, Caio Adorno. **Metadesign**: Ferramentas, estratégias e ética para a complexidade. São Paulo: Blucher, 2010.

**APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O PROF. DR. DANIEL BRITO DE ARAÚJO  
(UFC)**

**Aqui constam recortes da entrevista feita em 26 de novembro de 2023, em Fortaleza, com o Prof. Dr. Daniel Brito de Araújo, do Departamento de Física da Universidade Federal do Ceará.**

B – Ontem eu estava lendo esse livro aqui, que eu tinha te mandado, que é aquele "Vibrant Matter", que é de uma filósofa estadunidense. Tem esse capítulo em que ela fala sobre a vida dos metais. Quando ela fala de vitalidade, não se refere só às coisas que emulam atributos das coisas ditas vivas. Ela tá falando, ao mesmo tempo, de uma coisa filosófica e também muito molecular, que chega a um nível molecular.

**D – Pois é, tem uma coisa da biologia super interessante. Que é um pouco isso, de o que é que é a vida, né? Na biologia. Eles definem bem, mas tem umas áreas que a gente fica incerto. Eles costumam usar a definição de metabolismo. Então é a ideia de uma vida que se mantém. Então tem uma coisa de combustão, respiração, né? Só que quando você analisa o vírus, ele não cai na vida.**

B – Ele não está vivo, né?

**D – Não está, né? Para os biólogos. Mas é óbvio que tem alguma coisa muito semelhante. E a impressão que dá é que a ideia que a gente tem de vida se relaciona muito com uma ideia de reprodução, um movimento garantindo a manutenção da existência.**

(...)

B – As moléculas são feitas de átomos. Mas os átomos, existem diferentes átomos, né?

**D – Exatamente. Diferentes átomos. Sobre os que a gente tá conversando, quase todos são carbono, oxigênio, hidrogênio.**

B – E a gente tem uma lista, uma classificação dos átomos de mundo, que é a tabela periódica.

**D – Isso, a gente tem a tabela de todos os átomos que a gente consegue encontrar, e tem até uns que a gente não consegue encontrar na natureza, a gente fez, criou, fabricou. Eles são instáveis. Então se acontecer na natureza, eles acontecem por pouco tempo.**

B – Então as moléculas são constituídas de átomos e existem diferentes átomos classificados no mundo, que geram infinitas possibilidades de construir moléculas. Mas qual a diferença de um átomo para outro átomo?

**D – Diferentes quantidades de prótons no núcleo do átomo, e isso acarreta outras diferenças. O número átomo, que tem na tabela periódica, é essa quantidade de prótons.**

B – Passada.

**D – Os nêutrons são usados para estabilizar esse núcleo. Às vezes, o mesmo átomo, ou seja, a mesma quantidade de prótons, pode existir com números diferentes de nêutrons.**

B – Ei, existe átomo que só tem um próton?

**D – Sim, o hidrogênio, que são os átomos mais antigos do universo, que são muito, muito simples.**

(...)

B – O ambiente, as condições vão determinar em que estado aquela matéria está, é isso?

**D – Isso, quando ela é gasosa significa que ela tem tanta energia que as moléculas estão soltas, só ocasionalmente têm uma colisão entre as moléculas. Quando a matéria está mais densa aí é líquido, elas não estão presas umas às outras mas estão interagindo.**

B – E isso vai depender tanto do ambiente quanto da natureza dos átomos, né? Tipo, sei lá, um chumbo é mais denso que uma prata?

**D – Quando a gente tá falando em metal, a gente já tá falando em moléculas muito, muito gigantes. Falando de um metal sólido. Mas por exemplo, o chumbo e o mercúrio. O chumbo, na nossa temperatura ambiente, ele é sólido, sólido, já o mercúrio, se for um pouquinho mais quente, já começa a derreter. Então, o que é que tá determinando? Os dois são metais, então significa que eles têm muitos elétrons, muita vontade, muita liberdade de fazer muitas conexões, diferente do hidrogênio que só faz uma, os metais fazem muitas, eles não tem limite.**

B – Porque os metais têm muitos elétrons soltos, né?

**D – Isso, tanto eles recebem como doam elétrons à vontade. Tanto o chumbo quanto o mercúrio têm essa mesma propriedade, essa liberdade de trocar elétrons, mas em temperatura ambiente eles ficam em estados diferentes, um sólido e outro líquido. Mas ambos têm a capacidade de cristalizar, de se tornarem sólidos. Quando você vai fazer uma joia, né, você compra o ouro ali como um grão, mas quer transformar ele em uma joia, então você precisa fundir o ouro com outro metal. Pra fazer isso, você muda a temperatura pra transformar aquilo em um líquido. Aí, quando líquido, os átomos ou as moléculas ficam mais livres, eles podem mudar de configuração. Aí você mistura, coloca em uma forma e espera a temperatura baixar. Quando a temperatura baixa, eles vão perdendo essa energia, essa capacidade de fluírem e se fundirem.**

B – Tava pensando na possibilidade de conseguir misturar metais sem fogo.

**D – Você poderia mudar a pressão, poderia mudar outras coisas, mas a temperatura é mais fácil, porque você muda a temperatura mais fácil.**

(...)

B – Aí eu queria te perguntar, existem moléculas que são orgânicas e moléculas que são inorgânicas. Não tem uma história dessa?

**D – Tem, mas aí é na química que se fala isso. Chamam de orgânico quando tem carbono.**

B – Aí não tem nada a ver com vida ou não, né?

**D – Não, pra química, não. É quando tem carbono.**

B – Mas aí tu tem ideia do por quê nomeado é assim?

**D – Aí no caso eu acho que é porque a vida é toda baseada na química orgânica, né? Todas as todas as moléculas que a gente tá no corpo e tudo são de carbono. Então tem até: "Ah, tem ferro no meu sangue". Tem, mas é um átomo de ferro que tá num meio de uma molécula toda de carbono. Tem um monte de carbono e nitrogênio para segurar um átomo de ferro. É como se fosse uma estrutura toda montada, com carbono, hidrogênio, nitrogênio, oxigênio, e os metais entram às vezes como umas partes específicas, certo? Então na parte que é oticamente ativa muitas vezes tem metal no meio.**

B – Oticamente ativa?

**D – É, tipo a clorofila. A clorofila tem cor. Ela interage com a luz. Aí muitas vezes é o metal que ainda faz essa interação com a luz. Nosso sangue é vermelho porque tem ferro, sabe? Então as hemoglobinas, as células vermelhas, elas têm ferro.**

B – Valha, então o metal tá relacionado com as cores?

**D – Isso, o metal tá relacionado com as cores, muitas vezes.**

B – Mas porque eles são muito ativos e refletem a luz?

**D – É, a reflexão é uma propriedade dos metais, inclusive. A gente usa quase como definição dos metais, essas propriedades óticas. E aí a gente entra em outro entendimento dos metais. Porque quando a gente estava falando dos átomos e a gente vai classificar eles, a gente tá classificando eles naquela suposição do estado neutro deles. Sendo que na vida real eles estão sempre conectados, né? Então sei lá, o oxigênio não tá só oxigênio, é O<sub>2</sub>, né, que a gente chama, são 2 oxigênios. Ou o O<sub>3</sub>, né, que é o ozônio. Já os metais, eles acabam se juntando só entre eles. Então o ouro, a gente não diz ouro 3.**

**Ouro é ouro, porque é um monte de átomo ouro, todos eles conectados. As conexões são muito grandes e eles têm muitos elétrons disponíveis.**

B – Eles têm muitos elétrons disponíveis, por isso que eles refletem tanto, por isso que eles são tão móveis. É isso?

**D – Isso. Aí a gente vai para a classificação na física, agora já como materiais inclusive macroscópicos, né, como coisas que a gente realmente interage. Aí a gente vai ver eles como metal. O que é que ele vai ter de propriedade? Ele vai refletir, brilhar. Ele vai ser condutor. Que é o quê? Essa propriedade de transportar carga. Por que é que ele consegue transportar tanta carga? Porque ele tem muitos elétrons, então se eu boto uma diferença de potencial, que é como se fosse uma força de puxar ou de empurrar elétrons, tem tanto elétron que eles são puxados e empurrados à vontade. E como a luz é uma oscilação, uma onda eletromagnética, então ela empurra e puxa cargas. Se eu passo por um canto que tem muitas cargas, ela está sacudindo aqueles elétrons. Então se aqueles elétrons sacodem, eles interagem com a luz.**

B – Se for uma coisa com poucos elétrons, ele não vai reagir.

**D – Não precisa ser poucos elétrons. Precisa ser assim, ó: os elétrons têm ou não têm liberdade? Nos metais, os elétrons têm liberdade.**

B – Então tem outra propriedade além da quantidade de prótons. Existe outra propriedade que é a liberdade dos elétrons. Tipo, uma molécula de ouro. Ela tem muitos elétrons em volta, porque ela é metal.

**D – Isso.**

B – Mas tem um metal que tem menos elétrons em volta, porque tem propriedades diferentes.

**D – É, ele pode brilhar de formas diferentes. A diferença entre metais vai ser o tamanho do núcleo, os tipos, quantas conexões ele consegue fazer e tudo mais. Mas um exemplo bom: o ferro. Se você tiver só o ferro, o ferro está lá, ele brilha e tudo mais, mas quando a gente tem oxigênio a gente oxida ele, e aí ele enferruja. Então, a ferrugem não brilha, a ferrugem não é condutora.**

B – A ferrugem é o que mesmo?

**D – Ferro e oxigênio. Então apesar de eu ter o mesmo ferro, quando o ferro tá só entre ferros, o elétron de um ferro consegue passar para o outro, e para o outro. E aí como se ele não se importasse, né? Quando o ferro está com oxigênio, aí não, aí os elétrons não têm. Os elétrons estão ou pertinho de oxigênio ou pertinho do ferro, e eles não podem correr pra onde quiser.**

B – E isso acontece porque ele tem mais elétrons soltos do que o ouro, por exemplo?

**D – Não. Assim. É legal comparar o mesmo elemento em situações diferentes. Então o ferro metálico, que é esse ferro que está conectado só com outros metais, às vezes com o carbono no ar...**

B – Um ferro limpo.

**D – Isso. Ele vai ser metálico, ele vai ser brilhoso e tudo mais. Nessa configuração, os elétrons dele, não necessariamente mais elétrons, têm mais liberdade. Então os elétrons dentro de um ferro de passar eles conduzem, eles podem ir para cima, para baixo, para onde quiserem. Quando é um ferro numa camada de óxido de ferrugem de um prego, aí os elétrons desses ferros que estão oxidados, dessa ferrugem, eles não conseguem ir pra longe das moléculas.**

B – Mas aí eu quero saber: porque o ferro tem essa afinidade com oxigênio e o ouro não tem?

**D – Têm propriedades dos átomos que determinam com que facilidade eles fazem conexões. Então por que que a gente gosta tanto do ouro? Porque ele é um metal muito difícil de fazer conexões com coisas que não são ouro.**

B – Isso não quer dizer que ele tenha poucos elétrons.

**D – Não, não é o número de elétrons. É outra propriedade Tipo, para você pegar um ouro e tirar ele do estado metálico você tem que usar uma solução super agressiva, água régia, que aí ele vai pegar esse ouro.. Olha aí, tem que ser uma coisa super pesada, que usa cloro, perigosíssimo, assim, muito forte, e aí você vai pegar e transformar o ouro, o metálico em um ácido de ouro, acho que é  $\text{HAuCl}_4$ .**

B – É uma coisa amarronzada, né?

**D – Isso, aí esse daí deixa de ser ouro metálico.**

B – Sim, mas continua sendo um átomo de ouro?

**D – Isso, aí é que tá. A gente tá na diferença, agora, entre a classificação de metais para átomos isolados, que aí o ouro vai ser sempre metal, o ouro tem lá o número atômico e esse número atômico é de ouro, mas quando esse a ouro está num contexto de ácido, aí ele está ligado com hidrogênio e com cloro, então esse ouro, é como se os elétrons dele ficassem todos presos devido a essa configuração.**

(...)

B – O ouro nesse contexto de ácido fica com a molécula imersa em outras coisas. Tipo, mais ou menos como o ferro dentro do sangue, é isso?

**D – Isso, exatamente. O ferro dentro do sangue é um ferro que tá só um átomo de ferro no meio de uma estrutura que a hemoglobina usa para poder capturar o oxigênio. Então**

**o ferro lá nessa, nessa coisa, ele não é condutor. Ele é um ferro que a propriedade dele é só de segurar o oxigênio.**

B – É uma propriedade de estruturar esses vários...

**D – Isso, esses vários carbonos e tudo mais, nitrogênios.**

B – Ao mesmo tempo que tu fala que existe uma estrutura de átomos pro ferro ficar no meio, os outros átomos também estão em volta porque ele está no meio.

**D – Isso. Então, quando a gente vai pro ácido de ouro, aí do mesmo jeito, esses outros átomos vão servir para conseguir isolar um átomo de ouro, e aí cada molécula dessa vai ter um átomo de ouro. Então esse um átomo de ouro sozinho não carrega para essa estrutura macroscópica, que é um líquido, né, amarronzado, essa característica de ser condutor; ele não vai brilhar, ele não vai ser um metal. Então, nesse ponto, apesar de eu ter o átomo metálico, a macroestrutura, ou seja, aquilo que é formado por esses átomos não é metálico.**

(...)

B – Aço, que é ferro e...

**D – Ferro e carbono. Aí quando a gente vai, por exemplo, para o ouro, né? Aí você vai pegar um monte de átomos de ouro e eles vão se estruturar em cristais. Aí vai ser um formato assim, né? Estou mostrando aqui o livro de estrutura cristalina. Aí eles vão formar esses padrões em que os átomos estão muito próximos uns dos outros, que eles não conseguem mudar e eles se encaixam de uma maneira otimizada. Essa otimização do encaixe, gera um padrão que se repete. Aí a gente chama de blocos de construção. Geralmente estruturas públicas. É o mais comum. Então, se você consegue fazer um cubo onde você liga alguns... Vamos supor, se fosse um computador, você copiava e colava esse cubo infinitamente para cima, para a direita, para baixo, para a frente, para trás, e aí essa estrutura que se repete, que tem uma simetria de translação, que é que a gente usa, a gente chama de cristal. Então o cristal é uma estrutura sólida, bem organizada, onde a posição dos átomos é estruturada.**

B – Aí no caso que você tá mostrando são átomos diferentes, né? Mas aí, no caso do ouro, são todos átomos de ouro.

**D – Isso. E aí quando a gente tem o metal, essa estrutura é como se os elétrons que, quando a gente pensa em átomo, eram daquele átomo, agora eles são de todo o mundo. Os núcleos ficam o mais próximos que conseguem e os elétrons ficam em volta de todo mundo.**

B – Por isso que eles são tão... magnéticos?

**D – Isso, né, brilha tanto, reflete tanto, e são mais pesados, né? Então, quando eles estão aí, a gente cria um conceito de mar de elétrons, que são esses elétrons completamente não localizados, então minha carga consegue se adaptar a qualquer coisa que acontecer. Então, quando eu joga luz, a luz é uma oscilação elétrica, né, eletromagnética. Então a gente não pode pensar que é como se ele pegasse esse mar e sacudisse. Como esse mar de elétrons não está localizado em átomos específicos, está espalhado em toda a estrutura, que é que a gente pode considerar infinita, quando a luz bate é uma resposta que, lembra, os elétrons são muito, muito leves, quase não tem massa. Então, quando você bota qualquer forcinha, ele se mexe muito rápido. Eles respondem muito rápido àquela força. Então quando a luz bate, esses elétrons vão se reposicionar de maneira a anular o campo elétrico, então a luz não penetra no metal, o metal reflete a luz.**

(...)

B – Você estava falando sobre o magnésio na clorofila e a semelhança com o ferro na hemoglobina.

**D – É, o que carrega o oxigênio é a hemoglobina, a parte que tem o ferro. Dá pra ver que as estruturas são muito parecidas.**

B – As duas estruturas são muito parecidas, mas a cor muda por conta do metal, né?

**D – Isso. Tem uma estrutura toda orgânica para acomodar um metal. Parece meio que uma joia, né? Assim, tem aquela parte onde a gente bota o diamante, né? Toda uma estrutura para ali receber.**