

**UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE**

***PATCHWORK*: RETALHOS DE TÉCNICA, MEMÓRIA, ARTE E ARTESANATO**

JOINVILLE-SC

2011

**MARCIA MARIA CAVALIERI**

***PATCHWORK*: RETALHOS DE TÉCNICA, MEMÓRIA, ARTE E ARTESANATO**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nadja de Carvalho Lamas.

JOINVILLE-SC

2011

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

C376p	<p>Cavaliere, Márcia Maria <i>Patchwork</i>: retalhos de técnica, memória, arte e artesanato / Márcia Maria Cavaliere ; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas – Joinville: UNIVILLE, 2011.</p> <p>110f. : il. ; 30 cm</p> <p>Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Universidade da Região de Joinville)</p> <p>1. Patrimônio cultural. 2. Patchwork - Artesanato. 3. Memórias artístico cultural. 4. Colcha de retalhos – Patchwork. I. Lamas, Nadja de Carvalho. II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 745.5</p>
-------	---

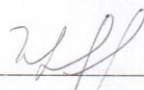
Termo de Aprovação

“Patchwork: retalhos de técnica, memória, arte e artesanato”.

por

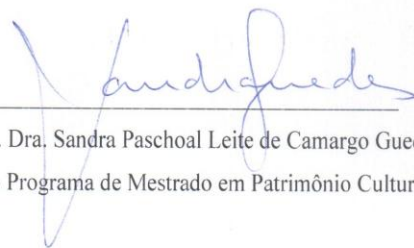
Márcia Maria Cavalieri

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.



Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas

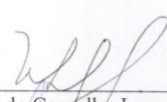
Orientadora (UNIVILLE)



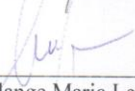
Prof. Dra. Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes

Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

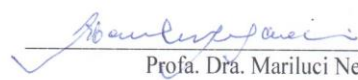
**Banca Examinadora:**



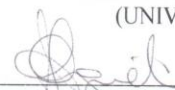
Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas  
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Solange Maria Leda Gallo  
(UNISUL)



Prof. Dra. Mariluci Neis Carelli  
(UNIVILLE)



Prof. Dra. Sueli de Souza Cagnetti  
(UNIVILLE)

Joinville, 04 de agosto de 2011.

## DEDICATÓRIA

Nasci com 57anos [...] mas tudo depende da minha memória. Há dias que estou mais para esquecer e outros para mais lembrar. Tem instantes que nem existo, sou algodão-doce. Em outros, eu existo demais, sou chumbo! Não conheço borracha para apagar a memória. É uma boa coisa para a gente inventar e ficar rico. Memória não tem filtro e armazena tudo. Memória a gente não rasga, não joga no lixo, não lava com sabão. Memória é sentinela, e nos vigia sempre. A memória não vê mas não tira o olho. Vai somando vida afora. Tudo que a gente olha, ouve, toca, come e cheira, a memória não esquece. E, de repente, transborda mais rápido que enchente. Coisas que a gente só imaginou a memória guarda. E fatos que a gente nem sabia que sabia rompem sem mais nem menos no pensamento. Memória é biblioteca sem livros. Memória nos engorda sem ninguém perceber. E chegar ao mundo com 57 anos é ter, desde cedo, um grande peso de memória. [...] meu pai tinha 34 anos e minha mãe 23. (QUEIRÓS, 2006, p.09)

Não há outra forma de começar esta dissertação, muito menos a dedicatória sem esta citação. Este trecho presente no livro “Antes do Depois” de Bartolomeu de Campos Queirós, foi me apresentado pela professora Dra. Sueli Cagneti nas primeiras aulas do mestrado. Representou o meu primeiro despertar de emoção, ao longo do curso, que remeteu as minhas origens, propício para um mestrado em patrimônio.

Sou de Curitiba. Meu pai, catarinense, descendente de imigrantes italianos, médico, me fez crescer contando “estórias” de sua infância e da sua família. Assim como sempre me fez ouvir as histórias da “história oficial”, acabou criando dois filhos apaixonados por elas. Também o fez com as músicas clássicas, denominadas de “chaticas” na minha adolescência, que agora fazem todo o sentido. Já minha mãe, enfermeira, ou melhor, docente de enfermagem, me passou a paixão pela universidade, a aprendizagem e o ensino. Bem como sempre me inclinou para as atividades tidas como “artísticas”.

Cresci neste ambiente: apaixonada pela história, envolvida pelas artes e criada no ambiente acadêmico. Com estas expectativas, essas memórias dos meus, remetendo ao texto de Queiros, agradeço a eles, meus grandes professores desta escola que chamamos de vida. Não por me ensinarem a andar, falar e me comportar, e sim, por me passarem seus valores e exemplos de vida. Duas pessoas

extraordinárias, apaixonadas, amáveis, amigas, íntegras, lutadoras e persistentes, que tomo como meus grandes modelos.

Gosto da idéia que dizem que a gente escolhe os nossos pais, acho que escolhi perfeitamente. Agradeço a Deus que me proporcionou esta escolha, e tenho consciência que se não fosse por ele nada seria possível.

Além disso, gostaria de agradecer em especial pelo incentivo, até mesmo na incessante insistência para o ingresso e conclusão deste mestrado à minha mãe. Minha maior incentivadora, amiga e companheira de tantos desafios. Obrigada por tudo, sem você nada disso seria possível!

Enfim, “se hoje completo quase cem anos, pois já nasci com mais de sessenta”, como disse Queirós, são porque vocês me trouxeram até aqui e me inspiraram a cada momento.

São meus grandes mestres, já começaram a me ensinar quando nasci e vão para sempre estar comigo, espelhos da minha vida, amo vocês mais que tudo. E o tudo é muito pouco para vocês...

## **AGRADECIMENTOS**

Meus agradecimentos não poderiam ser diferentes da minha dedicatória. Agradeço aos “professores” que me acompanharam nesta trajetória e que de certa forma contribuíram na construção do meu caminho. Considero aqui não somente o que conhecemos por professores, pois acredito que todos podemos ensinar, motivar e incentivar algo a alguém se quisermos.

O primeiro agradecimento é em especial ao meu querido irmão, Marco. Ainda lembro quando fui desacreditada sobre minhas qualidades e aptidões em uma determinada ocasião e você me incentivou a acreditar no meu potencial. Se hoje estou aqui, e estudo para um ingresso em um programa de doutorado, foi pela sua confiança e credibilidade depositadas em mim. E, acredite, quando digo que quero ser igual a você quando crescer é verdade. Espelho-me em sua força de vontade e persistência todos os dias. Amo muito você!

Agradeço também a todos que passaram pela minha trajetória na Ophicina Panos e Traços: funcionários, colaboradores, clientes, amigos e alunos. Primeiro pela paciência e confiança ao longo desses anos e por todos os momentos de prazer e de trocas de experiências que foram possíveis. Hoje percebo que, mesmo sendo a “profi”, acredito que vocês me ensinaram muito mais. Sinto muitas saudades de todos, e vocês sempre terão um lugar especial em meu coração.

Faz-se necessário e justo agradecer a todos que contribuíram de uma forma prática e funcional para realização deste trabalho: a secretária do curso Mary, ao professor Clóvis pela ajuda do projeto inicial para a seleção do curso, aos bibliotecários e funcionários da Univille pela atenção dispensada. E em especial a minha cunhada, Edneia por toda a paciência e atenção na correção deste trabalho. Você é muito especial para mim, minha “maninha” querida.

Ao meu querido professor e orientador da graduação Dr. Silvio Parucker adiciono um agradecimento incontestável, que talvez desconheça saber até os dias de hoje a importância que apresentou em minha vida. Não me esqueço de suas palavras sobre a paixão por lecionar, onde a capacidade de sonhar é sempre possível. Recordo também da nossa conversa em Joinville um ano antes do início

do mestrado em que me perguntou se eu era realmente feliz e mais uma vez você me disse: “nunca perca a capacidade de sonhar”. E enfim sonhei e realizei, obrigada por tudo.

Ao corpo docente do Mestrado de Patrimônio Cultural e Sociedade da Univille que muito mais do que me passar conhecimento, despertou em mim a sensibilidade esquecida na infância e na faculdade. Mesmo que às voltas muitas vezes em meu trabalho, não percebia tais presenças, vocês me proporcionaram esta experiência fantástica. Tenho por todos um carinho muito especial, pois a cada aula voltava inquieta e provocada, sensação esta fantástica e inesquecível, onde a experiência acadêmica proporcionada se estendeu a todos os campos de minha vida. Tenho um agradecimento especial à professora Dra. Sueli Cagneti, que me inspirou e me fortaleceu como aluna e pessoa, eu nunca a esquecerei! Você libertou em mim toda a emoção e confiança aprisionada, muito obrigada! Desejo também agradecer ao professor Dr. Rodrigo de Almeida Bastos, que mesmo tendo contato apenas nos momentos finais do mestrado, foi e tem sido, de grande importância na minha trajetória, me abrindo caminhos para os encantamentos do estudo e das coisas simples da vida. Obrigada por tudo e pelo atual incentivo.

E o meu especial e querido agradecimento a quem me acompanhou, acreditou e teve paciência nesta minha construção ao longo desses últimos dois anos, à minha professora orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas. Pensei muito nesta dedicatória e de como poderia agradecer em especial a você, mas acho que nada estaria à altura de como você me recriou. Acho que você realmente se transformou em uma *quiltteira*, posso dizer que você soube reunir os meus melhores retalhos. Quando nos vimos pela primeira vez, no processo de seleção, você disse, tempos mais tarde, que se impressionou com o brilho no meu olhar, acho que foi recíproco e fiquei muito feliz de saber que você seria minha orientadora. Hoje acredito que este brilho em meu olhar está muito mais nítido e confiante, e muito se deve a você que me transformou, reorganizou, enfim, criou em mim uma nova aluna e pessoa, assim como a construção de um verdadeiro *patchwork*. Quando te conheci e li os textos para a seleção, não sabia se estava fazendo o certo, não sabia o que me aguardava. Mas hoje percebo que me transformei ao menos um pouquinho, e, hoje tenho muito mais força para caminhar...



Sujeito e vidro se confundem. Alguns  
se tornam espelhos, outros  
permanecem vidro, só vidro.

(CAVALIERI, 2009)

## RESUMO

Este trabalho inaugura o estudo de cunho acadêmico sobre o *patchwork* no Brasil. A análise aborda, sobretudo, a questão relativa à dimensão deste artesanato que, embora seja norte-americano, está em expansão no Brasil. Em linhas gerais buscou-se avaliar e responder a seguinte pergunta: O *patchwork* possui dimensão artística e artesanal no Brasil? Para elucidar este problema, o trabalho abordou questões como a associação do *patchwork* com as colchas de retalho, bem como as suas nomenclaturas e origens, tomando um breve histórico do *patchwork* no país e definindo os seus três tipos: comercial, de memória e artístico/artesanal. A discussão sobre a dualidade arte e artesanato, percorrendo a história da arte, traçando um paralelo do preconceito do artesão frente à figura do artista e permeando as suas características fundamentais constituiu o objetivo deste projeto. Trabalhou-se com a geração de hipóteses, fundadas nos seus tipos, assim como com o panorama da técnica no Brasil pioneiramente a respeito deste tema. Esta pesquisa contou com uma intensa investigação teórica, sobre todos os temas relacionados à cultura, arte, artesanato, o patrimônio e a memória. No contexto desenvolvido buscou-se não se restringir a conceitos pré-estabelecidos, tornando arte e artesanato, *patchwork* e colchas de retalhos mais próximos e abertos à múltiplas abordagens, mostrando que não se trata de superioridade em relação ao outro e sim, tratam-se de elementos distintos, cada qual com suas características e proposições. Pode-se concluir com este estudo que todos possuem o mesmo valor, significado e importância, quando se fala de um bom trabalho.

Palavras-chave: *Patchwork*; Colcha de Retalho; *Quilt*; Arte; Artesanato.

## ABSTRACT

The present work aims to start an academic study about patchwork. The analysis core is mainly about the patchwork dimension in Brazil; even though its origin is North American it is been growing in Brazil. This work has the objective to evaluate that growth in Brazil and to answer the following question: Does patchwork have artistic and craftworking dimension in Brazil?. To tackle this issue some topics are going to be discussed along the work, such as patchwork relation to the patchwork quilts as well as its nomenclature; their origins and development through their history in Brazil the three different types: commercial, memory , artistic, craftwork; besides a discussion about the duality: arts x craftwork, going through History of Arts, making a parallel between the prejudice towards the craftworker and the artist, emphasizing the main characteristics of each one of them. Hypothesis have been brought up based on the different types mentioned above, as well as the technique reality in Brazil, as there is no previous study about it. As for the research, theoretical investigation about the topics concerning culture, craftwork, as well as memory and heritage has been made. In this context the work has not been limited by preconceptions, and tries to set up arts and craftwork, patchwork and patchwork quilts, close to each other subject to different approaches, making it clear that one is not more important than the other but they are different, each one with its peculiarities and characteristics.

Keywords: *Patchwork*; *Quilt*; Art; Handcraft.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1 COSTURANDO CONCEITOS: DE COLCHA DE RETALHOS AO <i>PATCHWORK</i>.....</b>	<b>21</b>
<b>2 O <i>PATCHWORK</i>.....</b>	<b>36</b>
2.1 O <i>Patchwork</i> Técnico ou Comercial.....	36
2.2 O <i>Patchwork</i> de Memória.....	43
2.3 A Colcha de Memória – ‘Ophicina Panos e Traços’.....	56
2.4 <i>Patchwork</i> Artístico / Artesanal.....	62
<b>3 ARTE E ARTESANATO: AS SUAS DISTÂNCIAS E SUAS APROXIMAÇÕES.....</b>	<b>68</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- JARDIM DE GIRASSÓIS.....	25
FIGURA 2- O TUCANO.....	26
FIGURA 3- <i>PATCHWORK</i> NORTE-AMERICANO.....	27
FIGURA 4- <i>PATCHWORK</i> JAPONÊS.....	27
FIGURA 5- <i>PATCHWORK</i> AUSTRALIANO.....	28
FIGURA 6- MOSTRA DO 13º FESTIVAL BRASILEIRO DE <i>PATCHWORK</i> E <i>QUILT</i> .....	29
FIGURA 7- 3º FESTIVAL <i>BRAZIL PATCHWORK SHOW</i> .....	30
FIGURA 8- MOSTRA <i>QUILTART</i> .....	30
FIGURA 9- <i>PATCHWORK</i> MINEIRO.....	31
FIGURA 10- <i>PATCHWORK</i> PAULISTA E CARIOCA.....	32
FIGURA 11- BLOCO EM <i>FOUNDATION</i> .....	37
FIGURA 12- COLCHA A PARTIR DE UM MESMO BLOCO.....	37
FIGURA 13- COLCHA FORMADA POR BLOCOS DIFERENTES.....	38
FIGURA 14- APLICAÇÃO A PARTIR DE UM MOLDE.....	38
FIGURA 15- TÉCNICA LIVRE.....	39
FIGURA 16- COLCHA DE BALTIMORE.....	40
FIGURA 17- MODELOS DO BLOCO DE <i>LOG CABIN</i> .....	41
FIGURA 18- COLCHA DE MEMÓRIA DA OFICINA PANOS E TRAÇOS.....	57
FIGURA 19- COLCHA DE MEMÓRIAS DA OFICINA PANOS E TRAÇOS.....	58
FIGURA 20- COLCHA DE MEMÓRIAS DA OFICINA PANOS E TRAÇOS.....	59
FIGURA 21- QUADRADO CONFECCIONADO PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS.....	60
FIGURA 22- QUADRADO CONFECCIONADO PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS.....	60
FIGURA 23- QUADRADOS CONFECCIONADOS PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS... ..	61
FIGURA 24- QUADRADOS CONFECCIONADOS PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS... ..	62
FIGURA 25- CASAL JONATHAN HOLSTEIN E GAIL VAN DER HOOF.....	65
FIGURA 26- <i>QUILTS</i> NACIONAIS.....	66
FIGURA 27- VASO MINÓICO.....	68
FIGURA 28- FERRAMENTAS DO PERÍODO PALEOLÍTICO.....	71
FIGURA 29- PINTURA EM CAVERNA.....	72
FIGURA 30- A ARTE EGIPÍCIA.....	73
FIGURA 31- OBRA GREGA.....	74
FIGURA 32- ESCULTURA EM MÁRMORE DA GRÉCIA.....	75
FIGURA 33- O GIGANTE.....	86
FIGURA 34- IMPRESSÃO, NASCER DO SOL.....	88

FIGURA 35- MODELO <i>ART NOUVEAU</i> .....	89
FIGURA 36- MODELO DE <i>ART NOUVEAU</i> .....	90
FIGURA 37- OBRA DE <i>FOUNTAIN</i> .....	94
FIGURA 38- ARTE CONTEMPORÂNEA.....	95
FIGURA 39- ARTE CONTEMPORÂNEA.....	96
FIGURA 40- ARTE CONTEMPORÂNEA.....	96
FIGURA 41- ARTE CONTEMPORÂNEA.....	97

## INTRODUÇÃO

[...] a linha, perguntou-lhe: - Ora agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá. Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: - Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar a vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico (ASSIS, 2007, p.366).

Instigante como a história do conto “Apólogo” de Machado de Assis, a pesquisa científica, como a agulha, conduz, abrindo caminhos, por onde até então ninguém havia estado. O movimento da agulha frente ao tecido, que ao ser furado, inaugura um novo conhecimento. E mais que isso, não se permite ser estanque, como um alfinete. A ficção de Machado de Assis (2007) mais tarde será recuperada pela linha dos outros, como Merleau-Ponty (1997, p.277), explica em um texto sobre a pintura, como arte: “[...] espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que, no entanto deve tudo à frequência dos outros [...]”.

Não diferentemente, esta pesquisa tem como finalidade abrir e conduzir, inaugurando a discussão acadêmica sobre um tema ainda inédito no Brasil, o *patchwork*.

O *patchwork* é por definição um trabalho feito a partir da união de tecidos, que geram outras padronagens. O *patchwork*, que é um trabalho constituinte do patrimônio cultural dos Estados Unidos, é reconhecido como uma prática artesanal americana, tanto pela sua história como pela sua abrangência. Movimenta milhões de dólares ao ano, com cerca de milhares de praticantes somente naquele país.

Apesar deste fazer manual pertencer sobretudo aos americanos, ele tem sido difundido em diversos países. No Brasil sua popularização iniciou nos anos 90. É observado o grande aumento de interessados na área e, sobretudo na criação de trabalhos com características exclusivas não vistas em outro local do mundo, o que caracteriza a busca de uma originalidade e de identidade exclusivamente nacional. Este aumento pode ser sustentado através de duas práticas: a da promoção do bem

estar e como instrumento na geração de renda, e conseqüentemente no desenvolvimento sustentável.

Devido a esta propagação de escolas e ateliês por todo o Brasil, esta pesquisadora passou a ter contato com o *patchwork*, o que proporcionou a vivência e a vontade de estudar o tema de forma acadêmica. Foi uma convivência de quase sete anos, como professora e proprietária de um desses ateliês, espaços que produzem inúmeros questionamentos acerca desta prática.

O ingresso no mestrado teve como objetivo principal, tratar do tema apontado pela dissertação. Contudo, o primeiro projeto que trataria da aculturação<sup>1</sup> do *patchwork* no Brasil, não encontrou um terreno fértil para gerar discussões relevantes ao tema, bem como a ausência de bibliografia básica para gerar tais discussões, necessitaria então um tempo maior para realizá-la. Assim o projeto foi reformulado a partir de outro questionamento, gerado no momento em que foram levantados os trabalhos da produção nacional. O problema central da pesquisa também se originou a partir de uma curiosidade e de uma inquietação pessoal. Nos festivais, nos contatos com as alunas, sempre era confrontada com algumas frases do tipo: “meu deus, que trabalho lindo, isto sim é uma verdadeira arte!”, ou “você é verdadeiramente uma artista!” e ainda “eu adoro fazer arte”. Estes comentários sempre instigavam e geravam incômodos: afinal o que é arte? Arte pode ser artesanato? Ou artesanato pode ser considerado uma arte? A partir destes questionamentos, foi-se delineando um tema abrangente e interessante: a dualidade entre arte e artesanato.

Esta dualidade gerou o foco central desta dissertação, e criou o problema e o objetivo geral da pesquisa: discutir a dimensão artística e artesanal do *patchwork* no Brasil, visto que as dúvidas decorrentes destes comentários sempre geram incertezas e incompreensões.

O encaminhamento metodológico levou ao estabelecimento de duas linhas a serem seguidas: a primeira com o levantamento de hipóteses, para traçar um panorama geral do *patchwork* no Brasil, criadas pela autora, e a segunda com uma discussão entre a arte e o artesanato, em suas distâncias e suas aproximações.

---

<sup>1</sup> O termo aculturação é utilizado para designar a transformação que uma cultura proveniente de outro país assimila ao ser adaptada em solo diferente do original.



A metodologia desenvolvida constitui-se em uma intensa investigação teórica. Do início do mestrado até o presente momento, muitos temas e muitos referenciais foram utilizados como base para esta dissertação. Alguns teóricos foram tomados como norteadores da pesquisa, mesmo que não apareçam citados no texto, foram de real importância para a fundamentação teórica deste trabalho. O primeiro tema a ser pesquisado refere-se às noções entre cultura e arte. O livro de Teixeira Coelho “A Cultura e seu Contrário”, em que o autor, inspirado em Godard, coloca a cultura como regra e a arte como a exceção, evidencia que a arte apesar de parecer estar contida dentro da cultura, trabalha ao contrário desta (COELHO, 2008). Assim o autor sugere que alguns conceitos, ora se aproximam ora se distanciam, o que sugere também com relação à arte e o artesanato. Outros autores também se fizeram necessários nestes estudos preliminares sobre o conceito de cultura, Roque de Barros Laraia, Terry Eagleton e Clifford Geertz.

Após esta investigação inicial, o trabalho encaminhou-se para o questionamento central: a dualidade arte e artesanato, foco do último capítulo. O tema foi abordado sob três visões ou abordagens diferentes: a representação que se tem do artesanato quando comparado à arte, muitas vezes como inferior; o papel dos protagonistas, artesão e artista, ao longo da história da arte; e os pontos que podem ser usados para diferenciar as duas atividades.

A primeira visão surgiu a partir de uma angústia pessoal: porque muitos artesãos gostam de dizer que fazem arte e que são artistas? Enquanto os que se dizem artistas não suportam a ideia de serem comparados a artesãos? Enfim, porque o papel do artesão é de inferioridade quando comparado a de um artista? Este preconceito com relação à figura do artesão é analisado, bem como as possíveis causas para esta representação de inferioridade do artesanato frente a arte.

Paralelamente a esta análise do sujeito artista e artesão, toma-se a história da arte, como referência. Foram usados quatro renomados autores no campo da história da arte para basear a pesquisa: Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, H. W. Janson e Sir Ernst Gombrich. Os fatos serão apresentados de forma linear, como na história ocidental. Isto é importante para entender as rupturas e continuidades destas duas formas de expressão, bem como fornecer ao leitor um contexto cultural para aplicação de uma ou outra forma: ora artesanal, ora artística.

No último capítulo foram abordadas as aproximações e as distâncias entre o termo arte e artesanato. Muitas são estas relações e antagonismos: uso vs contemplação, individual vs coletivo, tradição vs inovação, repetição vs transgressão entre outros. Nestor Garcia Canclini é um autor que se faz presente em assuntos como o artesanato. Porém outros teóricos abordaram o tema de forma muito interessante, com foco nesta dualidade, como o fez Mário de Andrade em sua aula inaugural “O artista e o artesão”, ministrada nos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938; Octávio Paz em um ensaio intitulado “O uso e a Contemplação” em 1991; Ferreira Gullar em seu artigo, “Artesanato e a crise da arte” em 1994; Raul Lody, em seu artigo “O artesanato tradicional” em 1996. Outro autor muito citado é Richard Sennett, que lançou o livro “O artífice” no ano de 2009, no qual reconhece o papel do artesão em atividades e nas profissões atuais. Algumas dissertações e teses também foram utilizadas, e entre elas a dissertação de Joice Saturnino de Oliveira: “A matéria e a plasticidade da fibra da bananeira”, apresentada ao programa de pós-graduação em artes da escola de belas artes da UFMG. Além de outros autores que serviram como complementares nesta pesquisa e da norte americana Mary Donatelli Schmitt, com sua tese intitulada: *Ohio quilt artists as teachers*, apresentada para o doutorado da Universidade de Akron em Ohio.

O encaminhamento metodológico levou ao estabelecimento de duas linhas a serem seguidas: O estudo sobre o *patchwork*, dividido em dois capítulos. E a dualidade da arte e do artesanato, que compreende o capítulo três, este serviu de orientação para o desenvolvimento do estudo sobre o objeto da pesquisa: o *patchwork*.

O trabalho desenvolvido sobre o *patchwork* partiu do levantamento de hipóteses, criadas a partir das experiências e das evidências percebidas no âmbito profissional da autora. Estas hipóteses foram geradas com embasamento teórico não formal, porém com fortes evidências que as comprovam.

O primeiro capítulo trata da sua nomenclatura, *patchwork*, *quilt* e colcha de retalhos. Esta última sendo confundida muitas vezes com o *patchwork*. O trabalho propõe uma diferenciação destes trabalhos que, embora a princípio pareça designar a mesma coisa, trata-se de elementos com características próprias; seu estilo, sua técnica e sua história evidenciam que as divergências se sobrepõem às

semelhanças. Ainda dentro desta seção, é fornecido um breve histórico do *patchwork*, desde o seu surgimento, sua popularização nos Estados Unidos, bem como a trajetória deste trabalho no Brasil. São também evidenciados os principais centros e artistas/ artesãos brasileiros, além do levantamento de dados referentes às produções de *patchwork* no Brasil. Como referenciais teóricos são utilizados artigos, sites, sobretudo de origem norte-americana, além dos autores já citados anteriormente. Porém o aporte teórico sobre o *patchwork* no Brasil é praticamente inexistente, e é proveniente, sobretudo, da experiência da autora na área.

Em decorrência da variedade de trabalhos, é possível reparar que existe uma diferenciação entre eles, que sugere desde a sua execução, forma, utilidade e destino, características peculiares. E é desse assunto que aborda o segundo capítulo, os tipos existentes de *patchwork*. A hipótese gerada é que se trata de três tipos, chamados de: Técnicos ou comerciais, de Memória e Artísticos/ Artesanais. Cada subdivisão do capítulo irá abordar um deles.

Os denominados técnicos ou artesanais respeitam uma técnica pré-estabelecida e tem como seu fim a funcionalidade. Não há referencial teórico de apoio, os estudos são evidenciados pela observância da autora de acordo com sua experiência profissional.

Em contrapartida, o segundo item que trata do *Patchwork* de Memória, contribui com algumas reflexões teóricas provenientes dos estudos sobre patrimônio e memória.

Em relação ao patrimônio, serão abordados temas de relevância para a pesquisa. A sua trajetória ao longo da história, tanto mundial como nacional contribuem para o entendimento do que é conhecido por patrimônio. Desde o Renascimento e o Maneirismo, momentos nos quais surgiram as primeiras intenções de salva-guarda do patrimônio, até a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e as duas grandes guerras, na primeira metade do século XX, serviram como propulsores das discussões e das ações de proteção do patrimônio que conhecemos hoje. Já no Brasil, com o lançamento do manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e o governo populista de Getúlio Vargas, as questões patrimoniais foram regulamentadas. Mesmo existindo esta preocupação com o patrimônio, os tratados apontam deficiências no que diz respeito ao patrimônio imaterial. Importante componente para a preservação deste imaterial é a memória.

Já as discussões pertinentes à memória seguem duas abordagens: a de cunho individual e a de cunho coletivo, baseando-se em diversos temas, como estética, história, lembrança entre outros. Diversos autores ajudaram a elucidar estas questões, como Walter Benjamin, Bergson, Halbwachs, entre outros. Para finalizar o capítulo, o *patchwork* de memória é exemplificado a partir da colcha da “Ophicina Panos e Traços”, possibilitando uma breve análise deste trabalho, tendo em vista uma aplicação prática dos conhecimentos estabelecidos no referencial teórico.

A última análise e mais relevante da dissertação está relacionada ao *patchwork* artístico/ artesanal, pois foi a partir da observância dessas denominações que foi levantado o problema central do trabalho: O *Patchwork* possui dimensão artística e artesanal no Brasil? O capítulo aborda as questões que fazem com que este tipo se diferencie dos demais, voltando-se para algo menos funcional e pré-determinado, julgando assim uma predisposição artística e não somente artesanal. O texto se desenvolve a partir de referências norte-americanas que tratam da história do *patchwork* arte, reconhecida já naquele país, interligando-se com o último capítulo, que questiona e tenta responder ao problema, discutindo a dimensão da arte e do artesanato, comentada anteriormente.

Esta dissertação articula-se com a linha de pesquisa “Patrimônio e Memória Social”, do programa de Mestrado de Patrimônio Cultural e Sociedade na Universidade da Região de Joinville, qual: “aborda a discussão sobre o patrimônio cultural (tangível e intangível) enquanto reflexo de múltiplas representações sociais. Propõe estudos sobre memória, identidade, estética e cultura”<sup>2</sup>.

É preciso elucidar que este trabalho embora aborde questões referentes ao patrimônio cultural, não pretende e nem tem o objetivo de propor ou sugerir que o *patchwork* seja considerado um patrimônio nacional. Esta técnica praticada, disseminada e fundida com a própria cultura de povos como os norte-americanos, não possui e nem tem relação com a identidade cultural brasileira, pelo menos no que ficou evidenciado através desta pesquisa. O fato é que nas últimas duas décadas, a prática do *patchwork* se tornou comum entre os artesãos e artistas brasileiros e tem se incorporado ao cotidiano nacional, gerando uma atividade que até então era pouco conhecida no país. O que esta dissertação pretende e se

---

<sup>2</sup> Descrição da linha de pesquisa do programa de mestrado em Patrimônio cultural e sociedade, da Universidade da Região de Joinville (JOINVILLE, 2009, p.19).

propõe, é fornecer um documento acadêmico que ajude e sirva de base para abrir novas discussões sobre esta técnica no Brasil.

Assim como a construção de um trabalho acadêmico, o *patchwork* se desenvolve a partir de uma ideia, um projeto, uma construção, uma metodologia e um resultado: partes que a princípio não faziam sentido, quando unidas, criam algo novo e se ressignificam, tornando-se uma unidade, um trabalho único. Costurando e abrindo caminhos, tal como a agulha de Machado de Assis, não aceitando a condição de alfinete, esta investigação foi conduzida. A princípio fragmentada, mas pouco a pouco tornadas únicas e cheias de sentido. Porém é preciso estar presente, se permitindo aberturas para caminhar em seus pequenos detalhes assim como observa Merleau - Ponty (1977, p.260): “Só se vê aquilo que se olha”.

Tenhamos o olhar atento...

## 1 COSTURANDO CONCEITOS: DE COLCHA DE RETALHOS AO *PATCHWORK*..

Discutir sobre o *patchwork* no contexto brasileiro é uma tarefa desafiadora e até a pouco tempo inédita. Isso porque este tipo de trabalho manual só vem ganhando espaço e popularidade no Brasil nas duas últimas décadas. É bem comum que as pessoas nem saibam do que se trata, e nem mesmo que seja a prática de um trabalho artesanal. Ao contrário de outras artesanias, como crochês, tricô, bordados e pinturas, o *patchwork* é um artesanato que foge do que é tido como tradicional brasileiro. Mesmo que Bo Bardi (1994, p. 12) diga que: “[...] o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca”; esta prática não é tida como habitual no campo do artesanato, isto porque esta técnica é, sobretudo, de origem norte-americana. Apesar de ter sido propagado nos últimos anos, somente pessoas envolvidas com artesanato sabem do que se trata o *patchwork*.

No início dos anos 1990 começaram a surgir os primeiros ateliês especializados que ensinavam este tipo de técnica nos moldes norte-americanos. O *patchwork* começou a ser propagado por professoras que aprenderam a técnica nos Estados Unidos, e trouxeram esta nova prática para o Brasil. A abertura do mercado para produtos importados no governo de Fernando Collor de Mello, propiciou a vinda dos materiais utilizados pelos norte-americanos para esta prática. Em meados dos anos 1990 foram criados os primeiros festivais e as primeiras exposições especializadas, que contribuíram para popularizar este trabalho artesanal.

Anterior a isso, o que se tinha era uma espécie de *patchwork* primitivo, feito a partir do reaproveitamento de retalhos de tecidos, gerando o que o trabalho propõe a chamar de colchas de retalhos. A existência desta forma primitiva fez com que a associação do *patchwork* tratasse a técnica como a colcha de retalhos. Os dois termos podem designar a princípio, a mesma coisa, porém suas diferenças são maiores. Constituem-se corpos diferentes, os distanciando pela história, construção e função.

O próprio termo usado no Brasil: “*Patchwork*” confunde ainda mais os conceitos. O termo *patchwork* é composto por duas palavras de origem inglesa:

*patch*, como retalho e *work* como trabalho, ou seja, o termo é traduzido em qualquer dicionário inglês-português como sendo “trabalho de retalhos”, “remendado”, “feito com retalhos”, ou seja, a palavra é usada para designar um trabalho, onde pedaços de tecidos são costurados, formando um padrão.

Outro exemplo que decorre deste equívoco é o filme “*How to make an American Quilt*”, que se fosse passar por uma tradução literal seria “Como fazer um *quilt* americano”, cuja tradução em português é “Colcha de Retalhos”. Primeiramente cabe explicar que diferentemente do Brasil, o termo mais utilizado para designar este tipo de trabalho nos Estados Unidos é o *quilt*. O equívoco é decorrente da adaptação da técnica no Brasil, pois para os norte-americanos, o *patchwork* é uma parte deste trabalho, que é somente a emenda, a costura dos tecidos, chamada de *top*. Porém, o trabalho na maioria das vezes possui outras duas partes: o recheio e o forro. Logo abaixo do *top*, o recheio é composto por uma manta acrílica, que varia de acordo com a proposta do trabalho e logo depois deste, o forro, e o *quilt* é a costura que prende estas três peças.

Para as especialistas da área, é comum o uso do termo *quilt*, o que gerou uma série de palavras emprestadas e adaptadas para designar o ambiente de quem os produz; “quilteiras”, sujeito que faz o *quilt*; “quiltar”, o ato de fazer o trabalho, e a técnica do *quilting* que consiste em unir, através de pontos feitos com agulha, a mão ou a máquina, as camadas de tecidos. *Top (patchwork)* + recheio (manta acrílica) + forro.

O termo mais correto para designar estes trabalhos seria o *quilt*, porém no Brasil por ser uma palavra de origem inglesa, muitas vezes ela é confundida kilt, escrito com k, uma saia típica utilizada pelos homens escoceses. Mesmo sendo um fato curioso, o fato de o termo não ser tão popular nacionalmente, talvez resida na tradução literal de *patchwork*, já explicada anteriormente, como ‘trabalho com retalhos’, que instiga ainda mais a confusão com as colchas de retalhos. A própria trajetória e evolução destes trabalhos, tanto do *patchwork* como da colcha de retalhos se mesclam, ora se aproximam, e ora se distanciam.

A origem deste trabalho de união de retalhos não é precisa, os primeiros registros se encontram em peças egípcias, nas quais foram encontradas algumas peças de roupas e mantas que se utilizavam desta emenda de retalhos. Outros registros estão presentes, principalmente na Europa e na Ásia. Porém, o fato comum

a todos estes registros, é que estes trabalhos possuem um caráter essencialmente utilitário. Eram adotados especialmente para proteger as pessoas do frio. Muito usados para cobrir as janelas e as portas, utilizados como mantas para proteger especialmente os bebês, e também usados como vestimenta (ROSANA, 2005).

O Japão, grande produtor de tecidos, especialmente de tecidos finos, possui uma história com esta técnica. Devido aos invernos rigorosos, os japoneses, sobrepunham várias camadas de tecidos, para gerar um maior conforto térmico em suas vestimentas. Já outros registros asiáticos vêm da região da Montanha de Laos, Tailândia e Vietnã, em que entre os tecidos era colocada uma espécie de manta, de origem animal, presa por pequenos pontos, que conferiam à roupa uma maior resistência ao frio (MEESKE, 1998).

Porém, este tipo de trabalho começou a ser difundido por ter uma vocação diferente da utilitária, pois quando os colonizadores ingleses vieram para a América do Norte fugindo das perseguições religiosas que aconteciam em seu país em meados do século XVII, os primeiros trabalhos expressavam a singularidade e a coletividade dos membros dessa sociedade. Muitas vezes servia para escapar do isolamento, causado por esta grande mudança de vida e ambiente, pois o *patchwork* permitia a liberdade artística para se expressarem. Os primeiros registros contam a história de um estilo de vida que não pode ser capturado pela caneta e papel. Todos estes *patchworks* vistos atualmente, resgatam uma história de quem os produziu. Os tipos de tecido, o desenho, a assinatura, revelam a história íntima de uma vida, seja ela particular ou de um grupo.

Os colonizadores ingleses, por serem muito rígidos, sobretudo com as suas mulheres, as incentivaram a fazer trabalhos manuais, pois acreditavam que ocupando as mãos das mulheres, as afastariam de pensamentos impróprios, como comprova a passagem a seguir:

Em suas origens, a doutrina da Igreja geralmente considerava o tempo livre como uma tentação, o lazer, como convite à indolência. Esse temor aplicava-se particularmente às mulheres. Eva encarnava a tentação, distraíndo o homem de seu trabalho. Os patriarcas da Igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as mãos. Este preconceito deu origem a uma prática: a tentação feminina podia ser combatida através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupadas às mãos das mulheres (SENETT, 2009, p.71-72).



Estas mulheres só tinham permissão para sair de casa em duas ocasiões: para ir à igreja ou às reuniões de “quilateiras” (*quilting bees*). Nessas reuniões, faziam colchas, roupas e cortinas de retalhos de sobras de roupas, ou mesmo de roupas velhas, porque não possuíam dinheiro, nem opções onde comprar tecido. Em vez de costurar os retalhos de qualquer jeito, as “quilateiras” pioneiras planejavam e costuravam formando padrões artísticos, dando vazão às suas ambições, desejos, sentimentos (ANTHONY; HACKENBERGER, 2005).

Os *quilting bees* possuem uma grande importância na história feminina dos Estados Unidos. Os encontros proporcionavam às mulheres discutir questões religiosas, políticas e sociais, o que possibilitava que formassem suas próprias opiniões sem a influência masculina. Era o espaço de construção autônoma de pensamento.

A prática do *quilt* era tão popular que uma menina começava a fazer seus primeiros trabalhos antes dos cinco anos, e para que estivesse apta para casar, ela deveria produzir 12 peças, que fariam parte de uma colcha montada pela sua vizinhança, antes disso não estava preparada para o casamento. Já para os meninos a tradição era diferente, quando completassem 21 anos ganhavam um *quilt* feito na maioria das vezes pela sua família, como prova de sua liberdade.

Um excelente exemplo desta prática está representado no filme “Colcha de Retalhos” que conta a história da confecção de uma colcha, na qual cada mulher faz uma parte e conta uma lembrança. O próprio nome do filme em seu título original: “*How to make an American Quilt*”, mostra que esta é uma tradicional prática americana, como comprova na primeira fala da protagonista do filme, Finn, interpretada pela atriz Wynona Rider: “Desde que me conheço por gente, minha avó e suas amigas se reúnem para costurar. Eu me sentava debaixo do bastidor de costura imaginando estar em uma floresta cheia de árvores, e os bordados eram mensagens gigantes escritas no céu [...]”.

Ao contrário dos Estados Unidos da América, no Brasil a técnica é bastante recente, e a primeira tentativa da introdução da técnica no país ocorreu com a participação de D. Pedro II, em meados do século XIX, quando o Imperador convidou para virem, mais especificamente para o interior de São Paulo, os produtores de algodão derrotados na Guerra Civil Americana. Estas famílias fundaram a cidade de Americana e trouxeram ao Brasil os primeiros *quilts*, e com

elas a prática destas reuniões. Antes disso, o *patchwork* sempre esteve associado à atividades de reaproveitamento, realizadas por pessoas de classes sociais menos favorecidas e da zona rural. A semente plantada pelos missionários americanos aliada ao contato do *patchwork* tradicional americano por algumas brasileiras de classe média que moravam no exterior, mais o interesse de alguns descendentes de imigrantes japoneses e alemães, deu início a criação dos primeiros *quilts* nacionais. No início dos anos 90 alguns grupos de mulheres de classe média começaram a se reunir formando os 'clubes' de *patchwork* no mesmo molde das associações americanas (ROSANA, 2005).

Nas duas últimas décadas esta prática tem se tornado bastante comum e difundida. O comércio, as feiras especializadas, e a evolução dos trabalhos têm aumentado consideravelmente, o que auxilia na propagação da técnica, que já possui características bastante peculiares, não encontradas em nenhum local do mundo. Os temas, as cores e os padrões possuem relação com o ambiente no qual o trabalho está inserido. O *patchwork* brasileiro apresenta as cores vibrantes encontradas na nossa flora (Figura 1) e fauna (Figura 2), com a temática voltada às paisagens e as cenas do cotidiano. Outro fator que contribui para esta diferenciação é a grande oferta de material da indústria têxtil para a realização destes *quilts*, que faz com que estes trabalhos sejam produzidos com uma maior diferenciação.



FIGURA 1 - JARDIM DE GIRASSÓIS. A ilustração demonstra a temática envolvendo paisagens e cenas do cotidiano brasileiro.

Fonte: Elaborada pela autora Joyce Loss, 2008.



FIGURA 2 - O TUCANO. A ilustração demonstra a temática envolvendo paisagens e cenas do cotidiano brasileiro.  
Fonte: Elaborada pela autora Sarah Louise, 2005.

Comparando com outros locais do mundo, os *quilts* apresentam características próprias que os diferem. Como exemplo, pode-se adotar o *patchwork* norte-americano que utiliza cores mais sóbrias, os famosos tons *country*, cujos temas são bastante variados, mas sua variação é relacionada com o seu cotidiano e até mesmo um tanto patriótico, enraizado na sua cultura (Figura 3 A e B).

O *patchwork* japonês possui outras singularidades, além da sobriedade das cores sua estrutura é bastante complexa, tanto pelo tamanho reduzido, quantidade de peças e encaixes, quanto na riqueza de detalhes (Figura 4 A e B).

Já o australiano se diferencia pelo uso da cor, apresentando cores principalmente em tons pastéis (Figura 5 A e B).



FIGURA 3 - *PATCHWORK* NORTE-AMERICANO. A) O uso das cores *country* no *patchwork* norte-americano. B) As cores e as temáticas da bandeira dos Estados Unidos também são utilizadas no *quilt* tradicional norte-americano.

Fonte: Extraída de [www.foreverinseason.com](http://www.foreverinseason.com) e [www.chaseafterwind.tabulas.com](http://www.chaseafterwind.tabulas.com).



FIGURA 4 - *PATCHWORK* JAPONÊS. A) Demonstração de um *patchwork* geométrico japonês, com uma grande quantidade de encaixes, cores e peças de tamanho reduzido B) Peça em aplicação feita com miniaturas.

Fonte: Extraída de [www.susanclaire.com](http://www.susanclaire.com) e [www.realwomenquilt.com](http://www.realwomenquilt.com).



FIGURA 5 - *PATCHWORK* AUSTRALIANO. A) *Patchwork* geométrico com cores em tons pastéis, típico deste país. B) Almofada de aplicação também utilizando os tons suaves.  
Fonte: Extraída de [www.etsy.com](http://www.etsy.com) e [www.institches.com.au](http://www.institches.com.au).

Embora haja evidências, estas não constituem uma regra e nem se resume a toda a produção artesanal nesses países sobre esses moldes. Esta é uma linha geral que pode ser percebida como uma busca de identidade, pelas possibilidades de material ou ainda pela cultura que o artesão está inserido. Outro exemplo que denota esta variação de culturas pode ser percebido no próprio *patchwork* nacional, onde o ambiente da inserção do autor do trabalho é notado.

Para entender esta inserção, é necessário reconhecer os principais centros de *patchwork* no Brasil. O *patchwork* mineiro, representado por algumas 'quiltistas' como Dóris Sueli Teixeira e Miriam Mello. O *patchwork* do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, com inúmeros nomes como Hilla Leslie, Marília Salomão, Regina Barbato, Rute Sato e Vanessa Lott. E o sul representado principalmente pelo Rio Grande do Sul, entre algumas artesãs: Jane Leonetti, Joyce Loss, Sandra Callegari, além de inúmeros artesãos espalhados fora destes centros; em Florianópolis, com Junia Pereira, uma das pioneiras do *patchwork* no Brasil. Em Curitiba e Brasília, com várias lojas especializadas, como também em algumas capitais do Nordeste e muitos outros espalhados pelo interior do país.

É importante colocar que muitas vezes estas artesãs e professoras estão vinculadas à ateliês que podem ser próprios, ou ainda somente prestarem serviços

de forma exclusiva para lojas especializadas. Outras artesãs trabalham de forma independente, fazendo um intercâmbio entre os diversos centros, porém, não são fixas em local algum.

No Brasil, são organizados diversos eventos e feiras especializadas espalhadas pelos principais centros do país: São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Brasília, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, já se expandido para o nordeste e norte do país.

Estas feiras são voltadas para dois tipos de mercado: o de atacado, que atende os lojistas, e o voltado ao comprador direto. A feira possibilita às indústrias, têxteis, de equipamentos e importadoras entre outras, lançarem seus produtos diretamente ao público final, porém sua venda fica restrita aos lojistas, que por sua vez dividem o mesmo espaço e promovem sua venda. Estes lojistas, além de comercializarem estes insumos diretos, trabalham os materiais promovendo outro tipo de produto, o artesanato propriamente dito, ou seja, abrangem todos os tipos de público, possibilitando um maior número de frequentadores. Além desta vocação comercial, as feiras, ou melhor, os festivais, que assim são mais comumente chamados, possuem mostras, concursos e exposições de trabalhosos festivais.

O mais tradicional Festival de *quilt* e *patchwork* do Brasil acontece em Gramado, completou sua 13ª edição em 2010, e foi o pioneiro neste segmento em 1996, quando realizou sua primeira edição no Rio Grande do Sul.

A figura 6 apresenta uma vista do salão principal da mostra descrita acima, realizada em 2010.

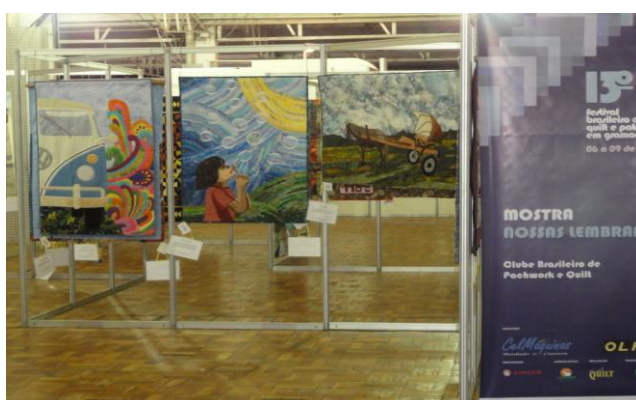


FIGURA 6 - MOSTRA DO 13º FESTIVAL BRASILEIRO DE *PATCHWORK* E *QUILT*. Vista do salão principal da mostra ocorrida na cidade de Gramado, em 2010.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Outra exposição relacionada a esse tipo de produção é o *Brazil Patchwork Show* que conta com três edições (Figura 7), além da Semana de *Patchwork* Senac que chega neste ano de 2011 em sua nona edição, ambas realizadas em São Paulo. A primeira possui uma vocação mais expositiva, é maior em quantidade de trabalhos expostos e mostras, sendo que a parte mais comercial, dedicada aos ateliês para comercialização de produtos, materiais e moldes fica em segundo plano, ao contrário das duas feiras realizadas em São Paulo.



FIGURA 7 - 3º FESTIVAL BRAZIL PATCHWORK SHOW. Vista geral do salão principal do festival, realizado em xx, no ano de 2010.

Fonte: Extraída de [www.quetalviajar.com](http://www.quetalviajar.com)

Outros eventos são realizados pelo país, mas são menores comparadas a estas três, e são anexadas a outras feiras maiores dedicadas ao artesanato em geral, como a Mostra Quiltart realizada no Rio de Janeiro em 2009 (Figura 8).



FIGURA 8 - MOSTRA QUILTART. Exposição realizada na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2009.

Fonte: Adaptado de [www.quiltart.com.br](http://www.quiltart.com.br)

Tomando o assunto anterior, referente às diferenças entre os trabalhos em um mesmo país, é possível comparar alguns trabalhos dos três principais eixos: do Rio Grande do Sul, do eixo Rio – São Paulo e o Mineiro (Figura 9 A e B).



FIGURA 9 - *PATCHWORK* MINEIRO. A) Colcha com a temática das casinhas típicas da região mineira. B) Aplicação de pássaro encontrado nos arredores de Belo Horizonte.  
FONTE: Elaborada pela Autora Dóris Sueli Teixeira, 2005 (B) e 2010 (A).

As variações de cores diferenciam os trabalhos. Na região sul do país, onde o clima é mais frio, as cores são mais sóbrias e contrastam com as cores do *patchwork* mineiro, uma região mais quente e por consequência disso, utiliza cores mais fortes (Figura 9). Os temas também variam como as paisagens de inverno que contrastam com o clima mais quente de Minas Gerais. Já no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, tudo é bem variado por se tratar de duas regiões de clima mais equilibrado (Figura 10 A e B). A produção apresenta uma visão comercial do *quilt* e muitas vezes cópias dos moldes americanos.





FIGURA 10 - *PATCHWORK* PAULISTA E CARIOCA. A) Sonho Azul: *patchwork* de São Paulo baseado em técnicas pré-estabelecidas, não tendo como objetivo a relação com o ambiente que está inserido. B) Tributo à Fibonacci: peça confeccionada por uma autora carioca, que possui a mesma similaridade com a paulista.

Fonte: Autores Laura Galfaro Daleck e Vanessa Lott (2008). Extraído de <http://mariaceciliamora.multiply.com>.

O primeiro tipo de *quilt* colocado neste estudo como *patchwork* técnico ou comercial representa a maior parte destas produções artesanais, e é baseado em uma visão mais comercial. O primeiro questionamento que se abre é a diferenciação deste tipo de *quilt* com as colchas de retalhos, visto que a sua finalidade também está no uso, porém sua construção os diferencia, tema discutido mais à fundo no capítulo seguinte.

O segundo tipo de *patchwork*, o de memória, foi criado pelos primeiros praticantes e possui uma relação direta com os *quilting bees*. Este tipo de evidência pode representar um tipo de costume ou cultura de uma dada região ou até mesmo de um país, como mostrado anteriormente. Existem outras variações, e nem sempre estas características são regras, mas a importância reside no fato de que estes trabalhos podem refletir e apresentar um determinado grupo, baseado em suas características predominantes. O seu distanciamento com as colchas de retalhos é evidente, pois enquanto um pode testemunhar as características de uma sociedade, a outra não o faz principalmente pela precariedade, não entendida aqui como simplicidade, mas sim pelo fato que ao contrário do *patchwork* de memória, a colcha

de emenda de retalhos não possui uma narrativa própria, pois não é este o fim para o qual ela está destinada, conforme será analisada a seguir.

Assim como em outras artes, como a música, a literatura, a dança e a pintura, o *patchwork* pode constituir uma forma de expressão artística, este é o último tipo de *patchwork*: o artístico e artesanal. Ele se baseia em outra ideia, na sobreposição da forma sobre a utilidade, tal como aborda Canclini (1998, p.242) quando argumenta que "[...] a arte é movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens 'espirituais' nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil [...]". Estes trabalhos expressam temas pertinentes ao autor, não há modelo a ser seguido: a criação, as técnicas, as escolhas, e as referências são determinadas somente pela vontade e pelo desejo de quem cria. Porém, dentro desta visão é possível abrir um questionamento se estes trabalhos também possuem uma dimensão artesanal, pois também possuem características pertinentes ao 'fazer artesanal'.

Em paralelo a esta dualidade arte e artesanato, Teixeira Coelho (2008, p.117), faz a comparação entre a cultura e a arte. O autor destaca na sua reflexão as diferenças e as semelhanças entre arte e cultura, sugerindo que as divergências são mais significativas: "A arte é vizinha da cultura, mas as aproximações entre uma e outra acabam na zona movediça que de algum modo delimita os territórios de uma e outra. As diferenças entre cultura e arte são hoje mais significativas que suas semelhanças". O autor esboça um quadro comparativo entre os temas: destino, foco, temporalidade, espaço, ritual, processo, compreensão, entre outros. Contudo, consegue de forma sucinta, explicar que muitas manifestações não são apenas arte ou cultura, elas podem apenas estar mais próximas de um ou outro conceito:

Com evidência, não se pode dizer que cinema é cultura enquanto pintura é arte ou enquanto a música erudita é arte: o que se pode dizer é que este filme é, sobretudo, ou essencialmente "obra de cultura" (convergente, destinado à comunidade,...) quando comparado com este ou outro que é mais visível e propriamente dito "obra de arte" (foco divergente de significados, impermeável à comunidade,...). Em suma os pólos ao redor dos quais se elabora este quadro são pólos limite, extremidades radicais da significação; os casos concretos podem situar-se em algum lugar entre essas duas extremidades [...] (COELHO, 2008, p.150).

A partir desta distinção entre estes conceitos é possível analisar no objeto de estudo em questão, a dualidade entre a arte e o artesanato. Analisado sob o ponto

de vista descrito anteriormente por Coelho (2008), o artesanato pode ser considerado mais uma obra de cultura que uma obra de arte, afinal ele é feito para um fim específico: a sociedade. Enquanto a arte se torna individual: “A separação entre arte e artesanato coincide com o surgimento do individualismo, a descoberta da subjetividade e a conseqüente busca de expressão individualizada, original e inconfundível [...]” (GULLAR, 1994, p.09).

Porém, para entender esta separação é preciso analisar historicamente estes dois conceitos, bem como as representações criadas a partir dos sujeitos do artista e do artesão, assim como suas distâncias e aproximações que serão abordadas no capítulo três, a partir do questionamento de que ‘este *patchwork* pode ser artístico ou artesanal’.

Outra abordagem um pouco mais poética seria comparar um texto não poético a uma colcha de retalhos, e a literatura como uma construção de *patchwork*.

A construção de uma colcha de retalhos é semelhante à de um texto não poético, ambos tem o seu valor e não devem ser colocados em segundo plano. A sua composição possui uma ordem, respeita uma lógica própria e há um estilo. Sua função é clara e objetiva: ela informa, cobre. Sua existência é seu significado, e o seu significado é ser útil.

O texto literário possui um modo de funcionamento mais complexo, e além de ser informativo se abre para inúmeras interpretações, interage com o leitor, faz com que esse se transforme em participante da obra, co-criador. Todas as partes fazem sentido, ou melhor, geram sentidos, transforma o que é bruto em poesia, gerando novas significações para a palavra dicionarizada.

Assim como a literatura, o *patchwork* possui um significado maior do que a “colcha de retalhos”, pois esta é apenas resultante da junção de algumas partes, podendo ter ordem, lógica e estilo, porém, de forma aleatória; além disso, ela se mantém fiel a sua função principal: a de cobrir, aquecer [...] Sua padronagem não faz com que o observador participe, nem seja estimulado a pensar ou tentar interpretar o seu significado, ao contrário da técnica de juntar retalhos conhecida como *patchwork*, que cria novos desenhos, texturas, paisagens e significados à partir desta junção. A sua construção é mais complexa, sua criação obedece a uma ordem, sendo pré-estabelecida ou não, cujos significados vão se construindo no próprio modo de fazer.

Para a realização de um trabalho de *Patchwork* não basta apenas unir retalhos, como se faz em uma colcha de retalho. Na composição de um trabalho de *patchwork*, são utilizadas variadas técnicas que diferenciam um trabalho de outro. Fazer *Patchwork* é utilizar-se de tecidos, linhas e agulhas para transformar, criar e representar idéias, emoções, estórias e momentos, concretizando-os em colchas, almofadas, painéis, roupas e acessórios.

Assim como Coelho (2008, p.84) coloca a arte e a cultura em uma “zona movediça”, o *patchwork* e as colchas de retalho também se encontram em zona similar.

Tecnicamente, a partir da regulamentação e segmentação do *patchwork*, este passa a não ser um exercício espontâneo, como ocorre em uma colcha de retalhos, pois assim, esta perde a sua espontaneidade e passa a ser programada tornando-se um *patchwork*. Já a segunda característica que os diferencia é a memória, entendendo que o *patchwork* é uma forma de criar e representar histórias se utilizando dos tecidos e linhas, tornando-se um testemunho de uma sociedade, como as executadas nos *quilting bees*, que geravam construções de caráter mais complexo e simbólico. A colcha de retalhos resume-se a um tipo somente de construção utilitária, como no Egito e países do Oriente.

Já como representação artística os *quilts* se diferenciam, pois primeiro, não possuem um caráter utilitário como as antigas colchas de retalhos. Mas também pode gerar uma espécie de patrimônio, como objeto artístico ou ainda como uma forma de expressão individual do sujeito, que recupera nesse exercício manual as suas memórias, simbolizando e construindo nesse fazer, narrativas culturais.

Enfim todos os tipos de *patchwork*: técnico ou comercial, de memória ou artístico-artesanais, possuem suas singularidades, porém coincidem na sua diferenciação da colcha de retalhos por diversos aspectos que serão apresentados no transcorrer desta dissertação.

## 2 O PATCHWORK

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma hipótese, a da divisão do *quilt* em três tipos principais: os técnicos ou comerciais, que permitiram a regulamentação de uma prática que até então não possuía formas didáticas na sua formação; o *patchwork* de memória, que se mescla com a própria história deste artesanato reunindo questões sobre patrimônio e memória; e o artístico / artesanal, chamados assim por possuir ora uma dimensão artesanal e ora uma faceta artística, abrindo-se então, para o foco central da dissertação apontada no próximo capítulo.

### 2.1 O *Patchwork* Técnico ou Comercial

Assim como outro tipo de artesanato, a origem do *patchwork* está na coletividade. A história do *quilt* se mescla com a própria história dos colonizadores dos Estados Unidos. O que começou como uma prática despreziosa, como fruto apenas da necessidade de aproveitamento de tecidos já que os recursos eram bastante escassos, tomou um sentido diferente, pois passou a ser uma ferramenta de expressão, principalmente das mulheres reprimidas daquela época.

A prática era feita por diversas pessoas, e em um único trabalho era possível a participação de várias 'quiltteiras', o que provocava algumas dificuldades, em muitos casos, assim como a personagem Anna descreve no filme "Colcha de Retalhos"<sup>3</sup> (1995): "O difícil em um *quilt* assim, é que cada um foi feito por alguém diferente. Preciso agrupá-los de certa maneira que dêem equilíbrio e harmonia ao desenho".

Gerado por situações como esta, o *patchwork* começou a ser feito a partir de certo padrão. No entanto, logicamente não são todos os tipos de *patchwork* que

---

<sup>3</sup> Título original: How to make na American Quilt. Narra as experiências de vida de um grupo de mulheres maduras, que costumam reunir-se a cada ano para confeccionar uma colcha de retalhos. Fonte: Disponível em <http://pt.shvoong.com/internet-and-technologies/1747120-filme-colcha-retalhos/#xzz1diQhsha2>. Acesso em: 27 jun. 2010.

obedecem a esta regra, como os *patchwork* de memória e os artísticos, mas grande parte deles obedece, e são configurados por diversas técnicas.

A estrutura mais comum de um *quilt* é baseada em um bloco. O bloco nada mais é do que um determinado desenho que segue um padrão, como mostra a Figura 11. Este bloco sendo repetido várias vezes de maneira seriada formará uma colcha (Figura 12).



FIGURA 11 - BLOCO EM *FOUNDATION*. Exemplo de um bloco tradicional do *patchwork*.  
Fonte: Extraída de [www.verapatchwork.com](http://www.verapatchwork.com)



FIGURA 12 - COLCHA A PARTIR DE UM MESMO BLOCO. Colcha criada a partir da junção de vários blocos da figura anterior.  
Fonte: Extraída de [www.verapatchwork.com](http://www.verapatchwork.com).

Pode ser comum também trabalhar em um mesmo *quilt* com blocos diferentes, formando uma composição simples onde é bem perceptível o bloco (Figura 13), ou gerando desenhos mais complexos, na qual praticamente é imperceptível se enxergar o bloco original.



FIGURA 13 - COLCHA FORMADA POR BLOCOS DIFERENTES. Esta colcha também é feita a partir da união de vários blocos, porém um é diferente do outro.  
Fonte: Extraída de [www.coresdafazenda.blog.terra.com.br](http://www.coresdafazenda.blog.terra.com.br).

Além desta composição em bloco, existem outras técnicas que se utilizam de moldes (Figura 14) ou ainda de uma técnica livre (Figuras 15 A - D). Muitas destas técnicas possuem nomes, e estes muitas vezes são dados a partir de sua própria história, pois cada técnica possui a sua singularidade. Para exemplificar, considera-se aqui a técnica conhecida por *Baltimore*.



FIGURA 14 - APLICAÇÃO A PARTIR DE UM MOLDE. Técnica bastante popular no *patchwork*; a aplicação de um desenho feito em tecido sobre outro tecido.  
Fonte: Adaptado de [www.aprojetista.wordpress.com](http://www.aprojetista.wordpress.com).

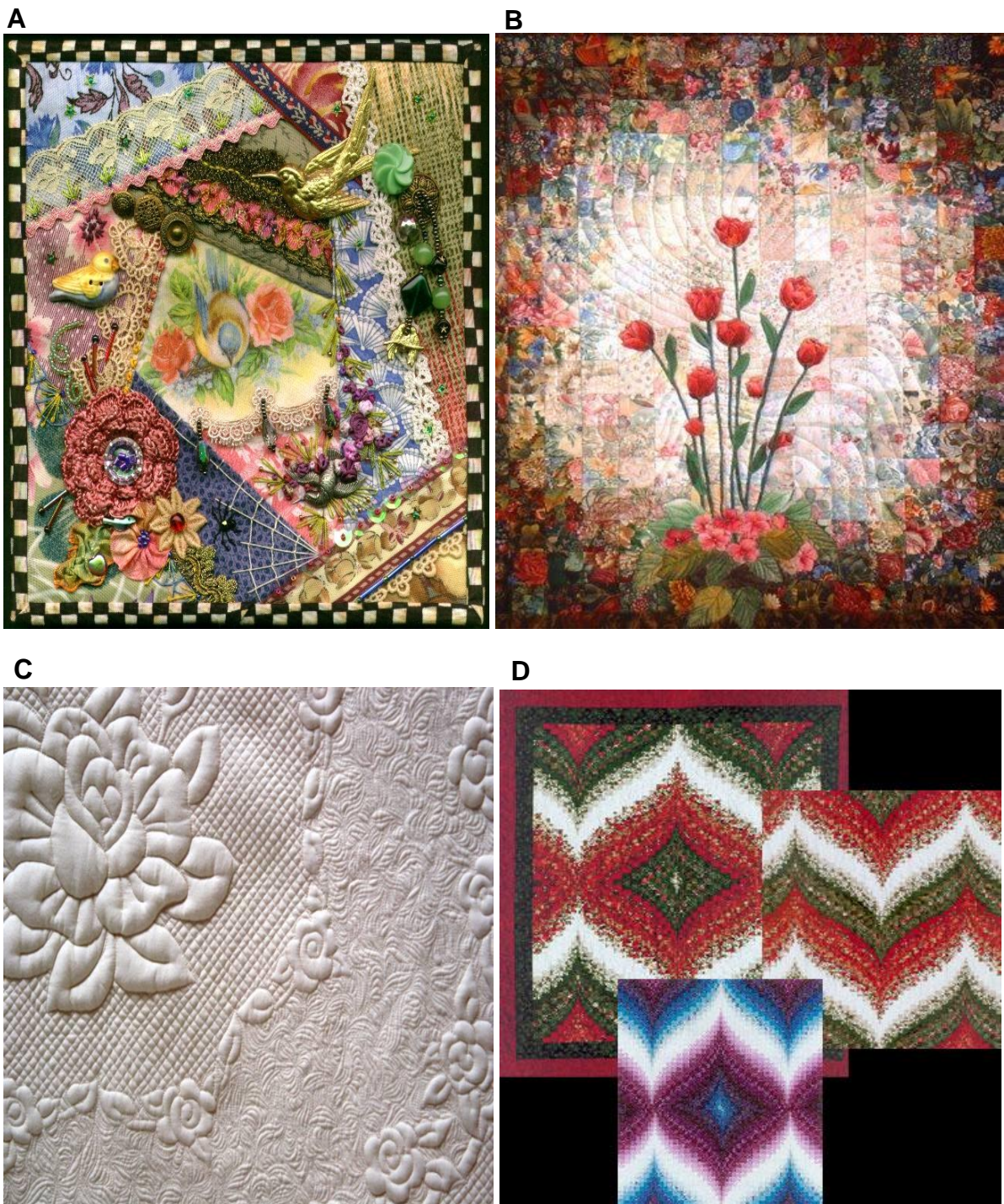


FIGURA 15 - TÉCNICA LIVRE. A) A técnica *Crazy Quilt* que consiste na emenda de vários tecidos diferentes, rendas, brocados, mesclando com diversos tipos de bordado. B) Exemplo da técnica de aquarela, que proporciona a criação de paisagens utilizando tecidos de tonalidades diferentes. C) Técnica de trapunto que se caracteriza principalmente por bordado que podem ser à máquina ou a mão, neste trabalho não há junção de vários tipos tecidos. D) Técnica do Bargello que produz efeitos visuais através do uso adequado das cores, proporcionados por um desenho geométrico.

Fonte: Extraídas de [www.vintagevogue.com](http://www.vintagevogue.com), <http://sites.google.com>, [www.quiltbug.com](http://www.quiltbug.com), [www.blog.jmequiltingcreations.com](http://www.blog.jmequiltingcreations.com).



Por volta de 1840, na cidade portuária de *Baltimore*<sup>4</sup>, a oferta de tecidos proveniente de outros países, sobretudo da China, assim como a grande oferta da emergente indústria têxtil local, possibilitou um maior refinamento das 'quiltistas' desta região. Essas mulheres de *Baltimore* possuíam um poder aquisitivo maior do que em outras regiões norte-americanas, o que fez com que em seus trabalhos fossem utilizados tecidos de melhor qualidade, como a seda proveniente da China, (Figura 16).



FIGURA 16 - COLCHA DE BALTIMORE. Neste modelo estão colocados diversos tipos de blocos característicos da região de Baltimore.  
Fonte: Disponível em <http://www.baltimorequiltlady.com>.

Outra característica fundamental é a influência do *folk art*<sup>5</sup> alemão, presente nos motivos e nas formas escolhidas para realização desses *quilts*. As mulheres da sociedade de Baltimore fabricavam preciosos *quilts* constantemente, essas peças, chamadas *friendship* tinham uma força simbólica, de mimos para alegrar as mulheres que estavam prontas para embarcar para novos destinos, trazendo um pouco de carinho para acalmar os corações que não sabiam o que esperar da nova vida, em que talvez nunca mais vissem seus amigos e família. Esses trabalhos eram feitos em blocos, podendo ser assinados ou não. Obedeciam a padrões com

<sup>4</sup> Cidade situada na costa leste dos Estados Unidos, que possui um dos maiores portos do país.

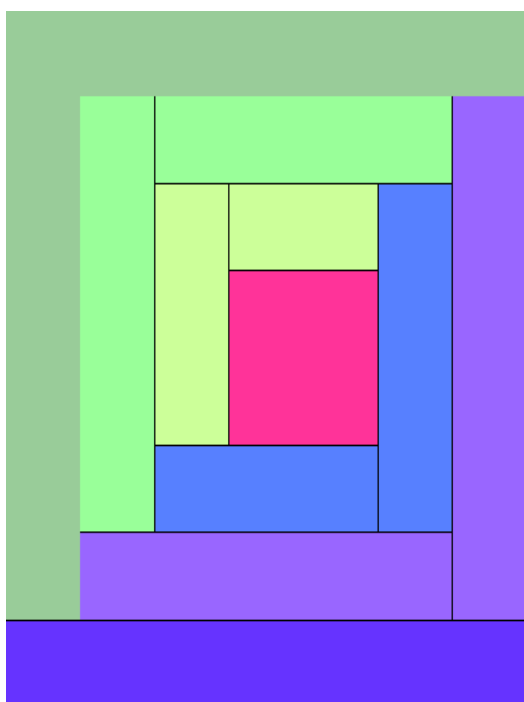
<sup>5</sup> Tipo de artesanato tradicional, com o uso de flores, pássaros, corações e arabescos.

simbolismos próprios, flores, corações, pássaros, e representavam um código próprio. Esses blocos possuíam mensagens personalizadas, variando os seus símbolos. Este *patchwork* obedecia ao seguinte fato: dar demonstrações de carinho e expressar os sentimentos para estas pessoas que estavam se adaptando a uma nova vida, a milhas de distância de sua terra natal (BAKER, 2011)

O que caracteriza o *patchwork* técnico, é que ele não é feito ao acaso, obedece a uma ordem, um procedimento pré-estabelecido, ao contrário de uma colcha de retalhos que é feita quase sempre ao acaso. Mesmo assim não impede o artesão do uso da criatividade, pois o uso da cor, das estampas, das texturas e das formas é ilimitado, abre-se para inúmeras possibilidades.

Como exemplo, destaca-se aqui um bloco chamado *log cabin*, como mostra a Figura 17 (A) abaixo. Este bloco é comum e de simples execução, tradicional no *patchwork* americano e versátil, pois possibilita à 'quiltteira', com o uso somente da cor e da posição, inúmeras composições (Figuras 17 B - D).

A



B



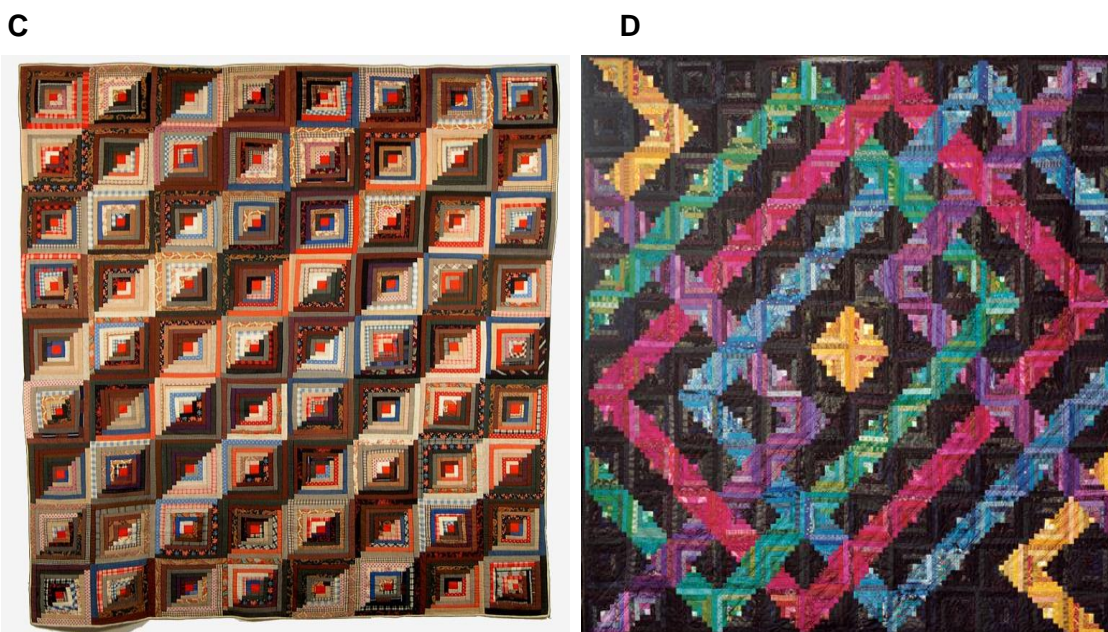


FIGURA 17 - MODELOS DO BLOCO DE LOG CABIN. A) Modelo do bloco padrão a ser seguido na execução da técnica. B) Disposição de uma forma de costura e uso da cor do bloco. C) Segundo exemplo de utilização do bloco. D) Mais um exemplo da utilização do *log cabin*.  
 Fonte: Extraídas dos sites [www.patpatches.com.br](http://www.patpatches.com.br), [www.sandycore.com](http://www.sandycore.com).

Outra característica fundamental neste *patchwork* técnico ou comercial, tal como aborda Mário de Andrade (1938) é que: “O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar [...]”. Ao contrário de suas origens, em que este tipo de artesanato é passado de geração à geração, como acontecia nos Estados Unidos, hoje esta técnica é ensinada em escolas e ateliês apropriados para este fim.

Porém, mesmo sendo ensinado, proporciona ao artesão ter liberdade, similar à proporcionada pela arte:

[...] há uma parte da técnica de arte que é por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina [...] (ANDRADE,1938).

Como exemplo prático pode-se tomar por um fotógrafo que pode dominar todas as técnicas de manuseio da máquina, assim como a luz, ângulos e os efeitos para fazer uma fotografia, mas se não souber captar o momento certo com sensibilidade, passa apenas a ser um registrador de momentos, e não um fotógrafo. Da mesma forma a ‘quileira’ pode passar por esta comparação. O *quilt* é comumente ensinado nas escolas e nos ateliês, e cada técnica possui um passo a

passo que a professora ensina ao aluno, mas a criatividade é de responsabilidade de quem o faz, podendo gerar ou não um trabalho diferente do modelo proposto.

Além disto, o *patchwork* técnico é um modelo, mais do que decorativo. Esses *quilts* são utilitários, o seu objetivo é o uso, não a contemplação, ou seja, para confecção de toalhas, colchas, lençóis e almofadas. Devido a isso, sua aceitação é maior, visto que sendo utilitário torna-se mais fácil sua comercialização. É por isso que muitas vezes, o artesão acaba construindo uma visão deturpada em favor do que é mais comercial:

Vitima dessa mobilização monopolizadora da cultura tecnológica, o artesão tem-se deparado com o comprometimento de criar, de expressar-se artisticamente. A capacidade inata, espontânea de criar é aprisionada pelos esquemas de atendimento ao mercado consumidor, levando o artista à estagnação (CEDRAN, 1997, p.130).

Razão pela qual este tipo de *patchwork* é tão difundido, mas existem outros dois, que serão apresentados a seguir, e estão fora deste cenário. Podem também respeitar uma ordem, assim como serem utilitários, porém a função principal não está dentro deste limite técnico. O *Patchwork* de Memória e *Patchwork* artístico se abrem para outras dimensões.

## 2.2 O *Patchwork* de Memória

O *patchwork* de memória tem sua origem nos encontros de costura nos EUA no período da colonização inglesa, produzidos por um grupo de mulheres reprimidas, oprimidas, subjugadas, vigiadas e proibidas de qualquer tipo de participação ativa na sociedade em que viviam, não possuíam direito ao voto, nem autonomia para decidir atividades simples do seu cotidiano sem o consentimento dos homens.

Estas mulheres retidas em espaços pré-estabelecidos, sem possibilidade de escolha, nem companhia, local e atividade que poderiam exercer nas horas “vagas”, viram que através da costura, do bordado, da integração, e do fazer artístico realizado em grupo, poderiam transformar as mãos trabalhadoras em mãos

criadoras, portanto, ali não poderiam ser controladas, como tal se sentiam livres para expressar suas aspirações. Neste espaço tinham liberdade e autonomia para ser elas mesmas, e exercer sua subjetividade.

É na história dos Estados Unidos da América que estes trabalhos têm grande importância, pois são testemunhos da vida das mulheres daquele período de colonização. Sem dúvida, o *patchwork* constitui um patrimônio nacional norte americano, como afirma Lody (1996), sobre o artesanato, que propõe uma forma livre do poder, para entender um grupo social:

A dimensão do artesanato é integrante do nosso patrimônio cultural numa visão plena, fora da hierarquia do que é tradicional e exclusivamente tido como patrimônio – testemunho exclusivo das elites econômicas e do poder, da história oficial.

É nesta dimensão da produção artesanal que os conceitos de patrimônio têm sido amplamente discutidos. O conceito inicial e de senso comum, coloca o patrimônio como algo ligado à riqueza, sendo confundido muitas vezes com o conceito de propriedade. Porém, para fins desta dissertação o valor no sentido monetário é colocado em segundo plano.

A origem da palavra patrimônio vem do latim e é derivada de *pater*, que significa pai, ou seja, é utilizada no sentido de herança, aquilo que é deixado como legado de pai para filho. Também pode ser entendida como o conjunto de bens produzidos por um grupo social, que resulta em experiências coletivas e individuais, e devem ser preservados por aqueles que o reconhecem, primeiramente para depois serem reconhecidos pela sociedade (COSTA; SILVEIRA; SOMER, 2003).

A própria história pode fornecer pistas sobre essa valorização do passado, não diminuindo o presente, mas sendo retomado para valorizar as atuais identidades e servir de orientação para novos preceitos.

Historicamente, o Renascimento, pode ser considerado o período que ocorreu a primeira manifestação de valorização do passado, pois os antigos valores clássicos gregos presentes nas estátuas, arquitetura, poemas épicos entre outros, retornaram e foram usados como base para uma nova leitura feita por tratados que reconfiguravam os pressupostos dos pensadores da época.

Alberti<sup>6</sup> é um exemplo desta nova visão, pois fez inúmeros tratados abordando diversas áreas do conhecimento humano. Outro movimento precursor desta valorização do passado foi o Maneirismo<sup>7</sup>, que também revisita a arquitetura clássica. No entanto, é pertinente dizer que nesta época o conceito de patrimônio não era entendido como o definido atualmente, este conceito, embora valorizado nestes dois momentos, não era nomeado de patrimônio, e só começou a ser identificado da forma que conhecemos hoje no final do século XVIII, na França.

Os primeiros registros de salvaguarda do patrimônio nacional pelo poder público, aconteceram na França na época da Revolução Francesa, no século XVIII. O país nesta época passou por inúmeras perdas, visto que, a destruição de monumentos religiosos e de palácios era recorrente, pois a população que se revoltou contra o clero e contra a nobreza tinha como uma forma de manifestação a eliminação dos bens da Igreja e da alta nobreza. Porém, com o passar do tempo esta visão mudou, e o povo francês não tinha mais como objetivo a derrubada destes bens, ao que passou a compreender e se organizar, pois percebeu que estes imóveis pertenciam à nação francesa, e não aos poucos que antes detinham o poder. O sentimento de “sentir-se dono” contagiou a população, e foram criadas as primeiras comissões que iniciaram o levantamento de diversos bens considerados de importância para a sociedade. Outro fator que provocou a preservação do patrimônio no país foi a ideia de cultura própria dos franceses, ligada à civilização, ou seja, com a excelência ou diferenciação: “[...] enquanto ‘civilização’ é um termo de caráter sociável, uma questão de espírito cordial e maneiras agradáveis, cultura é algo inteiramente mais solene, espiritual, crítico e de altos princípios [...]” (EAGLETON, 2005, p. 22), propiciou um campo fértil para o apoio na preservação dos seus bens.

---

<sup>6</sup> Alberti (1404-1472): Arquiteto do período conhecido como Renascimento, antes de se dedicar a arquitetura escreveu alguns tratados, ligados as belas artes, de pintura e escultura, sua formação inicial. Somente quando escreveu os tratados de arquitetura começou a se dedicar a esta arte. É uma referência quando se fala no movimento humanista que perdurou por toda fase do Renascimento, que valorizava a crença na importância as “letras humanas” em oposição as Sagradas Escrituras, ou seja, a literatura, a história, a filosofia, passam a ter uma perspectiva mais secular do que religiosa (JASON, 1993).

<sup>7</sup> Maneirismo: Período conhecido na história da arte que compreende, entre 1525-1600, entre o Renascimento Pleno e o Barroco, foi um movimento que no sentido limitado, é designado por um grupo de pintores, de Florença e Roma, que cultivavam uma arte conscientemente artificial, derivada de Michelangelo e Rafael. Porém o estilo maneirista tem sido visto atualmente, como uma visão interior, ainda que subjetiva e fantástica, acima da visão, somente da natureza e dos antigos pintores (JASON, 1993).

Um século mais tarde com a Revolução Industrial, o pensamento progressista substituiu o velho pelo novo, e a mudança constante e rápida dos espaços urbanos provocou uma mudança na imagem das cidades. Estas começaram a crescer rapidamente, e seu ritmo acelerado provocou uma pressão muito grande para a destruição das antigas configurações em detrimento das novas construções. Como toda pressão e mudança muito radical, provocou nas populações e nos poderes do Estado uma reação em preservar os bens pertinentes às soberanias nacionais.

A descoberta das cidades de Pompéia e Hércules, no começo do século XX, que foram soterradas pelos vulcões nos arredores de Roma, produziu um efeito de propagação da necessidade de preservação nas cidades européias. Até mesmo, a criação das ciências contemporâneas, como a arqueologia, o urbanismo e o restauro, provocaram reações favoráveis à preservação do patrimônio.

A partir desta preocupação em impedir a destruição do patrimônio construído no início do século XX, e agravado posteriormente por duas grandes guerras mundiais, em que muitas cidades europeias perderam grande parte de suas construções centenárias, foram realizados vários encontros e debates internacionais, promovidos pela UNESCO<sup>8</sup>, que geraram algumas Cartas e Resoluções. A Carta de Veneza de 1964, e a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, são alguns exemplos de adoção de novas medidas de proteção do Patrimônio Cultural e Natural que se encontrava sob ameaça de destruição. Estas discussões propiciaram um avanço significativo nas formas de proteção ao patrimônio cultural. A ordem da época é que tudo deveria ser preservado, onde se perdeu o conceito do que seria mesmo tido como patrimônio. Praticamente tudo poderia ser patrimônio (GUEDES, 2010)<sup>9</sup>.

Momento em que cabe a reflexão sobre a frase de Carlos Drummond de Andrade (2004, p.48) que passou a ser tida como inquestionável, e usada equivocadamente até os dias atuais: “Vinte e cinco anos depois, tudo pode ser verdade. O homem está disposto a admitir qualquer coisa desde que traga a chancela do tempo”. Pensamento este proveniente desta cultura da preservação, na qual tudo precisava e deveria ser preservado, tudo que fosse antigo tinha um valor,

---

<sup>8</sup> UNESCO: *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*.

<sup>9</sup> Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sandra Guedes em palestra proferida em 25/11/2010, durante o Seminário Integrado e Interinstitucional – Arte e Cultura, na Univille, Joinville, Santa Catarina.

ficando em segundo plano a sua real importância, levando a crer que tudo que é antigo tem valor e deve ser preservado.

Portanto no Brasil não foi diferente, uma série de fatores conduziram o poder público e a população a pensar formas de preservação do patrimônio, especialmente na década de 1920, na fase heróica do modernismo quando Oswald de Andrade publicou o manifesto Antropofágico, que reconhecia e incitava uma visão da cultura brasileira como resultante da “deglutição” das demais culturas, tanto das influências europeias, norte americanas, africanas quanto as dos povos aqui existentes, indígenas. Este manifesto provocou vários debates em torno da cultura nacional, a cultura não é tratada no manifesto, é colocada aqui não apenas como a ideia de erudição, ou como sinônimo de arte, mas sim como a representação de algo real deste homem híbrido brasileiro. A ideia de cultura passa pelo popular e pela erudição. Este manifesto provocou algumas discussões promovendo o debate das políticas de preservação do patrimônio nacional para salvaguardar a cultura brasileira em sua multiplicidade.

No governo de Getúlio Vargas, nas décadas seguintes, a cultura passa a assumir um papel de importância para a criação de uma nação brasileira, pois o governo populista de Vargas se opunha à política do café-com-leite, elitista. E nada mais popular que promover a busca de uma identidade nacional, reconhecendo o patrimônio como um ótimo veículo na promoção desta procura pela identidade. Nesta época a cidade de Ouro Preto é reconhecida como um conjunto autenticamente brasileiro, pois além de sua singularidade arquitetônica, foi o berço do movimento nacionalista de independência com a figura heróica de Tiradentes, mesmo antes de ser criado o primeiro estatuto do patrimônio.

Em 1936, Mário de Andrade, fez um anteprojeto a serviço da proteção do patrimônio brasileiro, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, que se colocava como um serviço que se preocupava com “[...] preservação da identidade cultural, uma perspectiva etnográfica da cultura e um equacionamento entre o erudito e o popular” (IPHAN, 1996).

No ano seguinte, o projeto foi aprovado e regulamentado por meio de um decreto que permitia e normatizava as atividades de preservação. E definiu o patrimônio da seguinte maneira:



Constitui o patrimônio artístico e nacional como conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por se acharem vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil [...] por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (IPHAN, 1996).

No decorrer do tempo esta definição tornou-se insuficiente, e na Constituição de 1988, no artigo 216, seria defendida a ideia de patrimônio, acrescida de cultural. As discussões se ampliaram, os conceitos foram ampliados, tornando objetos do patrimônio, tudo que tem significação cultural, provocando mais uma vez esta corrida em saber o que era de importância:

Significação cultural de um bem representa a preservação do patrimônio cultural, é garantir que a sociedade tenha a oportunidade de perceber e conhecer a si própria e a outra, por meio do patrimônio material, imaterial, arquitetônico ou edificado, ambiental ou natural, arqueológico, artístico, religioso ou sacro da humanidade ou mundial (COSTA, 2003).

Até então cabia somente ao poder público a decisão do que tomar como patrimônio para a sua nação, mesmo que a lei de 1937 reconhecesse que o órgão SPHAN não era detentor da decisão de preservação de um determinado bem, e sim esse poderia ser apontado por uma comissão civil designada. O estado, com base na importância histórica de um bem cultural, deveria dar a última palavra e definir o que seria deixado para as gerações futuras. Cabia somente a este poder, atribuir valor a algo tido como patrimonial. Fonseca em seu artigo “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”, compreende este patrimônio de elite, ou para uma pequena parte da população:

A imagem que a expressão “patrimônio histórico e artístico” evoca entre as pessoas é a de um conjunto de monumentos antigos que devemos preservar, ou porque constituem obras de arte excepcionais, ou por terem sido palco de eventos marcantes, referidos em documentos e em narrativas dos historiadores. Entretanto é forçoso reconhecer que esta imagem, construída pela política de patrimônio conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos, está longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil, sobretudo a atual, mas também a do passado (FONSECA, 2005, p.56).

Na década de 1980, o governo francês abriu espaço para as discussões patrimoniais à população francesa, para definições e reconhecimento do patrimônio social, provocando uma corrida no ocidente em prol da caracterização da identidade

nacional. Aquele ano na França foi reconhecido como “O Ano do Patrimônio”, e deu início a uma busca frenética pelo passado, do qual todos queriam fazer parte:

[...] Nas vilas, as populações organizavam eventos, reproduziam festas ou representações que reencarnavam as tragédias ou os faustos de outros tempos e, logo nos primeiros momentos dessa corrida ao passado, surgiram cerca de seis mil associações de defesa do patrimônio (MARQUES, 2008).

Movimento que provocou um redirecionamento do poder de decisão do que deveria ou não ser preservado pelo Estado, e um processo de democratização cultural.

Não que este poder tenha mudado de mãos, o Estado detém o poder, mas os valores da sociedade, ou de grupos sociais passaram a ser considerados, e suas memórias valorizadas. O homem passa a ser o agente de sua própria história, não se contentando apenas em contemplar o patrimônio selecionado por uma memória escolhida pelo outro, que não faça sentido para sua individualidade.

Historicamente o contexto de patrimônio está associado aos bens materiais, daí a valorização do tombamento<sup>10</sup>, as discussões têm avançado em relação aos bens de cunho imaterial. Nesta perspectiva, a memória tem um papel fundamental para a preservação destes bens, visto que o patrimônio imaterial não possui ferramentas objetivas, como as de uma construção material para sua salvaguarda.

Existem muitas linhas para se seguir quando se trata de assuntos pertinentes à memória, sobretudo se o assunto for analisado sob o ponto de vista de um articulador do patrimônio imaterial. Os dois pontos de vista, um de âmbito mais coletivo, e o outro mais pessoal, podem ser admitidos quando se pensa no objeto de estudo, o *patchwork*. A dimensão mais coletiva aborda certas questões sobre o patrimônio, identidades, história e o reconhecimento de valores em detrimento de um grupo social. Já a visão mais pessoal, pode até mesmo ser comparada como uma experiência estética, do que com a própria história.

---

<sup>10</sup> Ao contrário da França que coloca o patrimônio como um bem classificado, o Brasil herdou de Portugal o seu modelo de reconhecimento como um registro de tombamento. Este nome é proveniente da Torre do Tombo de Portugal que abrigava os registros de interesse público, como um arquivo público. O ato do Tombo é um ato de reconhecimento de um determinado bem, que através de um registro procura estabelecer medidas de proteção, de responsabilidade do proprietário sob a tutela do estado.

Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1994, p.203).

Iniciando o estudo sobre a memória com as reflexões sobre o "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" de Walter Benjamin, pode-se traçar um paralelo entre o narrador e a memória. Seria um equívoco colocar o narrador de Benjamin, que não está preocupado com a descrição dos fatos em si, mas de imprimir sua marca nessas narrativas, como um agente propulsor da memória.

Para os gregos, na Antiguidade Clássica, a deusa da memória, Mnemosyne, para os gregos é: "[...] a deusa que impede o esquecimento, está do lado da luz, da vidência inspirada, da antevisão do futuro pela compreensão profunda do sentido do passado" (CHAUÍ, 1992, p.42) e ainda é "[...] a mãe das Musas: a história da educação dessa capacidade humana fundamental e esquiva lançar-nos-á em águas profundas [...]" (YATES, 2007, p.2).

Em suas origens, portanto na Grécia antiga, a memória não estava associada ao que reconhecemos hoje, como algo da subjetividade do sujeito, ou associada a lembrança nostálgica. A memória era uma prática pela qual o homem treinava para recordar inúmeros fatos, escritos, ou informações, antes do advento da página impressa. No estudo "A arte da Memória" de Frances A. Yates (2007) o autor propôs esta visão de memória, desde os oradores gregos, passando pelo período medieval até atingir as formas místicas no Renascimento. A arte mnemônica pertencia à retórica, como uma técnica que permitia ao orador aprimorar a sua memória, decorando e tecendo grandes discursos de cor, com uma precisão admirável. Como Aristóteles havia colocado a importância da retórica na iniciação da estética, a memória também se embasou nesta interpretação: "[...] e foi como parte da arte da retórica que a arte da memória viajou pela tradição européia, sem ter sido jamais esquecida [...]" e que os antigos, guias infalíveis de todas as atividades humanas, traçaram regras e preceitos para aprimorar a memória" (YATES, 2007, p.18).

Esta ligação da memória com a experiência estética inicia, portanto, na antiguidade clássica. Assim como a memória, naquela ocasião não se falava nem se

discutia este tipo de experiência como disciplinas, mas podem ser consideradas as primeiras discussões em torno dos temas.

Aristóteles começa a abordar a retórica, discutindo os poemas, já que discutir sobre arte não era pertinente, pois esta fazia parte das chamadas 'artes serviles'. Esta interpretação deu origem ao que conhecemos por retórica. Já com Platão na discussão do Banquete entre Hípias Maior e Sócrates sobre o que seria o belo, há outra discussão estética. Platão ainda coloca que a contemplação da beleza, tem algo em comum com a reminiscência, colocando a memória com a contemplação estética, a discussão em torno do belo:

A alma lembra, dificultosamente e como pode, realidades que contemplou, numa outra vida mais autêntica, da qual vivemos desenterrados, como antes já referimos de passagem. É a famosa teoria da reminiscência, que irá informar todo o pensamento platônico, não só quanto à contemplação da Beleza, da Verdade e do Bem, como a respeito dos métodos e processos criadores da Arte (SUASSUNA, 1975, p.46).

Mesmo percorrendo séculos sem maiores discussões, os dois temas começam a ser questionados mais tarde. Enquanto a memória ao longo da história medieval e renascentista continuou tendo a conotação de uma arte técnica. O estudo do belo e da beleza voltou a ser tema discutido, na contemporaneidade, de forma mais acadêmica na filosofia e na arte, com o estudo da estética. Pode-se dizer que a teorização da arte foi dividida em dois momentos. O primeiro, com a poética, com Aristóteles e Platão na Antiguidade Clássica e o segundo, na estética de Baumgarten, que reúne todos estes estudos sobre a beleza e cria esta disciplina por volta de 1750. Este filósofo abriu caminho e foi tomado por base para tantos outros que avançaram nas questões pertinentes à estética: como Hegel, Hume, Kant entre outros.

A memória, se analisada sob o ponto de vista individual, é compreendida como o ato de lembrar, e passa a ser uma experiência como o ato da experiência estética, por isso deve ser observada como tal:

Em suma, a memória é princípio de unidade e continuidade, ponte que assegura o vínculo entre o sujeito e suas experiências. Sujeito e experiência: dois conceitos que, unidos por uma conjunção copulativa, vêm gerando, há séculos, uma sucessão de dúvidas sobre seus limites. Acaso sujeito e suas experiências não são uma e a mesma coisa? (MITRE, 2003, p.13).

Henri Bergson, no começo do século XX, se baseou em correntes psicológicas para escrever seus trabalhos sobre a atividade mnêmica. O filósofo aborda o assunto de um ponto de vista mais individual, como uma auto-análise, voltada principalmente para a percepção: “[...] O método introspectivo conduz a uma reflexão sobre a memória em si mesma, como subjetividade livre e conservação espiritual do passado [...]” (BOSI, 1983, p.16).

Porém, a noção de lembrança como de autoconhecimento acabou tornando-se insuficiente, visto que a memória individual não pode se sustentar no âmbito coletivo, pois a experiência é intransferível, ficando cada vez mais complexo de se chegar a um acordo com a história e o patrimônio comum. Também é preciso do outro para o nosso reconhecimento: “[...] ouvir a voz do outro é caminhar para a constituição de uma subjetividade própria” (BOSI, 2006, p.29).

Ecléa Bosi (1983, p.329) reconhece a alteridade e ainda propõe que o ser humano escolhe seu próprio grupo, ou seja suas testemunhas:

Quando relatamos nossas mais distantes lembranças, nos referimos, em geral, a fatos que nos foram evocados muitas vezes pelas suas testemunhas. Pode-se recordar sem ter pertencido a um grupo que sustente nossa memória? Estaremos sós quando nos afastamos de todos para melhor recordar? Quando entramos dentro de nós mesmos e fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes. A alma escolhe sua companhia antes de fechar a porta [...] (BOSI, 1983, p.329).

Em contrapartida Maurice Halbwachs, pensador da sociologia francesa, posterior a Bergson, pensa na memória na perspectiva do coletivo, e avança os estudos, partindo de Emile Durkheim, que coloca que “[...] o eixo das investigações sobre a “psique” e o “espírito” se desloca para as funções que as representações e ideias dos homens exercem no interior do seu grupo e da sociedade em geral” (BOSI, 1983, p. 16), deslocando-a do individual para o social.

Éclea Bosi, propõe os “quadros sociais da memória”, e seus estudos não se limitam a experiência da pessoa, mas ao coletivo:

A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a este indivíduo (BOSI, 1983, p.17).

A partir desta nova visão, os conceitos acerca da memória passam a constituir outras relações, pois a memória não se restringe ao âmbito pessoal, e segundo Halbwachs (2009), em seu livro “A Memória Coletiva” sugere que existem tantas memórias quanto grupos sociais. A sua existência acaba sendo interdependente, ou seja, uma depende da outra; ela é múltipla, coletiva, abrangente, plural, mas também surge no âmbito individual. O reconhecimento do patrimônio só é percebido, quando as memórias individuais se somam, e acham entre si um ponto em comum. Assim também é para Maffesoli (2007, p.61) que entende que na memória coletiva: “[...] se condensam, como por sedimentação, todas as experiências micro ou macroscópicas próprias à humanidade, mas que sempre se inscrevem numa comunidade específica”.

Este ponto comum é o início para o reconhecimento de um grupo social, de suas identidades e, por conseguinte, de seu patrimônio, e mesmo que ele não seja sempre unânime, como Jovchelovitch (2006, p. 68) descreve:

[...] Ainda que este espaço que todos entram ao nascer e deixam para trás ao morrer, ele mesmo transcende o ciclo de vida de uma geração. Sua imortalidade envolve sua capacidade para produzir, manter e transformar uma história que permanece nos artefatos e narrativas humanas... é a arena de encontros na vida pública que garante as condições para descobrir as preocupações comuns do presente, projetar o futuro e identificar aquilo que o presente e o futuro devem ao passado. Mas ainda, porque sua realidade é plural, a esfera pública tem sua base no diálogo e na conversação: ainda que o Mundo seja o solo comum a todos os seres humanos, as posições dentro dele variam e nunca podem coincidir plenamente.

Outro conceito de memória pertinente ao trabalho é o relacionado à linguagem proposta por Bergerot (2006) que descreve a memória como uma atividade de auto – organização, tanto nos seus aspectos biológicos como psicológicos, gerando o ato mnemônico que é resultante desta organização. Antes de ser falada ou escrita, existe uma linguagem, sob a forma de armazenamento de informações, em nossa memória. Este tipo de memória pode ser chamada de lembrança, mesmo que em estado inconsciente. Esta permanência do passado sobrevive de diversas formas e vem sendo agregado com inúmeros significados. O passado vai sendo reconstituído a todo momento, e muitas vezes, os significados vão se modificando.

É por meio desta linguagem que a memória articula-se na vida social, transformando-se de algo pessoal para se tornar algo reconhecido por um grupo social. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores: “[...] Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são a condição de possibilidade do tempo reversível” (BOSI, 2006, p.28).

Além do passado esta linguagem oferece não apenas uma leitura fechada do que já foi, mas sim como base para dar sentido ao presente: “[...] o passado sempre chega ao presente” (SARLO, 2007, p.10).

Ou ainda, como é elaborada por Geertz (1989, p. 23), pois entende que “o trabalho da memória, é dar presença ao passado, para dar significado ao presente”. Este retorno ao passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente (SARLO, 2007, p. 09).

Através desta releitura do passado com a resignificação do presente, a memória se diferencia da história, pois ela é sempre um movimento atual, uma ponte de ligação entre o passado e o presente. Já a história é a representação do passado, Decca (1992, p.130) diferencia os dois da seguinte maneira:

A memória [...] é afetiva e mágica, a memória se acomoda apenas nos detalhes que a conformam; ela se nutre de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a toda transferência, censura ou projeção. A história, porque operação intelectual e laicizante exige a análise e o discurso crítico... A memória se enraiza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto. A história não se liga a não ser em continuidades temporais, nas evoluções e relações de coisas.

Nessa condição coloca-se o objeto de estudo em questão, o *patchwork*. Não é possível descrever este trabalho sob o ponto de vista da história, como representação de um determinado passado, este deve ser analisado sob um ponto de vista da memória. Porque resulta como diz Lucca (1992), de energias afetivas e mágicas, cheias de lembranças vagas e particulares.

Nas colchas de memória, produzidas por várias artesãs, pode-se observar estas lembranças do passado, particulares e simbólicas, incorporadas ao presente e às esperanças futuras. A costura possibilita à mulher costurar estes três tempos: passado, presente e futuro, interrompendo pelos cortes de sua resignificação e mudanças de vida, gerando uma teia de lembranças e, do tempo vivido.

O *patchwork*, primeiramente sob o ponto de vista da memória individual, marca aquele que o produz pois “[...] é preciso que o sujeito da ação identifique no objeto a ser preservado algum valor” (CHAGAS, 2009, p.35), para posteriormente ser reconhecido por um determinado grupo, criando uma memória e uma identidade só sua, que permita que esta seja reconhecida como de algum valor, ou seja, como um patrimônio.

[...] Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro. Na esteira de Freud e Nietzsche, contudo, ficamos sabendo o quão escorregadia e suspeita pode ser a memória pessoal; sempre afetada pelo esquecimento e pela negação, a repressão e o trauma, na maioria das vezes ela vem atender à necessidade de racionalizar e conservar o poder. Mas a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente a sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crença e valores, rituais e instituições [...] (HUYSEN, 2000, p.67).

O ‘*patchwork* de memória’ pode ser um exemplo de memória, pois cada pedaço é um papel constituinte de uma memória pessoal e ao se somar com as outras, vai criando uma memória coletiva. Este agrupamento de lembranças torna-se o testemunho de valor para aquele grupo em questão, gerando um patrimônio para aquelas pessoas, não pelo seu valor artístico, mas, principalmente sobre as memórias ali contidas, pessoais e coletivas.

Estas peças são confeccionadas por diversas artesãs, em diferentes períodos e ocasiões, desta forma, cada uma destas mulheres vai colocando na colcha a sua experiência existencial: “(...) a maior satisfação do artista, que é de se identificar com a sua obra, isto é, de se justificar através de sua obra, de fundar nela sua própria transcendência” (MORIN, 1975, p.26). Cada integrante faz um pedaço da colcha, que depois serão unidos formando harmoniosamente uma única peça.

Estes *quilts* de memória têm como objetivo algo mais profundo, sua vocação não está no prazer estético e nem na sua função. Eles têm como vocação, ativar e construir as memórias de uma forma diferente, por meio de imagens, não precisando ser escrita ou falada. Vera Bergerot, em sua dissertação: *Colcha de Retalhos: os bastidores do Patrimônio* (2006, p. 11), aborda esta importância, ao colocar que:



[...] objetivamos perceber a visão de mundo, os aspectos identitários, a representação social, contidos especificamente nas manifestações artísticas/artesanais, revelando características históricas profundas de um tempo, de um local e do comportamento de um grupo, cuja linguagem, cuja a comunicação, não se faz unicamente pelas narrativas orais ou escritas, mas podem ser extraídas também, [...] de pedacinhos tempos, locais e histórias passadas que compõe o seu presente.

Além de salvaguardar estas histórias, constituindo o patrimônio de um grupo, o *patchwork* integra também conceitos de memória, não apenas como uma representação o passado, mas para ressignificar o presente.

Nada mais propício que colocar essas memórias a partir de um tema correlato com a arte, um campo sensível, o da poesia. Construído também assim como o *patchwork*:

Memória não tem filtro e armazena tudo. Memória a gente não rasga, não joga no lixo, não lava com sabão. Memória é sentinela, e nos vigia sempre. A memória não vê mas não tira o olho. Vai somando vida afora. Tudo que a gente olha, ouve, toca, come e cheira, a memória não esquece. E, de repente, transborda mais rápido que enchente. Coisas que a gente só imaginou a memória guarda. E fatos que a gente nem sabia que sabia rompem sem mais nem menos no pensamento. Memória é biblioteca sem livros. Memória nos engorda sem ninguém perceber (QUEIRÓS, 2006, p.09).

Para melhor entender este trabalho, será exemplificada a seguir uma colcha de memória, constituída por uma escola de artesanato.

### 2.3 A Colcha de Memória – ‘Ophicina Panos e Traços’

Este objeto é de uma colcha de memória que resgata a história de uma escola de artesanato. Esta colcha está dividida em duas partes distintas: a parte superior destinada aos seus fundadores e a inferior construída a partir dos olhares dos alunos. O desejo da construção desta memória aconteceu desde a fundação da empresa, que possui seis anos de funcionamento, porém este projeto teve seu início em abril de 2009, quando a escola contou com uma ampliação de seu espaço físico.

O processo aconteceu da seguinte maneira: na ocasião da reabertura, foi proposto aos alunos que cada um fizesse um quadrado de 20 centímetros, com o tema livre. Após um ano estes quadrados começaram a ser emendados formando esta colcha. Depois de concluída esta etapa, foi feita a parte superior da colcha (Figura 18). A parte central foi destinada aos personagens desta história, já as partes laterais foram organizadas pelas duas sócias da empresa, de forma individual. Assim concluída, a colcha foi apresentada aos alunos.



FIGURA 18 - COLCHA DE MEMÓRIA DA OPHICINA PANOS E TRAÇOS. Observe os detalhes dos diferentes trabalhos executados, técnicas, linguagens e estilos diversos.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Para tentar compreender estas memórias, é preciso analisar a colcha em suas peculiaridades. A parte superior foi destinada à história da 'Ophicina', feita a partir dos fundadores da empresa. A parte central serve como um orientador das suas memórias, feita a partir de uma bricolagem de fotos e palavras. Bricolagem, no sentido em que Lévi-Strauss (2003) define como "a abertura de um espaço para oferecer um meio de aproximar o trabalho manual visto como esta colagem". Onde esta união, embora se trate de um universo fechado, não possui um centro, porém mantém uma racionalidade, mesmo não apresentando um projeto bem definido. A sua unidade se dá através da sobreposição destes materiais fragmentários, que podem ser pela sobreposição das ideias ou de uma forma física como a sobreposição de retalhos. Assim, cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo objetivas e subjetivas.

As fotos sobrepostas de forma circular (Figura 19) representam estas relações, pois são fragmentos de histórias vividas pelos seus fundadores, pessoas que fizeram parte da história, bem como fotos de sua parte física. O jogo de palavras “Nossos sonhos, nossas histórias, nossas memórias e os nossos amores”, reflete o pensamento, ou ainda, como o tema principal da colcha foi percebido anteriormente, aspecto necessário para a confecção destas colchas de memória.



FIGURA 19 - COLCHA DE MEMÓRIAS DA OPHICINA PANOS E TRAÇOS. Mostra a parte central da colcha que representa a história contada a partir de uma sobreposição de fotos dos personagens criadores de tal escola.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Já, na Figura 20, as peças, afixadas uma ao lado da outra representam a visão das sócias e, agora de forma separadas, com suas visões, expectativas, e memórias particulares. De forma linear, contando uma história, ou de forma esparsa e fragmentada, as suas peculiaridades são postas em questão.



FIGURA 20 - COLCHA DE MEMÓRIAS DA OPHICINA PANOS E TRAÇOS. A foto representa a parte superior confeccionadas pelas sócias, ambas apresentam um jogo de palavras que representam sua trajetória na empresa, porém cada uma com sua técnica e linguagem própria.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A segunda parte é composta por quadrados menores, sendo cada quadrado confeccionado por uma aluna da escola (Figura 21). Estes quadrados representam as visões particulares, uma técnica, lembrança ou desejo de cada um destes personagens. Muitos representam seus gostos pessoais como a paixão pelos animais, flores, palavras.



FIGURA 21 - QUADRADOS CONFECCIONADOS PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS. Cada quadrado representa uma técnica, uma lembrança ou desejo da aluna que o fez.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Outros descrevem parte de suas realidades, suas experiências, suas memórias. O caso da foto a seguir (Figura 22) representa um ambiente campestre.



FIGURA 22 - QUADRADO CONFECCIONADO PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS. Representa o cotidiano de uma aluna, demonstrado pela presença dos animais e do ambiente campestre. Este trabalho foi confeccionado para a Ophicina Panos e Traços.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Porém, a maioria dos quadrados faz referência à escola, em si. Algumas fixaram nos seus quadrados o que a loja representa para elas, e outras, se utilizam das técnicas aprendidas para nortear os seus trabalhos (Figura 23).



FIGURA 23 - QUADRADOS CONFECCIONADOS PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS. O primeiro quadrado à esquerda representa uma técnica aprendida em sala de aula, já o quadrado ao seu lado denota o carinho da aluna com a escola, o quadrado com uma xícara de café sugere que para a aluna a loja representa bons momentos como um cafezinho no meio da tarde, e o outro coloca diversas técnicas aprendidas em todos os cursos ofertados na escola. Estes quadrados foram confeccionados para a Ophicina Panos e Traços.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A maior parte das alunas optou por fazer seus trabalhos de forma individual, porém, um grupo de alunas constituiu um trabalho único, unindo seus pedaços e formando uma só linguagem. Um poema sobre a amizade, permeado por trabalhos conhecidos como fuxicos, formaram uma unidade coletiva (Figura 24).



FIGURA 24 - QUADRADOS CONFECCIONADOS PARA A COLCHA DE MEMÓRIAS. Neste modelo preparado para a Ophicina Panos e Traços houve junção de um grupo de diferentes alunas que procuraram juntar suas personalidades e criar uma unidade representada com uma poesia sobre a amizade, pois estas alunas não pertenciam ao grupo de costura e sim da pintura.  
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Muitas outras características podem ser analisadas no patchwork, como a cor, os tecidos e a disposição das peças, porém, o que se revela importante para a constituição desta colcha como uma totalidade são as características de cada trabalho que lembra os momentos vividos em sala de aula, por estes personagens que ajudaram a construir esta história de memórias. Importante é que o trabalho demonstra que a memória pode constituir uma trama interminável, sendo cada vez mais ampliada, como numa história sem fim.

#### 2.4 *Patchwork* Artístico / Artesanal

O último tipo de *patchwork* analisado entra em um campo incerto, que promove a discussão central deste estudo: a fronteira do que é artesanal e do que é artístico.

Diferentemente do *patchwork* comercial, que se baseia em uma técnica pré-estabelecida, este tipo pode ou não respeitar um método. Além disso, ele se diferencia dos outros pela sua utilização; enquanto os outros são usados como objetos utilitários, como uma colcha, toalha ou uma almofada, este tem um objetivo

expresso: o de ser exposto, de ser contemplado. Já o *patchwork* de memória também se diferencia do artístico pelo seu uso, mas também serviu de base para o desenvolvimento do *patchwork* artístico. O modo como são feitas colchas de memória, ou seja, em que cada artesã faz uma parte, promove o desejo de representação identitária, onde cada 'quiltista' tem a possibilidade de marcar a sua singularidade em um pequeno pedaço de tecido. É importante que se ressalte que toda a história do desenvolvimento e propagação desta técnica aconteceu em solo norte-americano, seguindo a tese de Mary Donatelli Schmitt, "*Ohio quilt artists as teacher*", publicada em 2005, onde são apresentados os fatores de reconhecimento deste tipo novo de *quilt*, o artístico.

O impulso inicial deste tipo de *quilt* artístico foi dado em 1908, quando o jornal "*Ladies Home Journal*", nos Estados Unidos, publicou um artigo chamado, com a tradução literal "Quando o *patchwork* vira arte", que obteve uma grande repercussão e promoveu a discussão de uma nova forma de *quilt*. Essa popularidade foi ampliada também pelo movimento do *Arts and Crafts*<sup>11</sup>, que promovia as atividades artesanais. Além disso, a Grande Depressão<sup>12</sup> acontecida em 1929, juntamente com a II Guerra Mundial (1939-1945), que ocorreu um pouco mais tarde, promoveram não só a expressão artística das 'quiltistas', mas devido à necessidade econômica, estas artesãs foram obrigadas a aproveitar melhor os recursos, já que estes se tornaram escassos.

Porém este tipo de *quilt*, o artístico, se desenvolveu com mais intensidade a partir dos anos 70, quando foram reconhecidos os primeiros "artistas", as primeiras associações, publicações e exposições, com os moldes do que conhecemos hoje como arte.

Muitos atribuem como introdutora do *quilt* artístico, Jean Ray Laury. Sua formação se deu na faculdade de artes na Universidade de Stanford, e é considerada a pioneira na exploração moderna do *quilt*, bem como inspirou outras quiltistas na década de 1970 a fazer este trabalho de novo design: não apoiado em técnicas, e sim como forma de colocar as expressões pessoais e figurativas de suas

---

<sup>11</sup> Movimento ocorrido na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, cujo objeto era reafirmar a importância do trabalho artesanal em face da crescente mecanização e produção em massa proveniente da Revolução Industrial.

<sup>12</sup> Também conhecida crise de 29, aconteceu com quebra da bolsa de Nova York em 1929 e persistiu ao longo da década de 30, terminando apenas com a II Guerra Mundial. Foi a crise econômica mais longa e mais forte do século XX.



vidas em seus *quilts*. Jean também publicou inúmeros artigos em revistas e abriu novas discussões sobre o *patchwork*, publicou o livro com o título “*Quilts & Coverlets, a Contemporary Approach (1970)*” que inspiraram muitas pessoas ligadas ao segmento. Seus ensinamentos e livros forneceram uma noção maior às ‘quiltteiras’ sobre uma nova estética no *quilt*.

Outro fator que ajudou a propagar este tipo de *quilt* foi com Bonnie Lemann que em 1969, começou a publicar “*Quilters Newsletter Magazine*”. Esta importante publicação atravessou todo os Estados Unidos da América com seus moldes, artigos e trabalhos, e promoveu o debate entre diversos centros de *patchwork* no país. Lemann comentou em sua primeira publicação o seu desejo de promover entre todos os centros, a renovação dos *quilts bees*, promovendo através da revista, discussões e trocas de ideias de novas experiências com uma visão moderna e inovadora dos *quilts*. Esta revista continua circulando nos EUA e possui inserção internacional.

Além disso, uma nova concepção do *patchwork* foi criada pelo casal frequentador do meio artístico de Nova York, Jonathan Holstein e Gail van der Hoof, que no final de 1960 e início da década de 1970, saíram em busca de antiguidades na zona rural da Pensilvânia e encontraram muitos *quilts*, iniciando uma coleção. Em 1971, o casal decidiu fazer uma exposição com estes trabalhos, seis meses depois a mesma exposição foi montada no museu Whitney de Arte em Nova York. Esta mostra colocou pela primeira vez uma tradição, os antigos *quilts* com uma visão legitimadora, uma vez que se apresentava em um espaço institucional, em um museu, que fez com que estes trabalhos comesçassem a ser apresentados e pensados como arte, a arte que conhecemos como erudita. Foi a primeira vez que tal fato sucedeu e o evento teve enorme repercussão; em decorrência disso organizou-se um mercado em torno dos *quilts*, com exposições e edição de inúmeros livros na área, que tornaram o *patchwork* artístico colocado e reconhecido como uma nova modalidade deste artesanato (Figura 25).



FIGURA 25 - CASAL JONATHAN HOLSTEIN E GAIL VAN DER HOOF. Junto ao casal é possível observar essas colchas primitivas que foram usadas nestas primeiras exposições.  
Fonte: Adaptado de [www.aervilhacorderosa.com](http://www.aervilhacorderosa.com)

A própria forma de colocação dos *quilts* nas exposições foi inovadora, as peças foram colocadas de forma que as pessoas não estavam acostumadas a vê-los, anteriormente expostos em camas. Foram utilizadas luzes focais sobre eles e também expostas como pinturas nas paredes, o que significou uma mudança na forma de ver os *quilts*, fazendo com que estas peças feitas para colocar em paredes fossem mais popularizadas, transferindo o uso do patchwork que era essencialmente utilitário para, o da contemplação.

Outros fatores contribuíram para a comemoração do bicentenário da Declaração da Independência dos Estados Unidos em 1976, bem como o fim da guerra do Vietnã (1959 - 1975), contribuíram para que o americano enaltecesse seu espírito nacionalista, valorizando a sua cultura, e com isso os *quilts* ganharam uma maior projeção, já que este artesanato era reconhecido como um instrumento de caracterização popular do país.

O movimento feminista, também ajudou na popularização deste *patchwork*. Susan Shie Wooster foi uma artista que explorou o *quilt* por causa da sua conexão com a cultura feminina, constatando que, por trás destas peças, “havia vozes sufocadas deste segmento da população marginalizado por muitos anos”. Sua

contribuição além deste reconhecimento está no impulso e incentivo dado às mulheres para que se expressassem de forma mais livre, executando estes trabalhos de cunho artístico.

Em 1983, foi criada a primeira organização nos Estados Unidos, a *American Quilter's Society* (AQS), e em 1984 a *Firelands Association of the Visual Arts* (FAVA), mais voltada para área do *Patchwork* Arte.

No Brasil não existe nenhuma associação específica para este tipo de *patchwork*, mas são organizadas algumas mostras em festivais que expõem este tipo de trabalho. Muitas delas possuem temas escolhidos, tal como uma exposição de arte. Outra forma de incentivo é a organização de concursos, que são criados paralelamente a estas mostras e feiras especializadas. A seguir serão apresentados alguns trabalhos nacionais deste tipo de *quilt* (Figura 26 A e B).



FIGURA 26 - QUILTS NACIONAIS. A) As Lágrimas de Obirici que representa uma história da cultura brasileira. B) Este trabalho propõe uma releitura em *patchwork* da obra do artista brasileiro Adelio Sarro.

Fonte: Extraídas de <http://sites.google.com> e [www.quiltista.blogspot.com](http://www.quiltista.blogspot.com). Trabalhos de Joyce Loss, 2006 e Adelio Sarro de Jane Leonetti, 2010.

Neste contexto, vale a pena questionar: Quem faz em *patchwork* uma colcha ou uma toalha, com uma técnica de *Baltimore* é um artesão? E quem executa um

trabalho e o expõe em um festival é um artista? Ou ainda, a colcha da Ophicina Panos e Traços foi feita por um grupo de artesãs ou de artistas? O que todos estes tipos de *patchwork* possuem em comum? Arte, artesanato? Estas questões são complexas de se compreender, e muitas são as distorções que decorrem desta relação.

Toma-se a história da arte como norteadora deste impasse, bem como os motivos que elevaram o papel do artista frente à figura do artesão, muitas vezes diminuída. É importante a apresentação dos fatos de forma linear, como na história, para entender as rupturas e continuidades destas duas formas de expressão, bem como fornecer ao espectador um contexto cultural para aplicação de uma ou outra forma: ora artesanal, ora artística. Permeando este texto, serão abordadas as aproximações e as distâncias entre o termo arte e artesanato. Muitas são estas relações e antagonismos: uso vs contemplação, individual vs coletivo, tradição vs inovação, repetição vs transgressão, entre outros. Este será o tema abordado no próximo capítulo.

### 3 ARTE E ARTESANATO: AS SUAS DISTÂNCIAS E SUAS APROXIMAÇÕES

Raramente, por maior que seja seu valor documental para o arqueólogo, a olaria pintada merece relevo na história da arte. Consideramo-la, em geral, como um artesanato ou indústria, cuja natureza não a eleva acima das artes menores. Isso é válido até para os vasos minóicos (Figura 27), a despeito da sua beleza excepcional e requinte técnico, e o mesmo podemos dizer da maior parte da cerâmica grega. Mas se estudarmos certas peças como o vaso de Dipylon ou a ânfora de Elêusis, impressionantes tanto pelo tamanho como pelo esforço pictural que transmitem, seremos obrigados a considerá-las como das mais ambiciosas obras de arte do seu tempo (JANSON, 1993, p.150).

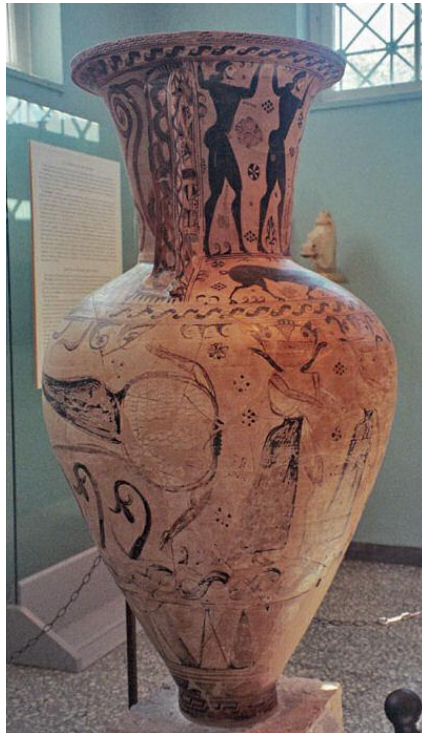


FIGURA 27 - VASO MINÓICO, Obra denominada de “Ulisses cegando Polifemo e Górgonas”. Vaso de cerâmica executado no período conhecido por Minóico, que compreende os anos de 675- 650 a.C..

Fonte: Extraído de <http://grecoantiga.org>

A partir da citação de Janson (1993) descrita acima, é possível perceber a diferença atribuída entre arte e artesanato. Este renomado historiador da arte indica seu posicionamento com relação ao artesanato, colocando-o como “arte menor”, o que é bastante comum.

Ao analisar as definições retiradas de alguns dicionários<sup>13</sup> observa-se que, na maioria dos casos arte e artesanato são tratados como sinônimos, e as suas definições se cruzam. A definição de artesanato é dada à técnica e tirocínio do artesão, ofício de artesão. Já artesão ou artífice é o trabalhador manual que trabalha por sua conta, só, ou com o auxílio de membros da família; pessoa que se dedica a qualquer arte mecânica; operário, fabricante de artefatos; indivíduo que inventa. Esta última definição mais próxima do conceito de arte, a invenção. Arte nos dicionários tem um sentido bastante amplo, porém, os sentidos pertinentes ao trabalho são os seguintes: a execução prática de uma ideia, *filos* complexo de regras e processos para a produção de um efeito estético determinado, habilidade, artifício, maneira, modo, jeito, profissão, ofício. Quanto ao significado do verbete artista: o termo se aproxima ainda mais do artesão; pois é compreendido como aplicador da arte; indivíduo que se dedica às belas-artes, àquele que faz da arte meio de vida, o que revela sentimento artístico, pessoa que exerce um ofício com gosto, artesão, artífice. Apesar da definição dos termos se cruzarem, existem pensadores e críticos que estabelecem uma relação hierárquica entre artesanato e arte, e nesta concepção o artista é a: “pessoa que exerce profissionalmente qualquer uma das artes, em nível superior ao do artesanato, exemplo de uma das artes aplicadas”.

Outro exemplo, no qual esta hierarquia é evidenciada é a avaliação crítica de Leonardo da Vinci à Michelangelo, situando-o como um artista inferior, pois seu trabalho exigia esforço físico, como cortar pedra e ser coberto por poeira, enquanto que o dele era desenvolvido elegantemente em seu ateliê limpo e iluminado (GULLAR, 1994).

A presença da relação de inferioridade do artesão frente ao artista é recorrente, como constatável nos escritos de Janson (1993), nas definições dos dicionários, e até pelos próprios artistas, como é o caso de Leonardo da Vinci.

Mas de onde originou esta distinção? Quais fatores contribuíram para esta categorização de “arte menor” para o artesanato? Vários agentes ao longo da história, como os filósofos gregos, a Igreja na Idade Média, a sociedade no Renascimento, o pensamento “moderno” na Revolução Industrial, entre outros

---

<sup>13</sup> Os dicionários utilizados foram obtidos através da internet. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>; <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 22 mai. 2010.

tratados aqui, contribuíram para esta categorização do artesanato diminuída em relação ao artista.

Antes do século XVIII, bem como da Revolução Industrial, tudo que se tinha até então se tratava de um fazer manual, pois tudo era feito através da artesanaria. Na Antiguidade e na Idade Média essa foi a forma como tudo foi feito, o termo artesanato não era até então tão enfatizado, e começou a ser utilizado de forma que se conhece hoje, após a Revolução Industrial, quando o objeto criado pela indústria passa a ser oposto ao trabalho manual, daquele feito à mão (ARANTES, 1998).

Como também fica evidenciado no pensamento de Lina Bo Bardi (1994, p.16):

A palavra arte, que hoje define a atividade artística, indicou no passado a atividade artesanal de qualquer tipo; pintores, escultores foram, no passado, incluídos também no artesanato, nas assim chamadas artes menores. As corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em corporações [...] A palavra Artesanato vem da palavra Arte equivalente a Corporação [...] Praticamente toda a grande produção popular do passado pertence ao artesanato [...].

Os primeiros registros do que se sugere como artesanato (Figura 28) são da pré-história, datados mais precisamente de 35.000 anos, no período conhecido como Paleolítico. A partir do momento em que o homem não depende das mãos e do próprio corpo para obter alimento, e percebe que pode ser ajudado por alguns utensílios, tem-se início a história do artesanato. Quando o homem passa a escolher e utilizar alguns materiais, como galhos, calhaus grandes e pedaços de rocha, que são mais adequados para facilitar a vida doméstica, a partir daí o sujeito começa a associar forma e função. São evidentes que não são encontrados muitos registros desta data, devido à simplicidade dos materiais, pelo fato de serem perecíveis. Portanto, esta teoria é sugestionada porque o que se tem de registro são somente algumas peças de pedra.



FIGURA 28 - FERRAMENTAS DO PERÍODO PALEOLÍTICO. Pode-se visualizar que estes são exemplos das primeiras ferramentas que se tem registro.  
Fonte: Extraída de <http://personales.mundivia.es>.

Os registros começam a ficar mais evidentes a partir do Período Neolítico de cerca de 12.000 anos atrás, pois é quando o homem começou a fabricar os primeiros utensílios de pedra polida, cerâmicas, tecelagens e armas de haste. Diz Ducassé (1961, p.9), neste sentido que: “[...] os primeiros objetos cuja origem se pode atribuir, com toda a certeza, à perícia humana são armas grosseiras de sílex e do calhau [...] o sílex e a pedra dura foram para o homem pré-histórico os materiais preferidos [...]”.

Em paralelo à história dos utensílios domésticos, estão outras formas de expressão ligadas a objetos ritualísticos. As pinturas na parede e pequenas esculturas trouxeram à tona o que não se imaginava naquela fase. É evidente que o homem daquela época não estava preocupado com outras atividades senão as de sobrevivência e, sobretudo, da caça. Mas muita coisa estava ligada a esta caça (Figura 29) tais como a magia, o ritual e a crença. Conforme comprova Janson (1993, p.41) que descreve no texto abaixo:

Escondidas nas entranhas da terra, fora do alcance de eventuais intrusos, estas imagens devem ter obedecido a um propósito muito mais sério que o simples gosto de decorar. De fato, parece não haver dúvida de que foram executadas para servir um rito mágico destinado, talvez, a assegurar o êxito da caça [...] Ao que parece o homem do Neolítico não estabelecia uma distinção nítida entre as imagens e a realidade.





FIGURA 29 - PINTURA EM CAVERNA. A pintura representa o Bisão, animal muito frequente do período datado de 15.000 - 10.000 a.C., objeto da caça do homem.  
Fonte: Extraído de <http://www.naturale.med.br>.

Seguindo neste mesmo viés percebe-se pela primeira vez a entrada de um novo personagem: a do “artista mágico”. É o primeiro registro em que o autor destas obras passa a exercer um papel distinto em sua sociedade, e passa a ser o primeiro representante da especialização e da divisão do trabalho. Pois por ser capaz de representar esta “realidade”, acaba por possuir uma distinção entre os demais.

Neste mesmo período surge outro tipo de artefato, agora restrito mais às mulheres e com menor importância, se comparado com a visão de arte como algo sagrado: “[...] a arte profana, agora restrita à categoria de ofício e destinada a solucionar problemas meramente decorativos, talvez tenha ficado nas mãos das mulheres e pode ter formado parte de sua atividade doméstica [...]” (HAUSER, 1998, p.22).

A realidade vivida nos tempos da pré-história, onde o “artista/artesão” tinha liberdade, sua “arte” era bastante autônoma, e seus motivos e propósitos poderiam ser puramente estéticos, não se propagou na Idade Antiga, mais precisamente nos povos do Egito.

Por muito tempo, os únicos empregadores destes artistas/artesãos, no período da cultura oriental antiga, foram os sacerdotes e os príncipes. E muitas de suas oficinas estavam nos palácios e templos. A sociedade era levada a acreditar que os deuses eram proprietários destes templos e palácios, seus príncipes, fundadores geridos pelos sacerdotes. Portanto as criações consistiam em oferendas

aos deuses, monumentos de glórias dos príncipes ou ainda instrumentos de cultos, tudo para enaltecer estas figuras tão “soberanas” desta sociedade. Devido a isso, fica evidente que as inovações no campo da arte não foram numerosas, pois deveria ser seguida de uma série de regras e não havia campo para serem praticadas as formas de expressão individual, como colocada na citação abaixo:

O papel da arte como função subordinada era enfatizado tão fortemente, e sua absorção em tarefas práticas é tão completa, que a pessoa do próprio artista desaparecia quase por completo atrás de sua obra. O pintor e o escultor permanecem como artífices anônimos, sem que suas próprias personalidades se salientassem de qualquer modo conhecemos alguns poucos nomes de artistas e, como os mestres não assinavam suas obras, é impossível associar mesmo estes poucos nomes a qualquer corpo definidos de obras (HAUSER, 1998, p.30).

Apesar destas oficinas instaladas nos templos serem maiores e mais numerosas, existiam algumas autônomas, que serviam como escolas. O trabalhador desta área concentrava-se na meticulosidade, na perfeição e execução de seus trabalhos, mas não na busca de uma forma que expressasse sua individualidade.

Portanto, seus trabalhos, tanto dos artífices do templo como os independentes, não eram exemplos de arte autônoma ou livre, pois obedeciam igualmente as mesmas regras (Figura 30).



FIGURA 30 - A ARTE EGÍPCIA. A pintura datada entre 1600- 1300 a. C., mostra a representação do corpo humano, gerando uma primeira noção de perspectiva, onde a cabeça do homem é colocada em perfil enquanto o corpo é representado de frente.

Fonte: Extraída de <http://www.unav.es>.

Outras civilizações, como os Sumérios, Acadianos, Babilônicos e Assírios, eram regidas por leis igualmente rígidas, e a expressão da arte, como objeto de personalidade, não era aceita.

Seguida por estas civilizações destaca-se a Grécia, berço das expressões tais como filosóficas, políticas, econômicas, esportivas e artísticas. A arte grega representa um grande despertar desta disciplina, o surgimento do individualismo e liberdade de expressão se torna presente.

No início as artes visuais partiram do ponto em que os egípcios, cretenses e micênicos haviam parado. Porém, logo no primeiro período grego, o Arcaico, o artesanato é o responsável pela principal inovação na história da arte (Figura 31). Artífices, empregados em pequenas olarias, estavam realizando e inaugurando um novo período, e os desenhos de seus vasos eram inovadores, como afirma Gombrich (1999, p.81) que “[...] os corpos já não estão desenhados à maneira egípcia, nem os braços nem as mãos estão dispostos com a mesma clareza e rigidez antigas. O pintor tinha tentado, obviamente, imaginar qual seria, na realidade, o aspecto de duas pessoas frente a frente [...]”.



FIGURA 31 - OBRA GREGA. Detalhe da ânfora denominada de “Ulisses cegando Polifemo e Górgonas” datada entre 675 - 650 a.C.  
Fonte: Extraída de <http://greciantiga.org>.

Na Grécia não havia uma diferença entre o artista e o artesão, (Figura 32) não existia diferenciação das palavras arte e artesanato, pois somente acreditavam que a grande arte é “[...] mais que um notável exemplo de habilidade técnica, e que deve sua grandeza à força criadora do artista [...]” (STRONG, 1979, p.9).



FIGURA 32 - ESCULTURA EM MÁRMORE DA GRÉCIA. Denominada “Discóbolo” (o lançador do disco) datado de 450 a. C., que representa o ideal de beleza grega.  
Fonte: Extraído de <http://setimo.files.wordpress.com>.

Com o surgimento das primeiras cidades - estado chamadas de *polis*, há uma reforma social na qual a monarquia é substituída pela aristocracia. Esta nova sociedade aristocrática começa a consumir nas cidades, e a participar do comércio e da indústria. Os participantes desta nova classe aristocrática passam a ser os principais patrocinadores dos artífices, o que ocasiona que o motivo religioso e o de glorificação sejam colocados em segundo plano.

Percebe-se assim uma nova concepção de arte: essa deixou de ser um meio em direção a um fim para tornar-se agora um fim em si mesma. O período grego também ficou conhecido como o do investimento no individualismo. É o período onde o homem passa a questionar a vida, onde a religiosidade vem de encontro com a ciência. Esta agitação e o patrocínio da aristocracia, fizeram com que o despertar do individualismo transpusesse o simples trabalho técnico. Nesta época foram

encontradas as primeiras obras nas artes visuais assinadas, o que configura que o trabalho artesanal passa a ter uma personalidade marcante e individual.

Com a nova concepção da arte, a figura do artista / artesão possui um cargo de importância dentro da sociedade, sendo respeitado pela sua habilidade artesanal. Gombrich (1999, p.99), confronta esta idéia de artesão e de artista, porém, o caracteriza como agente propulsor da arte grega:

Embora os artistas ainda fossem olhados como meros artífices e, talvez, desprezados pelos esnobes, um número crescente de pessoas começou a se interessar pelo trabalho deles como obras de arte, e não apenas pelas suas funções religiosas ou políticas. As pessoas compararam os méritos das várias “escolas” de arte; quer dizer, dos vários métodos, estilos e tradições que distinguiam os mestres em diferentes cidades. Não há dúvida de que a comparação e a competição entre estas escolas estimularam o artista para esforços sempre maiores e ajudaram a criar aquela variedade que admiramos na arte grega.

Já, a contribuição do Império Romano à história da arte foi oferecer um novo estímulo à continuidade da tradição grega. A demanda por obras de arte grega, entre romanos de classes mais altas geram um influxo de artistas do mundo helenístico. A maior parte de sua produção estava voltada para cópias e com poucas alterações e adaptações solicitadas pelos seus patrocinadores romanos. Estes, solicitavam ao artista obras que valorizassem sua tradição, como a comemoração por acontecimentos históricos, retratos, algo que enfeitassem seus templos e suas casas. Porém, era normal que seus mecenas<sup>14</sup> se voltassem ao talento dos seus contratados e os deixassem livres para criarem suas obras.

Mesmo com essa expressividade, a primeira forma de diminuição do artesão foi na Antiguidade Clássica, quando o filósofo Platão separa o saber intelectual do saber manual, isto é, afasta a cabeça das mãos. Platão define três classes na sociedade, que vai do mais técnico, braçal, ao mais sábio, intelectual, conforme Denis (1993, p.29) explica:

Os indivíduos não são igualmente aptos para entrar nas três classes da sociedade. O exercício da profissão militar exige qualidades que não se encontram em todos: a força física junta ao temperamento filosófico, que permite desenvolver um grande ardor contra o inimigo, ao mesmo tempo dá provas de uma grande doçura relativamente aos concidadãos. E quanto

---

<sup>14</sup> Mecenas era o nome dado ao patrocinador, cliente dos artistas na Antiguidade Clássica e todo o período do Renascimento.

à profissão de chefe, exige uma qualidade ainda mais rara: a sabedoria, que só se adquire pela contemplação e pela vitória sobre as paixões.

Em outra profissão, não militar, na área das artes, a diferença entre o poeta e o pintor ou o escultor era bastante significativa. O poeta era tratado como um hóspede ou um amigo na casa de seu mecenas, já o artista ou artesão trabalhava por remuneração e não oculta este fato de ninguém, ao contrário do poeta. Neste período, a ociosidade é uma condição prévia para a classe dominante grega: “[...] somente aquele que dispõe do ócio pode alcançar a sabedoria e liberdade de espírito [...]” (HAUSER, 1998, p.116).

Este trabalhador dependia do trabalho para sobreviver e esta sociedade possuía baixo apreço pelos trabalhadores remunerados, bem como todo trabalho produtivo em geral. A mulher trabalhava, sobretudo, na agricultura, o homem se dedicava à guerra ou à caça, e aos escravos cabia o trabalho minucioso, paciente e fatigante, o trabalho manual.

Outro fato relevante diz respeito ao trabalho propriamente dito, enquanto um trabalha sempre com as mãos e roupas limpas, o outro trabalha com ferramentas e roupas sujas, além de seu trabalho exigir esforço físico.

Aristóteles, que foi discípulo de Platão, ampliou este pensamento colocando o trabalho, sobretudo o braçal e manual como algo degradante ao homem. Senett (2009, p.33) cita nesta passagem o pensamento de Aristóteles:

Um presságio mais sério da menor fortuna do artesão aparece nos escritos de Aristóteles sobre a natureza do artesanato. Na Metafísica, ele afirma: “Consideramos que em toda a profissão os arquitetos são mais estimáveis e sabem mais e são mais sábios que os artesãos, pois conhecem as razões das coisas que são feitas.” Aristóteles troca a palavra que costuma designar o artífice, *demioergos*, por *cheirotechnon*, que significa simplesmente trabalhador manual.

Este tipo de pensamento permaneceu por toda a antiguidade clássica. Mesmo na Idade Média, onde o artesanato atingiu o seu apogeu devido às ‘corporações de ofício’<sup>15</sup>, as artes manuais estavam divididas em liberais e servis, e seguiam o mesmo preceito da Antiguidade Clássica. Segundo Russi (2004, p.54) “As artes

<sup>15</sup> Corporações de Ofício: Também chamadas de Guildas, o termo é utilizado para designar uma formação de trabalho, muito comum, sobretudo na Idade Média. Cada corporação agrupava um determinado ramo de trabalho; por isso era chamada de corporação de ofício. Essas corporações estabeleceram regras para o ingresso na profissão e tinham controle de quantidade, da qualidade e dos preços dos produtos produzidos.

liberais referiam-se às atividades do homem livre, que tinha o livro (liber - livro, livre) como seu principal instrumento. Já as servis, ou mecânicas dispunham do trabalho manual, onde se encaixavam as belas - artes”. Como exemplo pode-se utilizar o poeta e o pintor. O primeiro, um trabalhador mental, colocava seu intelecto, sua mente como instrumento de trabalho. Enquanto o segundo era tido como trabalhador servil, pois se utilizava das mãos para executar um trabalho.

Talvez estes tenham sido os primeiros sinais do distanciamento dos termos, já que o trabalho manual estava associado a uma coisa mais insignificante, mais braçal, se comparada com algo mais intelectual, feito pela mente.

Um exemplo bastante atual é a diferenciação entre um mestre de obra e um arquiteto, Arantes (1988), realiza esta comparação, reafirmando que nas sociedades atuais, o trabalho manual e o intelectual estão separados, ou seja, o pensamento proveniente dos tempos de Platão persiste, e são distintos na forma de pensar, como em suas realidades. A diferença entre um mestre de obras ou um electricista, se comparado a um arquiteto ou engenheiro não é apenas financeira, o desnível de poder e prestígio é muito maior. Isto é devido à concepção da sociedade atual, em que o trabalho intelectual é superior ao manual. A ideia que o ‘fazer’ é um ato dissociado do ‘saber’, embora a rigor falsa, é um fator básico para a manutenção das classes sociais, pois assim é justificado o poder de uns sobre os outros.

Antes do período conhecido por Renascimento, existe uma separação entre a obra de arte e o artista, isto causado pela contradição: o criador era considerado um ser inferior, enquanto que sua obra servia de veículo de religião e propaganda.

Na Idade Média o homem não criava, pois para os indivíduos da época a criação era divina, ou seja, só Deus tem o poder de criar, o homem é apenas criatura, logo não cabe a ele criar, só executar a obra divina. Esta é a grande diferença entre o mundo antigo e o atual, no tocante à valorização do trabalho como tal.

Ao mesmo tempo em que a figura do criador era inferior, a Idade Média valorizou o trabalho artesanal. Os senhores feudais promoveram agrupamentos e oficinas próximas aos conventos e castelos, onde propiciaram a evolução das técnicas artesanais.

Estas associações garantiam a formação técnica e espiritual de seus participantes. Se um jovem decidisse ser pintor o seu pai o colocaria nesta “escola”

bem cedo, como aprendiz de um grande mestre. O aprendiz se dispunha a fazer as mais simples tarefas: como preparar as tintas, consertar instrumentos e até mesmo mandar recados, tudo era necessário para se mostrar o mais atencioso possível. Aos poucos com a confiança do mestre, o jovem poderia começar a fazer trabalhos relacionados à pintura; fazer um fundo de uma tela ou fazer algum tipo de detalhe secundário. Se este mostrasse talento nestas tarefas, lhe seriam confiadas tarefas mais difíceis, como fazer uma tela inteira a partir de um esboço do mestre. Assim procedia a educação nesta associação. A sua grande prova final, que coroava o estudante, estava no que se conhece hoje, a obra prima.

Segundo Coli (1997, p.15), o conceito de obra prima criado na Idade Média nos serve até os dias de hoje:

[...] a obra-prima, no passado, era julgada a partir de critérios precisos de fabricação, por artesãos que dominavam perfeitamente as técnicas necessárias. Hoje, os profissionais do discurso sobre a arte possuem critérios mais diversos e menos precisos em seus julgamentos, critérios que não são apenas o do saber fazer.

Além destas oficinas “escolas”, existiam as produções artesanais associadas aos mosteiros, onde a autoria se torna ainda mais dispensável, separando ainda mais o conceito individual do artista. As obras passam a ter a sua autoria no anonimato e a figura do artesão se sobrepõe à do artista Hauser (1998, p.176) que explica esta inversão de papéis:

[...] a intenção romântica era a de atribuir o papel decisivo nas artes não ao consciencioso, diligente e treinado artista, mas ao artesão cujo trabalho era executado sem um pensamento consciente, apenas de acordo com a tradição. O anonimato do artista era também parte integrante da lenda romântica da Idade Média. Em seu relacionamento ambivalente com o individualismo moderno, o movimento romântico representou a criatividade anônima como uma marca especial da grandeza e instituiu em particular afeição na imagem do monge desconhecido criando sua obra exclusivamente em louvor a Deus, recolhido na penumbra de sua cela e sem impor, de maneira alguma, sua própria personalidade [...]

Estas associações existiam não por um talento exclusivo de um mestre, mas por seus produtos. Não existia uma preocupação com uma “marca”, que representava a identificação do fabricante, pois o que fazia uma ou outra corporação vender mais, era o seu produto ser tecnicamente perfeito. O produto não possuía um



valor agregado, o do nome do artista. O sucesso do produto destas oficinas estava intimamente ligado a sua função.

Pode parecer que os artesãos do período medieval fossem resistentes à inovação o que não é uma verdade. Seus trabalhos evoluíam mais lentamente pelo fato de que o esforço era coletivo, ou seja, não dependia apenas de um sujeito. Devido a isto, os ofícios artesanais sempre tiveram um caráter mais impessoal, e até os dias de hoje o ambiente artesanal possui uma visão de comunidade.

Devido ao seu tamanho físico e ao número de pessoas que a constituem uma comunidade de artesãos privilegia as formas democráticas de vida em conjunto; sua organização é hierárquica mas não autoritária, tal hierarquia sendo baseada não em poderes, mas em níveis de habilidade: mestres de ofício, artesãos, aprendizes; e o trabalho final dá espaço para o divertimento e para a criatividade (PAZ, 1991, web).

Mesmo possuindo características de inovação, o artesanato tem sua essência no que é tradicional e é passado de geração a geração. Muito anterior ao período medieval, na Antiguidade Clássica, mas especificamente na Grécia Arcaica, era certo que os conhecimentos e as habilidades seriam passadas aos seus descendentes, o que confere mais uma vez o caráter de coletividade ao artesanato: “[...] As normas sociais tinham mais peso que os dons individuais na ‘sociedade de capacitação’ tradicional [...], essa palavra moderna entre as modernas – o ‘gênio’ pessoal – não fazia muito sentido [...]” (SENNETT, 2009, p. 32).

Nos tempos atuais, a atividade artesanal continua pautada neste tradicionalismo que é a característica fundamental do artesanato: “Os objetos artesanais que, com a sua longa duração, prolongavam ilimitadamente no tempo o seu serviço e alargavam a várias gerações os próprios valores e tradição” (BRUSATIN, 1989, p.37).

Em contrapartida a arte se baseia, ao contrário do artesanato, na individualidade, na criação, inovação e transgressão. Sabe-se que na arte, a partir do Renascimento, o surgimento do artista como ser individual e gênio, ampliou este conceito de artista solitário e singular, conforme Sennett (2009, p.84) sentencia: “No Renascimento, a manifestação súbita de alguma coisa era associada à arte ou à genialidade, se quisermos – de um indivíduo”.

Porém com esta nova visão, a importância do fabricante, do criador, é exaltada, visto que a manifestação do ato criativo individual estava ligada à genialidade.

O ateliê do artista continuou sendo como uma oficina de artesanato medieval, com mestres e aprendizes, porém seus mestres atribuíram um novo valor à originalidade dos trabalhos ali efetuados. Estas associações passaram a existir, sobretudo, pela afirmação da personalidade e do estilo do artista, do ser individual. O produto gerado não tinha como principal foco a sua utilidade e seu apuro técnico. O produto se transforma em obra de arte, e sua importância reside na assinatura do artista que o fez.

Alguns fatores contribuíram para esta nova visão como: o nacionalismo, o enfraquecimento das corporações, o novo status social do artista, a aproximação dos humanistas e enfim, a descoberta do gênio.

Além dos monges que atribuíam as suas “obras” a Deus, era comum que os artistas migrassem para várias cidades, trocando de corporação, porém com o desejo nacionalista e com que este intercâmbio diminuísse, para que as escolas criassem estilos próprios. Estas corporações representavam companhias ricas que participavam da administração da cidade, pois muitas delas destinavam suas verbas à construção e fundação de palácios e igrejas, por isso mesmo estas guildas elevaram a figura do artista, pois este era uma propaganda viva dos triunfos de cada região, elevando-as a um local mais nobre na sociedade. Gombrich (1999, p. 287) retrata esta afirmação em seu texto: “Esse orgulho das cidades, que rivalizavam entre si para assegurar os serviços dos grandes artistas que embelezavam seus edifícios e criavam obras de forma duradoura, foi um grande incentivo [...]”.

Já o enfraquecimento das corporações, aconteceu principalmente, por causa da grande oferta de trabalho. O artista deixou de ser um artesão pronto para executar trabalhos mais simples como móveis, bordados ou sapatos, pois sua fama já o ocupava com obras de maior importância, além de ser uma afronta para alguns artistas, já que as artesanias são consideradas a partir de então como secundárias. “[...] Vasari já não considera a aceitação de simples trabalho artesanal compatível com o respeito que o artista deve a si mesmo [...]” (HAUSER, 1998, p.326).

Outro fator importante para a decadência das guildas reside no fato que não era mais necessário que um pintor ou escultor frequentasse a “escola” como

aprendiz até se tornar um mestre para ser valorizado por meio de suas obras. Isto aconteceu com o pintor italiano Giovanni Battista Poggi no ano de 1590, que foi reconhecido como artista, já que o estatuto das guildas não possuía um poder restritivo a este tipo de artista sem fundamentação regular.

Até o local de trabalho foi alterado, a oficina é transformada em ateliê, o mestre traçava a concepção geral da pintura, seus aprendizes se encarregavam do resto, e o ateliê só existe em virtude do talento único do mestre e de sua busca pela originalidade. O papel dos seus ajudantes é diferente dos provadores da ourivesaria: “[...] os assistentes do artista permanecem na presença física dos mestres; não da própria mente para anotar indicações de originalidade em um livrinho de regras que se possa levar no bolso” (SENNETT, 2009, p.84).

Na Idade Média, o artista passa a ser um trabalhador intelectual livre, diferentemente do artesão, que ainda possui o mesmo status. O aumento na demanda por obras de arte com o nacionalismo provocou uma competição entre os mecenas para conseguir os mais famosos mestres. Isto fez com que houvesse uma inversão de papéis: o artista passou a conceder um favor em aceitar uma encomenda de um rico príncipe. Gullar (1994, p.09) evidencia que um exemplo em que o artista adquiriu importância na sociedade, é que muitos nobres e príncipes o reverenciam: “[...] Conta-se que certa vez um príncipe foi visitar o ateliê de Tiziano. Em certo momento, o pincel caiu da mão do artista e o príncipe apressou-se em abaixar-se e apanhá-lo do chão, dizendo que fazer isso constituía uma honra para ele”.

O artista passa a ditar as suas regras e não obedece mais aos caprichos dos clientes, enfim, pela primeira vez na história ele se torna um indivíduo livre. O saber manual se divide: uma parte deste, o campo das belas artes se distancia e fica desta vez mais próxima dos ditos “letrados” ou “intelectuais”, criando uma nova figura: a do “artista”, distanciado do povo. Enquanto o artesão mantém a proximidade com o popular. O preconceito com relação à figura do trabalhador manual, portanto, recai sobre o artesão.

Janson (1993) explica que desde os tempos de Platão, as “belas artes” não eram consideradas como artes liberais, ao contrário da música, poesia, matemática e gramática, pois acreditavam que as artes não possuíam base teórica, pois eram consideradas apenas trabalho manual. A partir do momento em que o artista passa

a frequentar a elite intelectual, a natureza de seu trabalho foi modificada. Este trabalhador começa a ser reconhecido como homem de ideias, e não apenas como um manipulador de materiais, suas obras são expressões visíveis de sua alma criadora. Tudo que surge deste homem passa a ser colecionado: desenho, esboço, fragmento, peças inacabadas.

A própria descoberta do uso da perspectiva comprova para os artistas que a pintura não é mais artesanato, pois além do trabalho manual ‘o ato de pintar’ é acompanhado de algo de cunho intelectual, ‘como se faz a representação em respectiva’ (JASON, 1993).

Já o projeto humanista de Petrarca, sendo a base do que se conhece como Renascimento, vem de encontro com a relativa perda da expressividade religiosa neste período em comparação a Idade Média. Esta secularização<sup>16</sup> significava a crença na importância do que é “humano”, feito “pelo homem” em oposição ao que é essencialmente “divino”, ou feito “por Deus”. Petrarca, para ampliar este conceito, traz consigo a Antiguidade clássica pagã, não no sentido de ressuscitá-la integralmente, mas sim “[...] por harmonizar o legado dos pensadores antigos com a mensagem do cristianismo” (JANSON, 1993, p.541).

Ao passo que a religião se torna menos controladora de todas as esferas da vida social, o conceito de autonomia passa a estar em voga. O artista deixa de ser apenas um instrumento para a representação do que é divino, e sua arte não se preocupa com a representação do poder divino. Assim o artista passa a ter sua autonomia, e sua arte passa a ser mais livre, o artista escolhe seus temas: “[...] torna-se concebível uma arte que encerra em si mesma seu significado e propósito” (HAUSER, 1998, p. 340).

Devido a esta série de fatores, surge pela primeira vez o conceito de “gênio”, que surge a partir da ideia de propriedade intelectual. Comparando com a Idade Média a obra de arte era puramente objetiva ao passo que a obra dos tempos de Michelangelo, Da Vinci e Erasmo de Rotterdam passa a ter um caráter pessoal.

---

<sup>16</sup> Secularização: é um termo utilizado para definir um processo no qual a religião deixa de ser o aspecto central de uma sociedade. Transferindo assim esta centralidade para outra atividade social.

O elemento fundamentalmente novo na concepção renascentista de arte é a descoberta do conceito de gênio, e a idéia de que a obra de arte é a criação de uma personalidade autocrática, de que essa personalidade transcende a tradição, a teoria e as regras... Tal idéia permaneceu estranha à Idade Média, que não reconhecia valor independente na originalidade e espontaneidade intelectuais, recomendava a imitação dos mestres e considerava permissível o plágio, e que foi, no máximo, superficialmente afetada, mas de maneira nenhuma dominada pela idéia de competição intelectual (HAUSER, 1998, p.338).

É no período do Renascimento que os conceitos de arte e artesanato se afastam, de forma sem precedentes, devido a uma série de fatores relatados anteriormente. Surge então pela primeira vez o conceito realmente mais adequado de artista, já que anteriormente estes trabalhadores eram na maior parte anônimos, não tendo nenhum tipo de diferenciação do trabalho manual ao que se conhece como arte, pois a arte estava mais ligada à comunidade, mas próxima à posição que o artesanato ocupa. Isto porque no Renascimento o homem passa a ocupar a posição de autor da obra, que antes era atribuída a Deus, sendo apenas o instrumento para realização da obra divina.

Neste momento o homem passa a se servir de outras instituições além da Igreja, e para se constituir como cidadão, a família, escola e o estado, desempenham um maior papel na formação deste sujeito. Com esta nova concepção de cidadão, onde cada um possui liberdade de ação, gerou a responsabilidade sobre os seus atos, e com ela o conceito de autoria. Esta dividida em dois tipos de gestos de interpretação, assim como a memória, uma individual e uma mais coletiva.

Uma forma de ver o mundo das realidades do sujeito pode ser mais comunitária, um único gesto (ideia, conceito) em inúmeras versões ou objetos, o que mais bem caracteriza a ideia do artesanato. Já um gesto também com uma única versão, porém com uma única produção, mesmo que compartilhado, se situa mais próximo da arte que surgiu neste período e configura uma das distinções entre a arte e o artesanato.

Após este período, a história da arte passa por uma série de acontecimentos e estilos: o maneirismo que acaba por ser uma fase de transição entre o renascimento, o período conhecido por barroco, que tem como característica fundamental o catolicismo, o estado absolutista e uma nova concepção de ciência.

No entanto, a figura do artista e do artesão se manteve a mesma em todo o período do Renascimento e permanece até hoje.

Há uma alteração de valores na relação artista/artesão no período moderno, baseado no ideal proveniente da Revolução Francesa, e à partir de um novo modelo de oficina, diferente daquele predominante na Antiguidade Clássica e no Período Medieval, caracterizada como “academia de arte”. Quando o artista passa a conceber a arte como liberal, acrescentam à sua preparação artesanal uma formação teórica. Os artistas passam a se reunir não somente para trocar experiências técnicas, mas para discutir teorias da arte, como afirma Janson (1993, p.786): “Estas academias tomaram mais tarde caráter oficial, assumindo uma ou outra função das antigas corporações de artes e ofícios, mas o seu ensino era limitado e estava longe de ser sistemático”.

As academias de arte, portanto, romperam com a antiga forma de ensino de mestre para aprendiz, o ensino que de apenas técnico, passa a configurar com uma nova filosofia. Alguns artistas do século XVI já participavam deste tipo de ensino, mas só no século XVIII estas escolas se disseminaram pela Europa, e as figuras do mestre e do aprendiz perdem força para serem substituídas por estudantes e professores. Estas instituições enalteciam os mestres do passado, fazendo com que as suas obras fossem mais procuradas e a clientela se interessasse pelas obras dos antigos, deixando de lado os novos. Com isso, para promover estes novos artistas surgiram as primeiras exposições de arte promovidas por estas “escolas”. Nestas, os artistas não criavam as suas obras para um determinado cliente, mas sim para chamar a atenção de alguns observadores que se faziam notar pelo apuro técnico representando os temas tradicionais: outros artistas passaram a realizar algo inédito na coloração, técnicas e até assuntos que até então não faziam parte do ciclo da arte, pois se sentiam livres para representar uma cena de Shakespeare ou um acontecimento histórico, ou ainda qualquer coisa que tivessem interesse. Também neste período, as portas para o artista colocar sua visão pessoal, estavam abertas, e diante disso, Gombrich (1999, p.488) analisa a obra “O Gigante” do pintor Francisco Goya, comprovando esta visão (Figura 33).

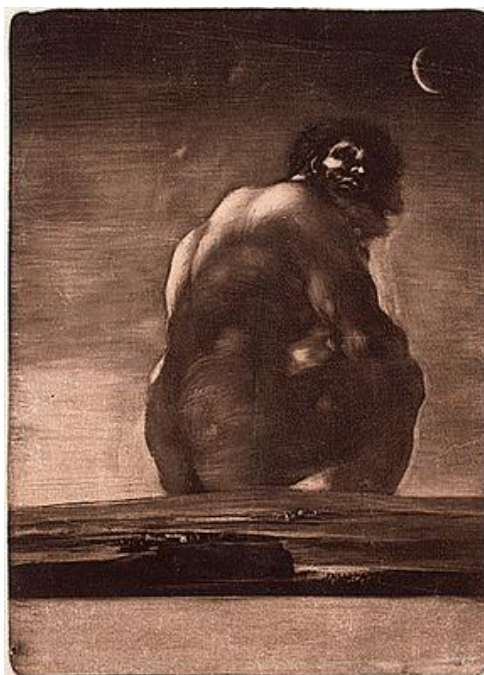


FIGURA 33 - O GIGANTE. Pintura de Francisco Goya datada de 1818. Que representa um dos marcos onde o pintor se sente livre para transmitir suas visões, coisa antes só pertencia aos poetas. Fonte: Extraída de <http://4.bp.blogspot.com>.

Estaria Goya pensando na triste sina do seu país, na sua opressão por guerras e pela loucura humana? Ou estaria simplesmente criando uma imagem como se cria um poema? Pois esse foi o mais notável efeito da ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer (GOMBRICH, 1999, p.488).

Outra visão advinda da Revolução na França foi a de distinguir a Arte com “A” maiúsculo e o exercício de um ofício com “a” minúsculo. Esta situação foi agravada no século seguinte com a Revolução Industrial, que acabou por destruir as bases sólidas do artesanato; o trabalho manual cede lugar à produção mecânica e a oficina perde seu lugar para o novo espaço: a fábrica. O artesão é subjugado é colocado de lado, perde seu valor, e o produto do seu trabalho é substituído pelo produto manufaturado. Sennett (2009, p. 135) afirma que: “[...] a máquina também é o instrumento da morte do artífice [...]”.

O artista do século XIX se distingue do artesão, ele faz a “arte” da forma que se conhece hoje, porém ela passa por uma fase de turbulências. Se por um lado o artista é valorizado por sua excentricidade, é também subjugado pelo gosto do cliente, abrindo concessão para dar conta de sustentar, criando uma arte para atender padrões médios de gosto. Pod-se até questionar como Morin (1975, p.14),

sobre o dogmatismo da arte associada à chamada “alta cultura”, se ela mesmo existe, ou se é apenas um comércio: “[...] é preciso nos perguntarmos se os valores da “alta cultura” não são dogmáticos, formais, mitificados, se o “culto da arte” não esconde muitas vezes um comércio superficial com as obras.”

Há, dentro deste contexto, o surgimento de uma nova classe média que carecia de tradição estética, valorizando uma arte, e segundo o gosto popular que originou a cultura de massa, com fins de entretenimento e de padrões imediatos.

O novo artista começa a ter uma nova postura, surgindo o artista excêntrico, aquele que exprime seus sentimentos, que cria um personagem. A arte perde as demais finalidades para se tornar um objeto de satisfação da sua consciência artística. Tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para expressar a individualidade, desde que houvesse mesmo uma individualidade a expressar (GOMBRICH, 1999).

Este conceito de gênio solitário é enaltecido e configura até os dias de hoje a visão de artista encontrada pela sociedade: ligado às elites, intelectuais ou não, excêntricos e, sobretudo singulares. Ao contrário do artesão, que possui um caráter mais de coletivismo, muitas vezes sem identidade própria, ligado às camadas populares, estes conceitos advêm deste pensamento renascentista, mas, sobretudo, romântico.

Segundo Chartier (1990, p.21), as representações sociais explicam este conceito de artista que se tem hoje. Ele é fruto de uma representação criada, através de signos, símbolos e representações: “[...] Todas elas tem em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe [...]”. Isto faz com que a representação se torne a verdade, os signos se tornam peças de uma realidade que muitas vezes não corresponde à verdade.

A arte, o fazer artístico, acaba sendo proveniente de um pensamento ligado à ação das elites, em função de poder de fazer circular valores próprios. Em decorrência, ocorre a negação dos valores das camadas populares subvalorizado pelo fazer artesanal, o que resta é o conhecimento intrínseco. Portanto, devido a uma relação de poder, a “arte” está relacionada às elites enquanto o artesanato está ligado às camadas populares. Bem como a ideia de “arte erudita” contraposta à “arte



popular”. Assim sendo, a história da arte e a história social contribuíram para este distanciamento entre o artista e o artesão.

Os artistas do período moderno se diferenciavam dos antigos na medida em que muitos foram incompreendidos em seu tempo e só foram reconhecidos depois de mortos, pois o seu pensamento artístico estava à frente de seu tempo, e as técnicas começam a ser colocadas em segundo plano, o que a princípio assusta os críticos, que não compreendem esta nova forma de arte.

Monet, um dos precursores do movimento impressionista, extrapola as fronteiras do ateliê e sugere uma nova forma de fazer seus trabalhos, *in loco*, diante do motivo (Figura 34).



FIGURA 34 - IMPRESSÃO, NASCER DO SOL. Obra de Claude Monet feita em óleo sobre tela, datada de 1872. A pincelada é algo nítido na tela, algo que até então não era visto nas pinturas anteriores.

Fonte: Extraída de <http://1.bp.blogspot.com>.

Surgiram novos métodos e procedimentos técnicos ainda não experimentados. Esta alteração na técnica, esta ruptura, fez com que a transferência da leitura passasse do artista para o espectador, proposta inovadora dos impressionistas. Assim, a arte passa a ser vista de uma nova forma a partir deste movimento:

A luta dos impressionistas tornou-se uma valiosa lenda para todos os inovadores em arte, que agora podiam apontar esse notório fracasso geral em reconhecer e aceitar novos métodos. Num certo sentido, esse fracasso tornou-se tão importante na história da arte quanto a vitória final do programa impressionista (GOMBRICH, 1999, p.523).

Neste momento, a separação entre arte e artesanato se torna mais evidente: “[...] as pinceladas à mostra contribuem para uma equivocada subestimação do artesanato na realização da própria obra de arte [...]” (GULLAR, 1994, p.9).

Um pouco mais à frente, em contrapartida à industrialização, surge o movimento conhecido por *Art Nouveau*, movimento moderno que veio satisfazer as sociedades europeias e americanas, quando se alcançou um nível de desenvolvimento industrial. Abrangeu muitas categorias de costume, desde o urbanismo e a construção civil até a decoração de interiores, mobiliário e vestuário. Da forma em que se propagou tornou-se uma verdadeira moda.

O movimento valorizou o elemento artesanal, não o colocou como dispensável ou apenas contemplativo, ao contrário da arte. “O *Art Nouveau* é um estilo ornamental que consiste no acréscimo de um elemento hedonista a um objeto útil [...] a funcionalidade (o útil) se identifica com o ornamento (belo)” (ARGAN, 1992, p. 202) (Figura 35).

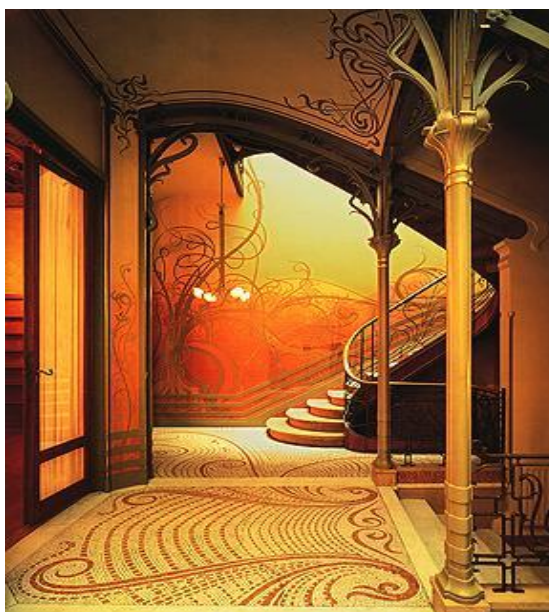


FIGURA 35 - MODELO ART NOUVEAU. O balaústre da escada da Casa Solvay, datado de 1894 - 1899, em Bruxelas, do arquiteto belga Victor Horta (1861 - 1947) que retrata a riqueza dos movimentos e detalhes típicos do movimento do *Art Nouveau*.

Fonte: Extraída de <http://3.bp.blogspot.com>.

O movimento *Art Nouveau* foi essencialmente burguês, ao contrário do que Willian Morris (1834 - 1896), fundador do movimento inglês conhecido como *Arts and Crafts* quis, e segundo Gullar (1994, p. 9) “[...] procura valorizar a criação artesanal como uma forma de defesa contra a suposta brutalidade e desumanização do trabalho humano imposto pela indústria”.

Para decepção de Morris, o movimento nunca teve o caráter de uma arte popular, nem de expressar a vontade de requalificar o trabalho dos operários. O *Art Nouveau* utilizou o trabalho dos artistas e dos artesãos no quadro da economia capitalista sem ser industrializado, no entanto, foi uma arte para a elite, quase uma corte, cujo único apelo popular foram os seus subprodutos, que não aproveitados pela elite, passavam para os operários (Figura 36).



FIGURA 36 - MODELO DE ART NOUVEAU. Papel de parede criado por A H Mackmurdo *Cromer Bird*, 1884, que usa como tema a natureza, muito enaltecida neste movimento.  
Fonte: Extraída de <http://3.bp.blogspot.com>.

Em um segundo momento, outro movimento que buscou a retomada do artesanato, foi o movimento alemão da *Bauhaus*, fundado por Walter Gropius (1883-1969), que pretendia formar o novo artista perdido com o Renascimento, mudando o método tradicional de ensino:

Em substituição dos tradicionais professores, o ensino era agora ministrado por mestres. Os estudantes eram denominados aprendizes e podiam progredir para a categoria de oficiais e finalmente de mestre jovem. A actividade da Bauhaus era decidida por um Conselho de Mestres, cujos poderes incluíam o direito de nomear novos mestres. Os estudantes eram ensinados por um Mestre da Forma e um Mestre Artesão. Assim escreveu Gropius em seu Manifesto Bauhaus, “poder-se-ia acabar com a barreira arrogante entre artistas e artesãos”, e abrir caminho para a “nova estrutura do futuro” (DROSTE, 1994, p. 22).

O movimento da *Bauhaus* buscava formar arquitetos, projetistas e técnicos especializados para a indústria. Alguns artistas lecionaram nesta escola: Paul Klee, Kandinsky, entre outros. Apesar do objetivo da *Bauhaus* ser a funcionalidade, ela alcançou outro tipo de princípio: o da figuratividade, deixando os conceitos extrínsecos de praticidade e técnica construtiva em segundo plano.

Assim como esta escola e o movimento do *Arts and Crafts* podem ser colocados como incentivadores do artesanato, Egale (2001, p.120) define o artesanato como: “[...] essencialmente utilitário, mas com alguma decoração, possuindo duas funções: a estética e a utilitária.” Estes dois movimentos buscavam em si este meio termo. Pois a arte se tratando de um gesto de interpretação individual, uma versão única da realidade, possui somente a função estética, não utilitária. Já quando o sinal de interpretação é comunitário, no caso do artesanato, com inúmeras versões, ele pode se desenvolver de duas formas: como produção industrial, sendo necessária, tendo somente vocação funcional; enquanto a produção não industrial, não é somente necessária, possui um valor estético.

Tomando como norteador da pesquisa, o Nobel de literatura Octávio Paz em seu ensaio de 1991, “O Uso e a Contemplação”, classifica o artesanato da mesma forma. Antes da revolução estética, a arte foi instrumento: de imitação, de representação e de criação. Os valores das obras de arte estavam na junção de beleza e significado. Objetos artísticos não eram apenas objetos, pois deveriam se constituir em signos, com seus significados múltiplos, porém suas interpretações levavam a um objetivo único, a adoração da obra. Já sob o ponto de vista mais atual, a arte não tem seu objetivo no produto e sim no percurso que o espectador percorre, ou seja, no afetamento que ela provoca. O ato de ver a obra, não é apenas contemplativo, um ato sagrado, demanda compreensão, sentimento.

Ainda, Paz (1991, web), coloca a transposição moderna de arte:

Para nós, o objeto artístico é uma realidade autônoma, auto-suficiente, e seu significado último não se encontra além, mas dentro dele, em si e por si mesmo. É um significado à margem do significado: não se refere ao que não lhe esteja contido. Como a divindade cristã, as pinturas de Jackson Pollock não querem dizer nada: elas são.

O design, ao contrário da arte, não se preocupa com a “aura”. O produto manufaturado possui a invisibilidade: “[...] quanto menos visíveis forem os objetos funcionais, mais belos serão” (PAZ, 1991, web). E a partir do momento em que estes objetos deixam de funcionar, deixam de existir, pois o seu princípio é de serem úteis. A beleza é importante, mas não é o seu objetivo, a sua função é primordial, e é por isto que eles existem.

Neste meio está o artesanato, entre a arte e o design. O artesanato, ao contrário do design, não tem como objetivo a sua invisibilidade, a sua presença é marcante, sua precisão, seu detalhamento, executado com destreza pelo artesão não é em vão. Sem dúvida que os objetos são úteis, mas estes estão indissociados de sua beleza. Esta beleza é palpável ao contrário da contemplação artística, da arte, que é vista como algo sagrado. O artesanato propõe uma mistura de utilidade e contemplação estética. Toma-se, por exemplo, uma colcha de patchwork, que sua função é de cobrir ou esquentar, porém pode também ser usado como adorno, um objeto decorativo em uma casa. Qual seria o objetivo maior desta peça? Esta questão que o artesanato se propõe, não há um objetivo maior, o do uso ou da contemplação, ambos são importantes.

O “design” é dirigido para uma função, a sua forma se torna dispensável se perder a funcionalidade. Já, obra de arte, está intrinsecamente ligada à beleza, ela existe por meio dela.

A arte é a beleza e o design, a função, enquanto o artesanato, circula entre as duas funções, visão reafirmada por Paz (1991, web): “Nossa relação com o objeto industrializado é funcional; com a obra de arte, semi-religiosa; com a peça de artesanato, corpórea”. Este termo “corpórea”, do autor, pode ser exemplificada no objeto de estudo: o *patchwork*, principalmente se destacar o *patchwork* de memória, ele é palpável, não existe um distanciamento quase que religioso como na obra de arte, ele é próximo, mas não tão próximo que seja utilitário.

Segundo a história da arte, neste mesmo contexto, a arte moderna é marcada pela diversidade de estilos, e estabelecer um solo firme é para o modernismo um desafio, a partir do momento em que a obra de arte “moderna” distorce a aparência do mundo real com o uso de formas, cores e materiais, recriando versões distorcidas ou exageradas da natureza. Alguns movimentos estéticos surgiram dos preceitos da história da arte em geral, dedicados à contemplação e representação, como o Cubismo e o Expressionismo. Já, em outros movimentos, a arte foi o instrumento da negação e do combate, como o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo.

Como representante do Dadaísmo, Marcel Duchamp coloca em xeque o que é a arte com a sua obra “Fountain”. Em 1917, apresenta um mictório invertido e a assina como R. Mutt. Duchamp, e com esta ação desmistifica a obra de arte e a substitui pelo puro ato estético.

[..] a obra de arte é recebida pelos sentidos, mas seu verdadeiro objetivo está além. Não é uma coisa: é um leque de signos que, à medida que abre e fecha, revela e esconde o seu significado, alternadamente. A obra de arte é um sinal inteligente emitido para a frente e para trás, entre significado e não-significado. O perigo dessa abordagem – um perigo que Duchamp nem sempre conseguiu evitar – é que ela pode conduzir longe demais na direção errada, ficando o artista com o conceito e sem o objeto, com o achado e sem a coisa (PAZ, 1991, web).

Já o conceito de arte contemporânea, arte pós-moderna ou arte conceitual se torna ainda mais difícil de delimitar. Duchamp, no início do século XX, recolheu objetos que não haviam sido originalmente concebidos como objetos de arte, mas como utilitários, e os transpôs para o contexto da arte (Figura 37). A “*Fountain*” de Duchamp é o exemplo disto. O artista comentou na década de 1940, que sua intenção, um quarto de século antes, fora a de fazer com que a arte se voltasse ao pensamento, pois estava entediado com as limitações de uma arte a serviço apenas dos sentidos.



FIGURA 37 - OBRA DE *FOUNTAIN*. Polêmica obra de Marcel Duchamp, datada de 1917, que colocou em voga o questionamento do papel da obra de arte na própria arte.  
 Fonte: Marcel Duchamp, 1917. Extraído de <http://www.ojosdepapel.com>.

Na virada da década de 1960, testemunhou-se uma profunda divisão na arte, e o modernismo estava no auge de sua influência, que se baseava numa especificidade de meio (tinta, madeira, pedra) para a produção de uma experiência estética centrada no espectador.

O conceito de arte até então conhecido era o mais simples: “[...] sempre ficaram nos efeitos de superfície da arte – a forma, o conteúdo (nunca chegaram à matéria da arte)”, destaca Coelho (2008, p.110). Apesar da arte, sobretudo a obra de arte, ser feita a partir de uma ideia individualizada, só cabia aos espectadores contemplá-la, pois ela era feita a partir do desejo do artista, e não cabia ao público ajudar a construí-la com seus afetamentos.

No entanto, o grupo *Fluxus*<sup>17</sup> rejeita as especificidades contemplativas da arte mencionadas anteriormente propondo uma nova relação entre artista e público. O grupo *Fluxus* surge desta necessidade. “Esse sentido de beleza potencial contida no que é comum e cotidiano, ecoa uma longa tradição de atividade de vanguarda, afastando-se da pompa e do protocolo da “alta cultura”” (WOOD, 2002, p.23).

Um exemplo pode ser tomado pelo artista Nelson Leirner, representante brasileiro deste tipo de arte. Ele se apropria de objetos já prontos, peças conhecidas

<sup>17</sup> Fluxus: movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome Fluxus, (do latim flux, significa modificação, escoamento, catarse) era, em princípio, o título de uma revista, mas se estendeu posteriormente para designar as performances organizadas por George Maciunas, seu criador.

e comercializadas como artigos de artesanias. Ele não as executa, mas se apropria delas, para transformá-las, dando-lhes outros significados em suas criações (Figura 38). Assim, o artista põe em cheque estes objetos que até então não são considerados como arte e os ressignifica, transformando-os em obras que conhecemos por eruditas, como comprova nesta passagem feita pelo crítico de arte Tadeu Chiarelli, no documentário de Vicaldi (2004) dedicado ao artista:

O que o Nelson faz? Ele se apropria destas imagens, destes objetos e recompõe, reestrutura, cria um novo trabalho... E traz para onde? Para o universo da galeria ou do museu, que são espaços consagratórios da arte... A gente aprendeu que tudo que está dentro da galeria ou no museu é por definição arte... Isto é um preconceito... Então ele pega este preconceito e te obriga a ver estes trabalhos, estes objetos, estas imagens, que você nunca olharia, e por um outro viés, pelo espaço que ele está.



FIGURA 38 - ARTE CONTEMPORÂNEA. Obra de Nelson Leirner denominada *Maracanã*, feita com objetos de plástico, cerâmica entre outros.  
Fonte: Nelson Leiner, 2003.

Outros exemplos podem ser destacados, pois se aproximam do *patchwork*. Arthur Bispo do Rosário, carioca, diagnosticado como paranóico - esquizofrênico, produziu diversas obras, grande parte delas no hospital psiquiátrico. Seus trabalhos diversificam-se entre justaposições de objetos e bordados. Ele se apropria de produtos produzidos em série, como canecas de alumínio, botões, colheres, entre outros, e os ressignifica assim como Nelson Leiner. Para os bordados, usa os



tecidos disponíveis, como lençóis ou roupas, e consegue os fios desfiando o uniforme azul de interno, fazendo uma espécie de *patchwork*. No entanto, sua obra só é reconhecida nos últimos dez anos de vida do artista. Sua criação era baseada, segundo ele, por vezes que lhe impunham estas tarefas.



FIGURA 39 - ARTE CONTEMPORÂNEA. Obra de Arthur Bispo do Rosário, denominada *Talheres*, sem data, feita utilizando diversos talheres, papelão, plástico e madeira. Fonte: Extraída de <http://www.itaucultural.org.br>.



FIGURA 40 - ARTE CONTEMPORÂNEA. Obra de Arthur Bispo do Rosário, detalhe da obra denominada *Manto de Apresentação*, sem data, utilizando tecido, fio e corda. Fonte: Extraída de <http://www.itaucultural.org.br>.

Hélio Oiticica, também carioca, artista performático, pintor e escultor. Abandona os trabalhos bidimensionais e na década de 1960, começa a se envolver com a comunidade do Morro da Mangueira e dessa experiência nascem os *Parangolés*<sup>18</sup>, que são feitas de tecidos, criando tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundem elementos como cor, dança, poesia e música, e pressupõem uma manifestação performática cultural coletiva. Como o próprio artista define: “*Parangolé* é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim [...]" (OITICICA, 1965, web).



FIGURA 41: ARTE CONTEMPORÂNEA. Registro da performance de Hélio Oiticica, denominada *Parangolés*, 1965.

Fonte: Extraída de <http://www.itaucultural.org.br>.

Mais exemplos e muitos artistas podem ser relatados, mas a diferença entre estes dois sujeitos, o artista e o artesão, é muito mais social do que do trabalho em si. A arte contemporânea resulta de um ato individual do artista, porém a sua obra se ressignifica e deixa de ser somente uma obra para ser uma intenção a partir de novos olhares. A arte passa a ser pensada através da coletividade, deixa de ser apenas uma representação para ser uma construção de imagens, contextos e afetamentos do espectador: “[...] obras de arte bem como sobre o significado das

---

<sup>18</sup> Parangolé: Obra artística criada pelo artista brasileiro Hélio Oiticica, a partir de suas experiências com música, dança e artes visuais junto aos integrantes da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro.

imagens agora tratadas não mais como simples representações da realidade, mas como construção de novas realidades [...]” (MARTINS, 2007, p.29).

As múltiplas perspectivas da arte contemporânea tomam o processo de interpretação mais denso, mais completo, e os significados são mais carregados até mesmo que o valor do objeto estético em si. Já, Coelho (2008) também reafirma essa visão dizendo que: “A obra de arte é divergente, sua interpretação é impossível, ou sua interpretação é uma sofisticação: o programa de sua abordagem só pode ser investigativo, não explicativo”.

Contudo, muitas são as diferenças e as igualdades na dualidade arte e artesanato. Seria reducionista tratar os termos aqui de forma antagônica, pois todos eles não apontam somente para distanciamentos. Muitos se aproximam em alguns aspectos quando olhados num foco mais abrangente. Segundo a definição de Morin (1975, p. 72): “As obras de arte universais são aquelas que detêm originalmente, que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação.”, pode-se perceber que tanto a arte propriamente dita como as obras de artesanato, possuem estas mesmas possibilidades, tanto para o autor como para o seu público.

A obra de arte poderia ser vista apenas como um objeto de contemplação, sem ser utilitária. Porém, atualmente a arte pode ser um instrumento de promoção de diversas expressões humanas, e deixa de ser apenas representativa, tornando-se um instrumento de novos significados, sensações e afetamentos, e capaz de atuar como agente na construção de uma nova sociedade, ou ainda instigando o olhar do espectador para as novas percepções do real.

Assim como a arte, o artesanato também tem a sua função modificada, antes o que era somente utilitário, pode se tornar veículo para inúmeras expressões, como as que são tomadas como registros de uma sociedade, um patrimônio, como pode ser observado no objeto de estudo: *o patchwork*.

Passando a analisar os sujeitos da questão, tanto o artista como o artesão, possuem sua individualidade; o primeiro por sua autonomia e o segundo pelo seu desejo contido, pois precisa seguir seu modelo. Os dois, por outro lado refletem e refratam valores de sua coletividade. No artesanato, o produto é a representação do seu local, de sua cultura. Já a arte, não se constitui hoje como um produto, pois ao artista se propõe comunicar o processo, portanto, apela para a participação do público, da coletividade.

A experiência de uma 'fruição individual e solitária' e de uma 'apreciação contemplativa', típicas de uma formação e concepção burguesas, vai, aos poucos, sendo abalada, exigindo novos tipos de fruição e apreciação, abrindo espaço para a experiência coletiva de participação (MARTINS, 2007, p. 22).

Em se observando este aspecto de individualidade e coletivismo de uma forma mais aberta, em sua origem, esta coletividade da arte pode não ser apenas focada no público, pois o próprio indivíduo possui uma coletividade: “[...] antes de ser si-mesmo, ou, melhor ainda, para ser si-mesmo, faz-se parte de um contexto, de um ambiente que molda o indivíduo e lhe permite criar” (MAFFESOLI, 2007, p. 77).

Ainda seguindo o pensamento do autor, que acredita que a busca incessante atual da individualidade, acarreta sempre em algo com fundo coletivo, pois: “[...] o eu de cada um só existia em função de um Eu coletivo” (MAFFESOLI, 2007, p.80).

Portanto, é difícil dizer que algo é somente individual, pois as experiências individuais têm procedência nas coletivas. Por isso o mesmo autor defende essa ideia da volta às origens, ao primitivismo, à união a uma série de pequenas seitas, tendências, escolas e comunidades, para que se possa obter o sentimento de pertencer, pois dessa forma é possível sentir-se presente e ligado aos outros. E ainda a individualidade pode ser multiplicada, tornando-o o sujeito coletivo, pois, muitas vezes de forma inconsciente, ao vestir suas diversas “máscaras” ou identidades, o sujeito na vida amorosa é um e na profissional outro, desmembrando-se em múltiplas individualidades.

O compromisso com a inventividade e a tradição também se mesclam na reflexão de ambos. Para o artista, é necessário que se saiba fazer o artesanato, o fazer manual, pautado na tradição, como meio de movimentar o material:

Afirmemos, sem discutir por enquanto que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso parece incontestável e, na realidade, perscrutando a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre por detrás do artista, o artesão (ANDRADE, 1938, web).

Já o artesão, embora tenha que seguir uma tradição e um modelo, se permite extrapolar estas fronteiras, fixando sua marca em seu trabalho.

Esta discussão entre os temas, arte e artesanato, fomenta e procura dar sentido ao último tipo de *patchwork* estudado, o *patchwork* artístico / artesanal, colocado aqui nem como um ou outro.

Retomando os trabalhos apresentados no capítulo anterior, percebe-se que estes trabalhos ora possuem uma dimensão artística, ora artesanal. Reparando que não só os trabalhos do *patchwork* artístico / artesanal são passíveis desta discussão; os trabalhos do *patchwork* técnico possuem uma vocação mais artesanal, não de menor valor, mas artesanal devido às suas principais características. Já o *patchwork* de memória pode possuir estas duas dimensões, algumas mais técnicas, que podem até mesmo expressar as características principais de um determinado grupo, passado através de uma geração, ou traços mais compatíveis à arte.

A arte e o artesanato, apesar de suas especificidades, são passíveis de reflexão especialmente no contexto contemporâneo. Suas características identitárias não se fecham em si, se mesclam, se unem e se fundem, não sendo possível se fechar em uma única situação. Identificar se determinado trabalho é arte ou artesanato não é foco central da discussão, pois toda classificação é reducionista.

Nesta breve reflexão sobre a dualidade arte e artesanato, é possível perceber que as especificidades do mundo científico resultam muitas vezes em questionamentos, incertezas e, às vezes, conclusões rígidas, devido a articulação de determinados conceitos hegemônicos.

A diferença que costumeiramente se faz entre aquilo que é “inferior” e o que é “superior”, “melhor” ou “pior”, está dentro do ser: nos seus preconceitos, nas suas concepções, nos seus valores e na sua cultura. Há muita resistência e dificuldade em ver o diferente, principalmente dentro da academia.

No entanto, um tema tão subjetivo como a arte e o artesanato constitui processos em constante mudança, transformação e assimilação. As vivências do homem no aqui e agora associam e intercambiam percepções de tempo e de espaço. Há uma necessidade do fazer despretensioso de respostas ou na busca de relações, mesmo que a pesquisa científica a princípio não aceite isso. Aqui e agora não é possível, se fechar em um único resultado, assim como um *patchwork*. Todas as suas variantes, traços e hipóteses se fundem em um único objetivo: o de inúmeras interpretações, não fechadas, somente abertas para quem tiver disposto e as quiser enxergar.

Achar-me-ia em grande dificuldade para dizer onde está o quadro que eu olho. Portanto não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que vejo (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 262).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *patchwork* é considerado um dos maiores símbolos da cultura norte-americana, apesar da prática não ser originada neste país, pois esta foi regularizada e popularizada no mundo. Segundo Schmitt (2005), de acordo com os estudos concluídos em 2003, pela revista *Quilters Newsletter Magazine*, a quantidade de produtores dessa técnica passa dos 21 milhões, considerando um aumento de 50% em relação a 1997, que apresentava um público de aproximadamente 14 milhões. Estima-se também que a indústria do *quilt* movimenta cerca de dois bilhões de dólares ao ano, somente nos Estados Unidos da América - EUA.

Dados que indicam que este mercado está em plena expansão. No Brasil não há dados que comprovem a adesão a esta prática, no entanto, ela pode ser percebida através do aumento de feiras, lojas e cursos especializados, pois somente até o final dos anos 1990, existia apenas uma feira especializada, que teve sua primeira edição em 1996, e denomina-se 'Festival de *Patchwork* de Gramado'. Em 2002, foi inaugurada a 'Semana de *Patchwork* Senac de São Paulo', a segunda feira do setor. Atualmente o Brasil conta com mais de dez feiras especializadas, inclusive saindo do grande eixo de São Paulo e Rio de Janeiro, como é o caso da primeira feira de *patchwork* na cidade de Curitiba que será realizada em setembro deste ano de 2011. Além destas feiras, o aumento na quantidade de insumos para o setor aumentou, sobretudo na última década. Os materiais, que a princípio eram somente importados, e compunham a maioria disponível no mercado, não possuem mais esta exclusividade. O produto nacional voltado para área especializada em *patchwork* já detém a maior parte neste mercado. Os investimentos dos fornecedores de material para artesanato aumentaram consideravelmente neste setor. Devido a esta expansão é possível perceber que antes estes produtos eram somente comercializados em lojas especializadas, enquanto que atualmente estes produtos estão disponíveis em lojas diversas, como armarinhos, loja de aviamentos e tecidos.

Outro fator que despertou o interesse para o desenvolvimento desta pesquisa foi a disseminação do *patchwork* no país, observada a partir de experiências pessoais e vivências de trabalho. Há cinco anos, se fosse feita a pergunta entre os

artesãos sobre o que é o *patchwork*, pouco conheciam a técnica, e muitos não faziam nem ideia do que se tratava. Hoje, porém, no segmento do artesanato, esta técnica é bastante difundida e praticamente todos sabem do que se trata.

A partir desta e de outras evidências surge a necessidade de abordar o tema, pois ficou também evidenciada a falta de pesquisas de caráter acadêmico nesta área. O objetivo está em fornecer um estudo sobre o tema, não tendo a pretensão, de como afirmado na introdução, de produzir um documento para elevar o *patchwork* à categoria de patrimônio ou que este seja reconhecido como algo pertinente à cultura nacional, pois o texto apontou inúmeras vezes que este o *patchwork* é um patrimônio cultural norte-americano e não nacional. Ou seja, essa dissertação teve como meta fundante realizar um estudo mais aprofundado sobre o *patchwork* e suas características no Brasil.

Dentre essas singularidades do *patchwork*, a dissertação gerou e forneceu informações, tais como discutir a diferença entre os termos, *patchwork*, *quilt*, e colchas de retalhos, abordados no primeiro capítulo, além de um histórico do *patchwork*, tanto no mundo como no Brasil, bem como sua presença nacional como artesanato difundido no país, levantando dados sobre as produções desse trabalho no Brasil, e mapeando os principais centros e artistas / artesãos brasileiros, na área.

No segundo capítulo foi criada uma abordagem para a diferenciação dos trabalhos: técnicos ou comerciais, de memória e artístico / artesanais.

O primeiro, *patchwork* técnico, apenas na função utilitária, devido a isto se tornou o tipo mais comercial. A sua outra finalidade pode ser definida por Andrade (1938) como “[...] a parte da arte que pode ser ensinada”, ou seja, este tipo tem como proposta também o ensino, pois para fabricá-los, podem ser utilizadas diversas técnicas, ao contrário dos outros tipos que podem ser utilitários, ou não, porém produzidos pela recuperação de memórias e de percepções estéticas.

Os *patchworks* de memória promovem temas que revelam discussões sobre patrimônio e memória. Reconhecida como patrimônio nos Estados Unidos da América - EUA, e não tendo a pretensão de torná-lo também como patrimônio no Brasil, a sua prática pode ajudar a representar um determinado grupo, confundindo a sua existência com a própria história, como mostra a história norte-americana. Quanto à memória, os *patchworks* de memória representam histórias, lembranças, e

significados em sua produção; é como se estas peças fossem diários que resgatassem uma parcela do passado.

Por último, os *patchworks* artísticos / artesanais são os que mais se diferenciam dos outros, sua função não é utilitária e suas características se fundem mais nos aspectos relativos à arte se não comparados com as possibilidades do artesanato, como coletividade, tradição e modelo. Devido a isto, surgiu o problema central da pesquisa: O *patchwork* possui uma dimensão artística ou artesanal, no Brasil?

Seguindo a linha de pensamento de Maffesoli (2004, p.28) sobre a pesquisa onde o que importa: “[...] não é tanto a solução, mas a questão [...]”, ou ainda de que o ser humano não deve se fechar em verdades absolutas, pois aí : “ [...] a ideia de verdade continua sendo o lugar por excelência do dogmatismo, pedra angular de todas as ortodoxias, sejam religiosas, filosóficas ou científicas”.

O trabalho procurou não se fechar em verdades absolutas, por isso, muito mais do que avaliar algumas produções específicas, e verificando se o trabalho é ou não arte ou artesanato, foram abertos questionamentos e uma breve análise da história da arte, bem como a trajetória do sujeito artista / artesão, além do levantamento das características de cada um deles.

Ao invés de tentar distinguir estas desigualdades ocasionadas colocando principalmente a arte como cultura elitizada e o artesanato como popular, verificando ainda o que eles têm de puro e não contaminado, é relevante se atentar para os seus cruzamentos, pois aí se obteriam os melhores questionamentos, e talvez posições mais seguras sobre o tema (CANCLINI, 1998).

Tomando o pensamento de Canclini, e percebendo que mais importante do que se preocupar com uma resposta direta, é preciso reconhecer que se tratam de coisas diferentes em busca de inúmeros significados, assim como a cultura se constitui. O homem é colocado como um animal amarrado pelas próprias teias que teceu, considerando que esta teia é a cultura, e se propõe ao homem que a cultura não é algo fechado e único, e sim uma ciência interpretativa ou experimental que está sempre à procura de um significado (GEERTZ, 1989).

Este significado, tanto no *patchwork* como em outras áreas pode se mesclar. Os quilts podem ser artísticos e de memória, técnicos e de memória, assim como técnicos e artísticos, tomando inúmeras configurações.



O conceito atual de arte abre novas dimensões, tomando Gombrich (1999) como norteador no conceito de arte, quando coloca que a palavra arte pode significar muitas coisas, ou várias atividades, muito diversas, feitas em tempos e lugares diferentes, e que a Arte, com “A” maiúsculo é um fetiche, pode destruir um artista, dizendo que o que ele faz não é arte, ou desconcertar qualquer pessoa que esteja apreciando uma tela dizendo que aquilo não é arte.

Ou seja, a ideia do autor derruba o conceito elitista de arte. O conceito arte circulante atualmente é outro. Seguindo ainda a abordagem de Gombrich (1999), a arte produz sensações quando um tema de uma determinada obra é algo que comove o espectador. Porém, quando o trabalho não é sentido e não toca o espectador, não significa que ele não se constitua como uma peça de valor. Esta falta de afetamento não deve estar ligada somente às preferências pré-estabelecidas do ser humano.

Nesta pesquisa procurou-se compreender porque não cabe mais discutir o que é e o que não é arte. Ao invés de se perder tempo neste questionamento, tentando buscar esta solução, ela deve ser sentida e produzir afetamentos, o que é sentido por uma pessoa pode não ser sensível à outra.

Olhando sobre este foco, percebe-se que no contexto da arte atual, ora os sujeitos, artista e artesão se distanciam, ora se aproximam, conforme o caso, pois não há desmerecimento do valor artesanal em detrimento da arte. Só há o reconhecimento de que se trata de manifestações diferentes, sem que se desmereça valor algum em ambos trabalhos. Portanto, tanto faz se o *patchwork* é artístico ou artesanal, o que importa é perceber que estes apresentam características diferentes, mas todos possuem o mesmo valor, significado e importância, quando se refere a um bom trabalho.

Muito mais do que fornecer um documento acadêmico sobre o *patchwork* no Brasil, esta pesquisa pretendeu ampliar as discussões em torno da arte e do artesanato, já tão discutida por tantos outros teóricos. A partir do *patchwork* como delimitador e exemplificador do tema, foi possível outra interpretação, tecida a partir de outras subjetivações.

Assim como um *patchwork* pode ser objeto de uma dissertação, tudo pode parecer difuso e complexo, e conforme o trabalho foi avançado o conhecimento foi

sendo costurado, para enfim gerar um sentido, uma unidade. Portanto, o trabalho não se prendeu aos conceitos de forma fechada, nem se fechou numa abordagem.

O que se pretendeu aqui foi uma forma de costurar tanto a arte e cultura, a memória e patrimônio, e a arte e o artesanato, a partir de uma composição. Assim como no *patchwork*, a cada olhar, de cada sujeito, geram um novo trabalho e novas possibilidades investigativas.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Dummond de. **Fala, amendoeira**. São Paulo: Record, 2004.

ANDRADE, Mário de. **O artista e o artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, 1938. Disponível em: <<http://arteomaguas.wordpress.com>>. Acesso em 10 jun 2010.

ANTHONY, H. G.; HACKENBERG, A. J. **Making quilts without sewing**, 2005. Disponível em: <<http://mathematicsteacher.edu/makinquiltswithoutsewing.pdf>>. Acesso em 20 mar 2010.

ARANTES, A. A.. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos, n.36), 1988.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSIS, Machado de. O apólogo. In: GLEDSON, J. (org). **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAKER, M. **Quilt history**, 2011. Disponível em: <<http://www.baltimorequiltlady.com>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

BARDI, L. B. **Tempos de grossura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov - Obras Escolhidas, v.I. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGEROT, V. **Colcha de retalhos: os bastidores do patrimônio**. 2006. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural) - Universidade Católica de Goiás – UCG.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

BOSI, A. O tempo e os tempos. In: NOVAES, A. (org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRUSATIN, M. **Artesanato**. 1989. Disponível em: <<http://www.scribd.com>>. Acesso em 25 fev. 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 1998.

CHAGAS, M. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.** Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAUÍ, M. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: **O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania.** São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo, 1992.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand, 1990.

CEDRAN, L. O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. In: AJZENBERG, Elza (org). **Arte e Ciência: Qualidade de Vida.** São Paulo: ECA/USP, 1997.

COELHO, T. **A cultura e seu contrário.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

COSTA, M. V.; SILVEIRA, R. H.; SOMMER, L. H. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação,** Rio de Janeiro, v.23, 2003.

COLI, J. **O que é arte?** São Paulo: Editora Brasiliense (Coleção Primeiros Passos, n.16), 1997.

DECCA, E. S. Memória e cidadania. In: **O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania.** São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo, 1992.

DENIS, H. **História do pensamento econômico.** Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

DROSTE, M. **Bauhaus archiv/1919-1933.** Trad. Casa das Línguas. Berlim: Taschen, 1994.

DUCASSÉ, P. **História das técnicas.** Lisboa: Europa - América, 1961.

EGALE, N.B. **Folclore brasileiro.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

EAGLETON, T. **A idéia da cultura.** São Paulo: UNESP, 2005.

FONSECA, M.C.L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GEERTZ, C. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

GUEDES, S. 2010. Arte e Cultura: **Palestra**. 25 nov. 2010. Seminário Integrado e Interinstitucional – Arte e Cultura: Univille, Joinville, SC. (comunicação pessoal).

GULLAR, F. O artesanato e a crise da arte. **Revista Cultura Vozes**, São Paulo, n.4, 1994.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HALLBACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2009.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IPHAN. **Decretos SPHAN**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 15 jun 2010.

JANSON, H.W. **História geral da arte**. São Paulo: Martins Fontes, v. I, 1993.

JOVCHELOVITCH, S. **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LODY, R. **Artesanato tradicional**. 1996. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 17 nov 2008.

MAFFESOLI, M. **O ritmo da vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARTINS, R. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, M. O. (Org.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria (RS): UFSM, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

MEESEKE, S. **Quilt me a story**, 1998. Disponível em: <<http://comminfo.rutgers.edu>>. Acesso em: 15 dez 2010.

MITRE, A. **O dilema do centauro**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MOORHOUSE, J.; ANDERSON, J. **How to make an american quilt**. Los Angeles: Universal City Studios, 1995.

MORIN, E. **Cultura de massas do século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

OLIVEIRA, J. S. **A matéria e a plasticidade da fibra da bananeira**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes) - UFMG.

PAZ, O. **O uso e a contemplação**. 1991. Disponível em: <<http://arteomaguas.wordpress.com>>. Acesso em: 10 jun 2010.

QUEIRÓS, B. C. **O antes do depois**. Rio de Janeiro: Manati, 2006.

ROSANA, P. **A história do patchwork no Brasil**. 2005. Disponível em: <<http://www.pat.patches.com.br>>. Acesso em: 15 dez 2010.

RUSSI, A. Cestaria, homem e natureza: a arte do trançado do rio Juquiá-Guaçu. **Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares**, São Paulo, n.1, v.1, 2004.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura de memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHMITT, M. D. **Ohio quilt: artists as teacher**. 2005. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de Akron, Ohio.

SENNETT, R. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Recife: Universitária, 1975.

STRONG, D. E. **O mundo da arte**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

VIVALDI. **Documentário**, 2004.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.



AUTORIZAÇÃO

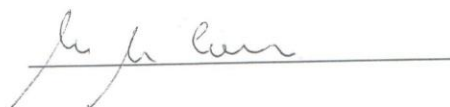
Nome do autor: Marcia Maria Cavaliari

RG: 5.517.298-6

Título da Dissertação: Patchwork: Retalhos de Técnica, Memória, Arte e Artesanato.

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville /2011.



A handwritten signature in cursive script, appearing to read 'M. M. Cavaliari', is written above a horizontal line.