



ARTIGOS

Sentidos culturais em imagens de telas de *patchwork*

Cristiane A. Fernandes da Silva
Universidade Federal de Uberlândia

Régia Cristina Oliveira
Universidade de São Paulo

<https://doi.org/10.20396/proa.v14i00.17598>

PROA

Revista de Antropologia e Arte

volume 14 | campinas | 2024 | e024001



Sentidos culturais em imagens de telas de *patchwork*

Resumo: A arte têxtil incorpora as telas artísticas confeccionadas com a técnica de *patchwork*, que ocupam espaço junto às outras obras em vitrines, feiras, galerias e museus. Objetiva-se aqui analisar os conteúdos constitutivos de algumas telas de *patchwork* que concorreram em concursos de feiras nacionais e internacionais de arte têxtil. Entrelaçando conceitos à análise empírica das telas, percebe-se que essa arte têxtil híbrida, que conjuga arte e artesanato, é permeada por modos de ver das artistas catalisadoras de valores socioculturais, a saber: labor, relação com a natureza, desigualdades sociais, festejos, religião, identidade e etnicidade.

Palavras-chave: Arte têxtil; *Patchwork*; Culturas; Tradições; Identidades.

Cultural senses in patchwork panel images

Abstract: The textile art incorporates artistic frames made with the patchwork technique, which occupies a space along with others artworks in displays, fairs, galleries and museums. The purpose here is to analyze constitutive content of some patchwork panels that took part in contests in both national and international textile art. Interlacing the concepts to the empirical analysis of frames, one realizes that this hybrid textile art, which combines art and craftsmanship, is permeated by ways to see artists as catalyzers of social cultural values, namely: labor, relationship with nature, social inequalities, celebrations, identity and ethnicity.

Keywords: Textile art; Patchwork; Cultures; Traditions; Identities.

Significados culturales en imágenes de lienzos de *patchwork*

Resumen: El arte textil incorpora lienzos artísticos realizados con la técnica del *patchwork*, que ocupan espacio junto a otras obras en escaparates, ferias, galerías y museos. El objetivo aquí es analizar los contenidos constitutivos de algunos lienzos de *patchwork* que han competido en certámenes nacionales e internacionales de ferias de arte textil. Al entrelazar conceptos con el análisis empírico de los lienzos, se observa que este arte textil híbrido, que combina arte y artesanía, está permeado por las formas de ver de los artistas, catalizando valores socioculturales, a saber: trabajo, relación con la naturaleza, desigualdades sociales, celebraciones, religión, identidad y etnicidad.

Palabras clave: Arte textil; *Patchwork*; Culturas; Tradiciones; Identidades.

Sentidos culturais em imagens de telas de *patchwork*

Cristiane A. Fernandes da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-9704-4717>

> chris@ufu.br

Doutora em Sociologia

Universidade Federal de Uberlândia

Régia Cristina Oliveira

 <https://orcid.org/0000-0002-2940-8419>

> re.oliveira@usp.br

Doutora em Sociologia

Universidade de São Paulo

1 Introdução

O *patchwork* é uma técnica composta pela junção de retalhos coloridos, similar ao mosaico, cuja estrutura de repetição das estampas é elaborada a partir de padrões geométricos (como: quadrados, triângulos, retângulos, hexágonos), com medidas matematicamente precisas. Sua matéria-prima principal é o tecido e a linha, podendo ser acrescida de tinta, bordados, renda, miçanga, materiais diversos e, mesmo, impressões digitalizadas. Trata-se de uma composição híbrida que conjuga o trabalho manual e a máquina, diferentes tecidos, materiais diversos, cores lisas e estampadas, formatos de tecidos com medidas simétricas e aleatórias (técnica *crazy*), orquestrados pelo *savoir-faire* artesanal e artístico.

Os elementos visuais das imagens formadas por tecidos recortados podem expressar sentidos tanto abstratos quanto objetivos/figurativos. Em sua composição tradicional ou geométrica há muitos formatos, cujos nomes carregam significados históricos e simbólicos de sua criação, na qual a presença da cultura africana é marcante, especialmente nos EUA onde escravos foram utilizados no trabalho de fazendas. No repertório de design de superfície do *quilt* norte-americano, os *Freedom Quilts* eram compostos por uma simbologia com códigos secretos para auxiliarem na fuga de escravos, em cujo trajeto as mulheres os auxiliavam com seus *quilts* estendidos nos parapeitos das janelas das casas, nos quais cada imagem geométrica emitia uma mensagem de ajuda, a exemplo das formas: 1) "chave inglesa": juntar ferramentas para uma longa viagem, 2) "roda



de carroça”: juntar muitas provisões para encher uma carroça e poder enfrentar situação perigosa, 3) “pata de urso”: seguir os rastros de urso na floresta para alcançar água e comida, 4) “trilha para encruzilhada”: encontrar encruzilhada para receber mais informações, 5) “cabana de tora”: área segura para abrigo, 6) “vestir-se de algodão”: havia alguém confiável para ajudar, 7) “laço de cetim”: vestir-se bem para parecer negro forro, 8) “gansos voadores”: seguir os gansos durante a primavera para o norte, 9) “caminho de bêbado”: andar em zig-zag para enganar os caçadores de escravos e 10) “seguir as estrelas”: seguir a Estrela do Norte em direção ao Canadá, onde estaria livre (Rosa; Orey, 2009, p. 60-61).

Embora no Brasil, muitos desses padrões geométricos sejam utilizados nos *patchworks*, especialmente daqueles de uso utilitário para espaços domésticos, como as colchas e os panos de prato, os significados “etnomatemáticos” apontados acima têm passado ao largo de seus produtores e do público que observa e/ou consome essa arte têxtil. Nas telas de *patchwork*, objeto desta pesquisa, pode haver a mescla desses desenhos geométricos com expressões figurativas, cujos sentidos remetem a aspectos culturais do país, favorecendo a compreensão de elementos que compõem a realidade social.

A cultura é um bem público, um patrimônio material e imaterial, que se aprende a significar conforme os elementos que cercam a vida em sociedade, criando e recriando, seja no trabalho, na arte, seja em outros âmbitos coletivos, por meio de sistemas simbólicos compartilhados e referenciados por valores sociais.

Geertz (2008), diante do que intitula como um “pantanal conceitual” acerca de definições sobre cultura, defende uma perspectiva enfocada na polissemia. Em sua acepção, o conceito de cultura implica tomar o homem como “um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, assim, o autor, assume a “cultura como essas teias; e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (Geertz, 2008, p. 4).

A cultura se expressa por diferentes formas: valores morais, normas sociais, hábitos, trabalho, religião, arte, festejos, rituais, crenças, literatura, música, vestimenta, gastronomia. Todos esses elementos se apresentam como condutores de sentidos culturais, locais, regionais, nacionais, transnacionais. Nenhum, entretanto, é capaz de esgotar a variedade de significados que constituem os grupos sociais. Razão da premência de se construir um recorte para acessar parcela desses sentidos. A via de acesso à cultura escolhida aqui é a arte têxtil de telas elaboradas a



partir da técnica de *patchwork*.

Rizzo e Fonseca (2010) destacam que a técnica de *patchwork* é bastante antiga, sendo reconhecida nas paredes das pirâmides, nos desenhos que representam as vestimentas dos faraós. Na Europa, durante a Idade Média, prosseguem as autoras, colchas de *patchwork* eram feitas com a finalidade de aquecimento. Nos Estados Unidos, o *patchwork*, ou *quilt*¹ como é conhecido lá, tem grande relevância, tanto na produção desse objeto quanto em seu significado cultural e simbólico, assumindo-se como um forte artefato cultural que reafirma identidades: étnicas dos afroamericanos em sua luta contra a escravidão, de gênero com mulheres na luta pelo direito ao voto e de movimentos feministas (Dwyre, 2012; Rosa, OREY, 2009).

Nos EUA há comunidades tradicionais onde as mulheres aprenderam a produzir o *quilt* com seus ancestrais escravos que trabalharam nas plantações das fazendas do século XIX, entre as quais, destacam-se as colchas de *Gee's Band* no Alabama. Outra comunidade tradicional nesse país na produção de *quilt* são os *Amish*, que, durante a guerra do Sudoeste Asiático na década de 1970, se refugiaram nos EUA, inicialmente na Pensilvânia, onde foram acolhidos pela Igreja Menonita. Como fonte de renda, muitas mulheres dessa cultura *Hmong* costuravam e vendiam colchas de *quilt*, na qual usavam sobretudo os bordados, apliques e batik (tingimento artesanal). Conforme o Museu Nacional da Mulher na Arte (2014), uma mudança importante no conceito dessas colchas ocorreu, notadamente, com a influência de "críticos de arte, antiquários, curadores de exposições, feministas e outros empreendedores culturais [que] reinterpretaram as colchas como objetos de arte", levando-as a atingir o mercado não apenas como objetos utilitários, mas também pelo seu valor estético. Outro dado que merece destaque é o fato de, popularmente, se classificar o padrão das colchas *Amish* por geometrias sólidas e escuras, uma "arte moribunda", o que não era apreciado pelos consumidores, fazendo com que, paulatinamente, elas passassem a ganhar mais cores. (NMTA, 2014)

No Brasil do século XIX, segundo Malta (2015), os têxteis decorativos eram confeccionados por mulheres que moravam longe dos grandes centros e sem con-

¹ A despeito de o termo *patchwork* ser de origem inglesa, nos EUA e na Inglaterra essa arte têxtil é nomeada de *quilt*, já no Brasil, usa-se o primeiro termo. Tecnicamente, entretanto, há diferenças entre *patchwork* e *quilting*, enquanto o *patchwork* é a camada superior da peça na qual há a representação das figuras geométricas, figurativas ou abstratas, o *quilting* consiste nas costuras sobrepostas a essas figuras exercendo sentido tanto estético quanto funcional para prender as três camadas de tecido da peça, por sua vez composta por topo, acolchoado no meio e a base. Logo, *quilting* é uma das técnicas utilizadas na peça *quilt* ou *patchwork*.



dições de adquirir tecidos importados; imagens de casas ornadas com artefatos têxteis foram amplamente registradas na literatura machadiana. A autora segue observando que no lar oitocentista, os têxteis domésticos, como peças de cama, mesa e banho, eram sinônimos de aconchego e tinha um forte significado social, especialmente por compor o enxoval da noiva, cuja habilidade no uso de linhas e agulhas remontava aos ancestrais sendo também ensinado nos colégios femininos.

Embora os objetos têxteis domésticos tivessem sido amplamente produzidos em uma sociedade brasileira patriarcal, na qual o espaço das mulheres na esfera pública era diminuto, Malta (2015, p. 8-9) salienta a existência nessa prática de duplo sentido, tanto a opressão quanto a libertação:

Os paninhos e bordados poderiam ser considerados como símbolos de castrações e castigos velados aos desejos femininos. No entanto, merecem ser tomados como um lugar de liberdade, pois nele as mulheres de comportamentos burgueses, normalmente tão subservientes às vontades e aos mandos dos maridos, tinham nas rodas de costura ou mesmo no trabalho solitário a sensação de controle e de poder de criação. Em uma sociedade fortemente patriarcal como a brasileira, nem a decoração doméstica, tida como da alçada do mundo feminino, no século XIX, era conduzida pelas donas de casa. Geralmente, eram os maridos que escolhiam e adquiriam os móveis [...] Os paninhos seriam finos artefatos de distinção e também um espaço para expansão da interioridade, de domínio de um código particular, de criação de uma linguagem artística especial, que só as mulheres dominariam (Malta, 2015, p. 8-9).

Malta (2015, p. 10-11) critica o fato de essas produções têxteis femininas, pejorativamente tratadas de paninhos, terem sido preteridas pelos estudos históricos, ao mesmo tempo, a autora destaca que se elas tivessem sido tratadas como arte têxtil, eventualmente, poderiam ter perdido seus “diminutos pontos de afeto [...] [suas] detalhadas linhas sentimentais”, portanto, perdido o equilíbrio entre o racional e o emotivo, o rigoroso e o sensível, o banal e o excepcional. Por fim, a autora evoca ser preciso querer conhecer e aprender a olhar os:

paninhos, agulhas e pespontos [...] desvendar seus códigos, dominar suas linguagens, saber seus usos, enfrentar sua diversidade, perceber suas poéticas, perseguir suas historicidades, incorporá-los ao patrimônio do país. Assim, os paninhos poderão continuar a ser paninhos mas sem se subjugarem ao diminutivo, ao subserviente e ao pejorativo. Já é hora dos historiadores começarem a aprender a costurar e bordar... (Malta, 2015, p. 10-11).

Refletindo sobre olhares de desconstrução do senso comum, vale destacar o importante papel da pesquisa sobre a arte têxtil em desmistificar a ideia de “quintessência americana” dos *quilts*, já que, efetivamente, se trata de uma produção



originária de culturas afro descendentes e asiáticas, que, certamente, foram fundamentais para a constituição desse artefato cultural naquele país.

Na Europa e, em especial, nos EUA, o *quilt* é salvaguardado em museus exclusivos, a exemplo do *International Quilt Museum* (2019) mantido pela universidade de Nebraska, cujo acervo dispõe tanto de peças variadas de *patchwork* quanto de textos com amplas classificações temáticas, históricas e bibliográficas. Inclusive há uma categoria nomeada de *quilt art* já consagrada tanto no universo artístico quanto acadêmico.² Já no Brasil, não dispomos de espaços museológicos com acervos especializados em *patchwork*, contando apenas com exposições, galerias e feiras itinerantes.

Partindo dessas considerações, o presente texto focará telas de tipo figurativas, gênero que melhor faculta sinais para se levantar a hipótese de que elas sejam portadoras, em suas construções imagéticas, de um rico repertório de sentidos constitutivos de práticas e valores simbólicos presentes na cultura brasileira, tais como etnia, religião e festas.

As duas principais fontes de coleta de dados utilizadas aqui para análise são: a) imagens de revistas especializadas na arte têxtil, publicadas entre 2012 e 2014, que tornam públicos os resultados de concursos de telas de *patchwork*, e b) registro fotográfico de visita à exposição de telas têxteis da 9ª *Brazil Patchwork Show*, de 2015, na cidade de São Paulo.

2 Sentido social da arte e sua pertinência sociológica

Arte e sociedade mantêm relação intrínseca, revelada pelo conteúdo dos objetos artísticos. Bastide (1971, p. 200) menciona a existência de certa simbiose entre arte e sociedade, uma se alimenta da outra: “existe uma ‘plástica social’ [...] a arte é produto da sociedade [...] a sociedade também se modela sobre a arte [...] A obra de arte nos permite atingir o social, tanto como a economia, a religião ou a política. Ela nos dá acesso [...] às visões do mundo dos diversos grupos sociais”.

Gell (2018) vai adiante e considera os objetos artísticos dotados de intencionalidade, influenciando pensamentos e ações do público com o qual estabelece contato, configurando-se, portanto, como agentes de relações sociais. Nesse sentido, o autor rejeita a caracterização de obra de arte e estética a partir da noção de generalização transcultural, uma vez que, a partir do processo de agenciamento

² Cf. Quilts 1700-2010: hidden histories, untold stories (2010); Victoria and Albert Museum (2020); Smith (2011).



da arte nas relações sociais, os objetos artísticos misturam-se às pessoas. Isso remete à noção de contexto dos objetos artísticos, cuja dimensão estética não se prende ao seu estado puro, mas, antes, resulta de uma espacialidade, uma temporalidade, usos e sensibilidades próprias de determinados agentes sociais. Nessa mesma vertente, Ingold (2020, p. 85) destaca que os seres humanos percebem o mundo conforme os contextos culturais nos quais estão inseridos, assim, quando se separa “a capacidade estética’ humana geral da tendência específica das pessoas a responder de tal maneira [...] estamos reificando [...] uma abstração conveniente”.

Essa perspectiva segue de perto o conceito de cultura material. De acordo com Rede (1996, p. 276), é ilusório considerar que “um objeto incorpora em seus atributos morfológicos, fisiológicos e semânticos em um único ato criador e os mantém por toda sua trajetória”; pelo contrário, ele é continuamente reconfigurado, inclusive por intervenção do próprio observador. Logo, nota-se que a materialidade de um objeto contém, necessariamente, de modo intrínseco, tanto sua dimensão física quanto social, este é tomado em seu sentido alargado, incluindo os aspectos políticos que o envolvem.

A arte e o artesanato jamais são exclusivamente expressões individuais e emocionais: “A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial”, sempre resultando de linguagem, ensinamentos e noções elaborados socialmente (Nochlin, 2016, p. 7).

Borges (2011) manifesta a importância de os objetos artesanais, mesmo quando amalgamados com objetivos de profissionais do *design*, manterem suas identidades nas técnicas, materiais e linguagens regionais, sem aderir a modismos provindos de revistas e, mesmo, folhetos fornecidos gratuitamente junto com insumos adquiridos para sua produção. Certos temas oferecidos nesses folhetos, por vezes, ferem a diversidade e identidade local, especialmente com a representação de fauna e flora estrangeira e afastada da realidade dos trópicos, o que acaba distanciando a capacidade do observador de se projetar e se identificar com essas produções.

Tratando especificamente do bordado, Parker (1986) remete crítica às considerações apenas técnicas, padronizadas e de repetições sobre esse artefato têxtil. Segundo ela, os trabalhos com as agulhas portam uma iconografia das mulheres, que “escolheram padrões particulares, selecionaram aquelas imagens que tinham significado para elas”, portanto:



os significados de qualquer imagem bordada devem ser cuidadosamente considerados dentro de seu contexto histórico, artístico e de classe. O que uma imagem transmite, geralmente, se relaciona às necessidades da classe de uma mulher tanto quanto à sua experiência como mulher na época, bem como às preocupações dominantes das pinturas contemporâneas e à história do bordado. (Parker, 1986, p. 11)

O bordado evoca diretamente a casa, tanto no Brasil quanto nos EUA e Europa, remetendo a um papel de docilização e subjugação da mulher no espaço doméstico, todavia, a acuidade do olhar de Parker, (1986) atinge uma dimensão oculta pelo imaginário social, a autora recusa o estereótipo dessa ocupação como frívola e inútil, pecebendo-a como fonte de prazer e poder das mulheres vividos ainda que no silêncio nas sociedades oitocentistas, porém, um silêncio de autorreflexão em um espaço de autonomia. A autora cita inclusive versos do século XV de bordadeiras que demonstravam, ao mesmo tempo, obediência e insurgência diante da ideologia da feminilidade, misturando: “piedade e rebelião, ressentimento e aquiescência” (Parker, 1986, p. 13); portanto, como o próprio título de sua obra revela, trata-se de um bordado subversivo, que se insurge, ainda que silenciosamente, contra a subjugação do feminino.

Em sua pesquisa etnográfica sobre o *rechelieu*, um bordado branco, em Caiacó, no Rio Grande do Norte, e em Santo Amaro, na Bahia, Brito (2022) caminha na mesma perspectiva de Parker, rompendo com o senso comum que considera esse artefato decorativo insignificante e supérfluo, ao invés disso identifica sua ação política em defesa do direito à cidade e do exercício da fé em celebrações religiosas sincréticas, assim, ressignifica a antiga função do bordado como mero apaziguador do lar.

Para identificar a relação arte-sociedade, especialmente em seu aspecto cultural, toma-se aqui um tipo específico de produção artística, ainda não convencional no meio artístico clássico brasileiro, aparentemente, em decorrência de a sua raiz estar presa a uma técnica de produção artesanal, produzida essencialmente por mulheres, a saber, o *patchwork* – retalhos de tecidos coloridos cortados e reunidos por costuras para formar imagens. Vale ressaltar que “arte” na etimologia latina significa “um fazer”, ofício, artesanato, e que apenas no século XVII se especializa ao associar-se às “belas artes” (Ortiz, 2013), o que a levou a se afastar do artesanato e mesmo a desdenhá-lo, incluindo as produções das artes têxteis atreladas às manualidades e à “feminilidade” (Simioni, 2010). Atualmente, há espaços institucionais dedicados à exposição permanente de artesanatos, embora ocupem destaque aquém daqueles de outras linguagens artísticas. O Pavilhão



da Criatividade, localizado no Memorial da América Latina, em São Paulo, é um desses locais destinados à exposição permanente de mais de quatro mil peças artesanais de produção latino-americana. Essas peças fazem referência a formas populares de expressões artísticas (festividades, práticas religiosas, vestuários, entre outras) de diferentes países da América Latina. Ainda que respondam a uma intencionalidade daqueles que as expõem, tais peças revelam um pouco da cultura de quem as produziu (Martins, 2016), assim como os trabalhos de *patchwork* que serão aqui apresentados.

Nestes termos, o intuito neste artigo é identificar fragmentos das relações socio-culturais possíveis de serem vislumbrados nas imagens produzidas nas telas artísticas de *patchwork* analisadas, notadamente, em seu gênero figurativo, em que a presença de aspectos da “cultura popular” faz-se mais manifesta. Em especial, da folclórica, na qual a força das tradições ancestrais ganha relevo. É com vistas a mostrar esse aspecto que as telas serão analisadas no item subsequente.

O esforço de amalgamar os sentidos da realidade social à arte já fazia parte do ideal dos jovens artistas vanguardistas e modernistas do século XX, no Brasil, em várias áreas das artes, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade na literatura; Heitor Villa-Lobos na música; Víctor Brecheret na escultura; Anita Malfatti e Di Cavalcanti na pintura. Além de: Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Lasar Segall, entre outros. O princípio dos modernistas³, de vincular a arte à vida local, coadunava-se com a arte figurativa, já que esta, muito mais do que a abstrata, detém traços mais propícios para comunicar a realidade social.

A arte têxtil em telas de *patchwork* tem características análogas às obras de óleo sobre tela, sendo produzidas tanto a partir de projetos originais autorais quanto de releitura de outras obras, incluindo as plásticas.

3 Processo de produção e exposição das telas de *patchwork*

As produções de *patchwork* são classificadas em uma trilogia bem definida nos espaços sociais: utilitária (para ambientes domésticos), adorno-decorativa (para o corpo e o ambiente) e artística (obra de arte). Apesar da relevância de geração de renda e de significados simbólicos ocupados pelas duas primeiras categorias, é sobre a última que esta pesquisa está assentada, dada a expressividade cultural, cada vez mais patente, possível de ser observada nas telas de *patchwork*.

³ Sobre os jovens modernistas, cf. Couto (2012).



Diversas feiras de *patchwork* são realizadas anualmente no Brasil, tanto em capitais quanto em cidades do interior, com amplitude regional, nacional e internacional. As de maior envergadura são: Festival Internacional de *Quilt e Patchwork* (Gramado), *Brazil Patchwork Show* (São Paulo), *Mega Artesanal* (São Paulo), *Patchwork Design* (São Paulo e Rio de Janeiro), *Terê Quilt* (Teresópolis, RJ), *Quilt & Craft Show* (Curitiba), *Limeira Patchwork*, *Patchwork Ribeirão Preto*. Já aquelas realizadas fora do Brasil, as de maior referência são a *Quilt Nihon* (Tóquio/Japão), *International Quilt Festival Houston* (Texas/EUA), *Carrefour Européen du Patchwork* (Saint Marie-aux-Mines, Alsace/França) e *The Festival of Quilts* (Birmingham/Inglaterra), nas quais algumas obras de artistas brasileiras têm figurado e inclusive sido premiadas.

As formas como as obras chegam até essas feiras e suas galerias provêm de organizações de entidades e/ou curadores. Para ocupar os espaços de galerias e feiras, as telas passam por um processo de seleção, de valoração para a exposição pública, ou seja, são retiradas de seu contexto, no qual foram criadas, e levadas para um contexto institucionalizado, de exposição pública, no caso das galerias de arte. Cury (2006) define esse processo de valorização de peças para exposição pública de musealização. Uma vez selecionadas, as formas como as telas são apresentadas nas galerias, ou seja, a montagem e organização visual, a distribuição das peças pelo espaço e a ambientação configuram o que Cury (2006) denomina de expografia. Conforme aponta a autora, esses processos de seleção e organização de peças para apresentação pública são subjetivamente construídos e respondem a uma “intencionalidade representacional” (Chagas *apud* Cury, 2006, p.18), àquilo que se deseja representar com e pelos objetos.

Essa intencionalidade para a representação artística deriva do chamado “gesto curatorial”, classificado por Osório (2020, p. 32) como a articulação de “arte, exposição e produção de conhecimento”, cujo protagonismo resulta não apenas dos “serviços de espetacularização e de mercantilização da arte”, mas, fundamentalmente, do papel do curador em conferir visibilidade à historicidade e pretensões críticas e políticas das obras artísticas, que nem sempre falam por si mesmas. Assim, embora a circulação das obras de arte seja uma das pedras basilares da curadoria, sua função ultrapassa a de organizar exposições, atingindo a acepção foucaultiana de “ser um disparador de discursividades e de formas outras de ver as obras – formas essas que se dão no interior do campo semântico proposto pela montagem e suas articulações estéticas e conceituais” (Osório, 2020, p. 38).



Do mesmo modo, para chegar à publicação em revistas especializadas, as telas de *patchwork* passam pelo crivo de seleção prévia, revelando um pouco do olhar de quem as selecionou pelo modo como são apresentadas.

Para analisar as telas publicadas, foram selecionadas três edições do Anuário *Make Patchwork* (2012, 2013 e 2014), especializado na arte têxtil de *patchwork*, com direção e produção da arquiteta e artista plástica Rita Paiva. Embora o Anuário traga peças de várias áreas, como cartonagem, bonecos, tecidos, moda, decoração e bordado, focam-se aqui nas sessões de arte e exposição. Far-se-á um apanhado geral sobre as obras desse Anuário, dando, todavia, ênfase àquelas que participaram do Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo e do *International Quilt Festival Houston*. Adicionalmente, serão trazidas telas da Revista *Patch & Têxtil* (2013), bem como tela fotografada por uma das autoras, na exposição “Brasil: Paixões brasileiras – nossa terra, nossa gente”, com curadoria de Benigna Rodrigues da Silva e Wagner Vivan (ambos fundadores do Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo), na 9ª *Brazil Patchwork Show*, de 2015, em São Paulo. Portanto, dois modos relativamente distintos de organizar a produção de exposição de telas, um institucional (pelos concursos) e outro mais individualizado (por curadoria), mas ambos participantes dos espaços de exposição em galerias de feiras públicas.

Conforme é possível verificar no Anuário *Make Patchwork*, as telas premiadas estão distribuídas em diferentes categorias: tradicional, contemporânea, inovativa, figurativa, estreada, colchas, miniatura, abstrata, internacional e minimalista, cada uma trazendo uma proposta distinta; há ainda: melhor peça do concurso, melhor uso da cor, melhor quiltado à mão, melhor quiltado à máquina e menção honrosa. Apesar dessa multiplicidade de tipos de telas, foram selecionadas para esta análise apenas onze do gênero figurativo, já que é esta a forma mais candente de expressão de valores culturais, atendendo à abordagem sociológica proposta neste artigo.

A partir dessa seleção, observou-se, basicamente, três fontes de inspiração para a produção das telas: externalizar sentimentos subjetivos de si próprias, das artistas (a grande maioria é mulher); imprimir um aspecto da realidade externa e/ou interpretar obras de artistas reconhecidos. O colorido exuberante, as imagens texturizadas e os elementos (mulher, criança, natureza e animais) são constantes nessas produções, evidenciando, todavia, apelos de diferentes sentidos: religioso, identitário, laboral, étnico, tradicional.



4 Releituras em *Patchwork* de obras de óleo sobre tela

Entre as telas publicadas no Anuário *Make Patchwork* 1 (2012, p. 48), figura a releitura da obra do vitralista alemão Conrado Sorgenicht Filho (1869-1935), presente no Mercado Municipal de São Paulo. Para se inspirar na produção das figuras dos vitrais, o artista viajou pelos campos em busca de referências rurais, escolha absolutamente condizente com o ambiente do “Mercadão”, onde se vende produtos hortifrutigranjeiros. A tela de *patchwork* intitulada *A Italianinha* (figura 1) foi produzida por Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva, artistas e curadores do Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo. Trata-se da imagem de uma mulher, com vestimenta florida e xadrez, cabelos curtos, pele clara, com o dorso ligeiramente curvado, colhendo frutas vermelhas, provavelmente tomates. Uma perfeita integração mulher-natureza em um momento assinalado pela fatura. O título da tela e a pele alva da mulher revelam tratar-se de uma imigrante italiana, já que a Itália foi um dos países que difundiu fortemente o cultivo desse fruto no Brasil.

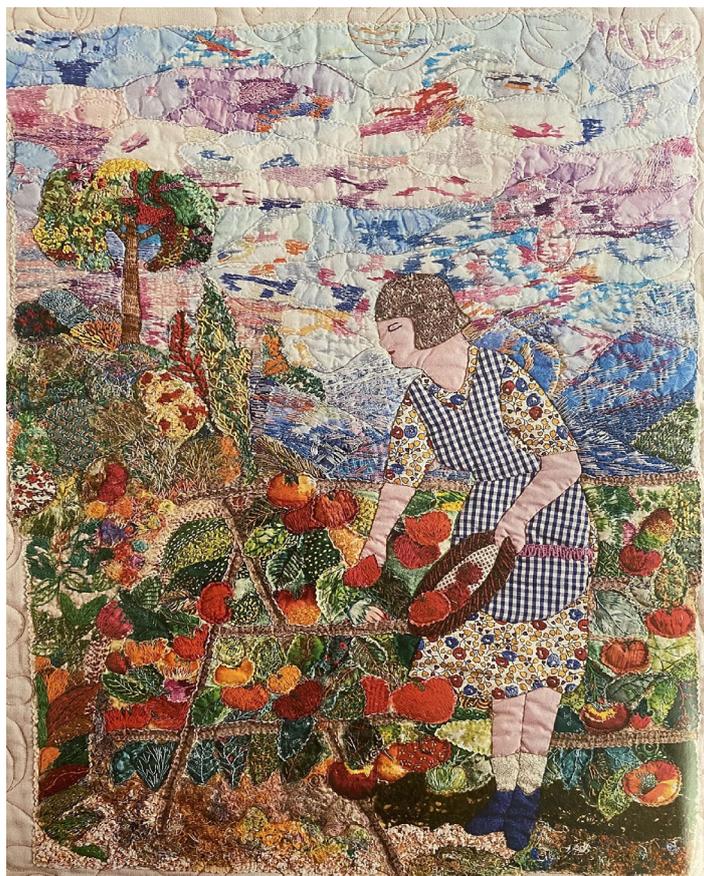


Figura 1 – *A Italianinha*. Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva.
(Anuário *Make Patchwork* 1, 2012, p. 48).

O outro painel de releitura chama-se “Mulher de Amarelo” (figura 2), publicado no Anuário *Make Patchwork 2* (2013, p. 39), de Ciça Mora, que também foi curadora da exposição “Fragmentos”, apresentada na 7ª *Brazil Patchwork Show*, em 2013. Inspirada na obra “Eu vi um passarinho azul”, do pintor Adélio Sarro, cujos traços, tanto da obra de óleo sobre tela quanto a de *patchwork*, mostram, claramente, tratar-se de imagens de arte sacra. Adélio Sarro foi seminarista em sua adolescência, experiência que foi projetada em suas produções plásticas, imprimindo-lhes características expressivas do ambiente artístico presente nos vitrais com imagens de santos. Dois outros traços marcantes nos personagens de suas obras são a desproporção de partes do corpo das figuras que pinta e a expressão de melancolia, lábios cerrados e olhos entristecidos⁴. Cândido Portinari foi um dos mestres que influenciou fortemente a obra de Sarro, observada nas imagens figurativas com partes desproporcionais do corpo e que conseguem comunicar sentidos, especialmente de gente que labuta e sofre. A dramática, a poética e, ao mesmo tempo, o lirismo, estão muito presentes na imagem dessa tela de *patchwork*, cujo acento é o dourado, certa alusão à luz da esfera divina, na vestimenta, no rosto, no papel de fundo, bem como no castanho dos cabelos e olhos. Apenas a cor azul do pássaro pousado em seu ombro destoa do imperativo do amarelo. A sua grande mão direita levantada, desproporcional em relação às demais partes do corpo, parece mostrar-se como um instrumento de labor manual, mas, ao mesmo tempo, exhibe certa delicadeza com intuito de afagar o pássaro em seu ombro.

4 Comportamento taciturno, embora normalmente não vinculado à brasilidade, já foi atribuído, nos anos 1940, como característica do brasileiro, herdada do colonizador português em decadência e acentuada com a quietude da experiência de escravidão, como pode ser entrevisto no ensaio de Prado (1981), importante mecenas que estimulou o anticonformismo de artistas modernistas como Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Brecheret.





Figura 2 – Mulher de Amarelo. Ciça Mora. (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 39).

Algumas telas de *patchwork* também rendem homenagem à Candido Portinari, um artista cujo traço principal é revelar a realidade social de miséria, pobreza, desigualdade social e fome. As telas que venceram concursos de releitura de obras de arte em *patchwork* e foram publicadas na revista *Patch & Têxtil* (2013, p. 42, 36, 35) são: “O Lavrador de café”, “Guerra e Paz” e “Paisagem com urubus” (figura 3). Esta última foi interpretada por Marta Rosa, nela estão presentes dezenas de abutres, ave símbolo da morte, alguns sobrevoando uma paisagem nua e árida, outros pousados sobre árvores desnudas de folhas, alguns sobre um chão também desértico no qual jazem esqueletos de bovino. Uma imagem de denúncia da pobreza do bioma e da miséria que se abate sobre os nordestinos retirantes, que abandonam o sertão do Brasil em busca de uma vida melhor em outros rincões do país, movidos, especialmente, pela promessa de um mundo melhor nas grandes metrópoles do sudeste. A cor negra impera na tela, assinalando as dificuldades da vida castigada por um solo desprovido de água, ao lado das ossadas um escorrido rubro atesta a morte daqueles que naquele solo insistem em ficar, todavia, sobre as cabeças dos abutres, prevalece um azul celestial e, no final

do horizonte, há uma única árvore verdejante que parece gritar que ainda há esperança longe dali. Interessante notar que esse retrato de hostilidade e desolamento, normalmente, é pouco abordado nas figuras presentes nos trabalhos de *patchwork* utilitários, entre os quais, os paninhos de copa e as colchas que exibem um colorido festivo, de beleza exuberante, de fartura e de nostalgia de aspectos que compõem a vida no campo; entretanto as telas de *patchwork* mantêm maior diversidade nas figuras que retratam, pondo-se como um modo de registro da vida em sociedade em todos os seus tons e significados, em que a festa e o sofrimento interagem.

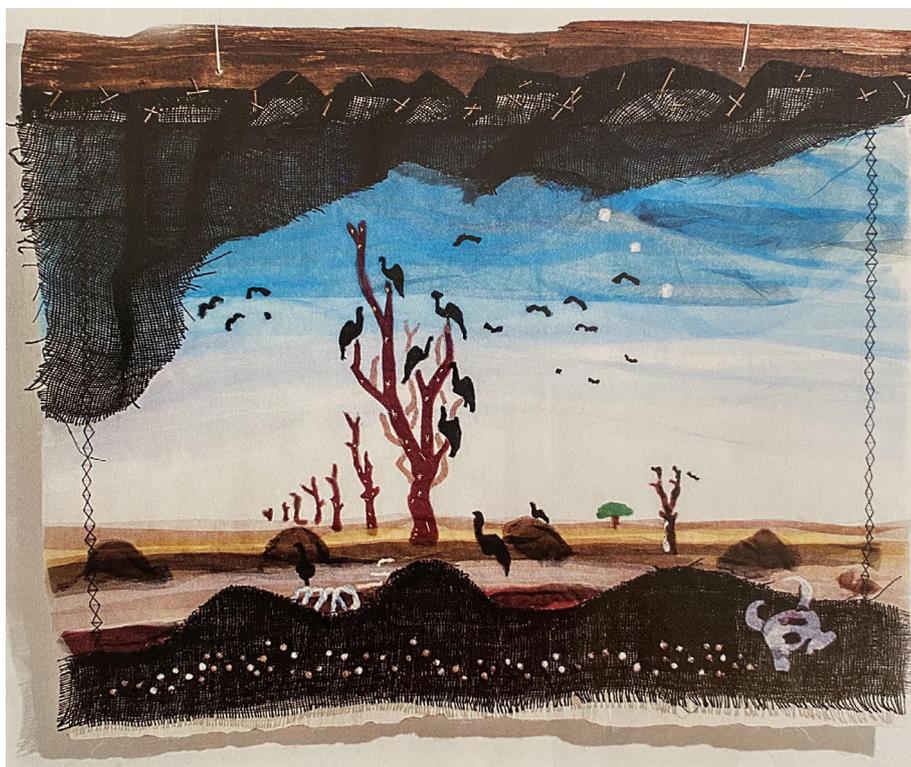


Figura 3 – Paisagem com urubus. Marta Rosa. (Revista *Patch & Têxtil*, 2013, p. 35).

Todavia, as telas de *patchwork* com releituras de artistas plásticos, por vezes, também escolhem artistas que pintam outro aspecto da nossa sociedade: a alegria. Nesse sentido, foi eleito o pintor Gustavo Rosa. Suas obras revelam o caricatural, com figuras humanas e animais sob formas rechonchudas que exibem graça e meiguice. É novamente Ciça Mora quem reinterpreta Gustavo Rosa, na obra *Cachorred* (figura 4) (*Make Patchwork 2*, 2013, p. 38). Gustavo Rosa é um artista irreverente, não seguiu qualquer escola de pensamento, imprimindo suas próprias normas em suas obras. A tela *Cachorred* retrata um cão avermelhado, sentado de perfil, com olho arregalado e preso à longa orelha, rabo redondo combinando

com o largo focinho; emite uma expressão assustada, subserviente e, ao mesmo tempo, espirituosa. As cores quentes das pinturas do artista, inclusive muitas com tons multicoloridos, são um convite perfeito para a releitura em *patchwork*, cujo aspecto principal reside na junção de pedaços de tecidos coloridos para formar imagens figurativas, geométricas ou abstratas. Permitindo certa digressão, a docilidade e presteza do cachorro elucidada pela tela suscita um traço importante da brasilidade vista à luz do conceito de Holanda (1995) em sua, cara e polêmica, noção de “homem cordial”.

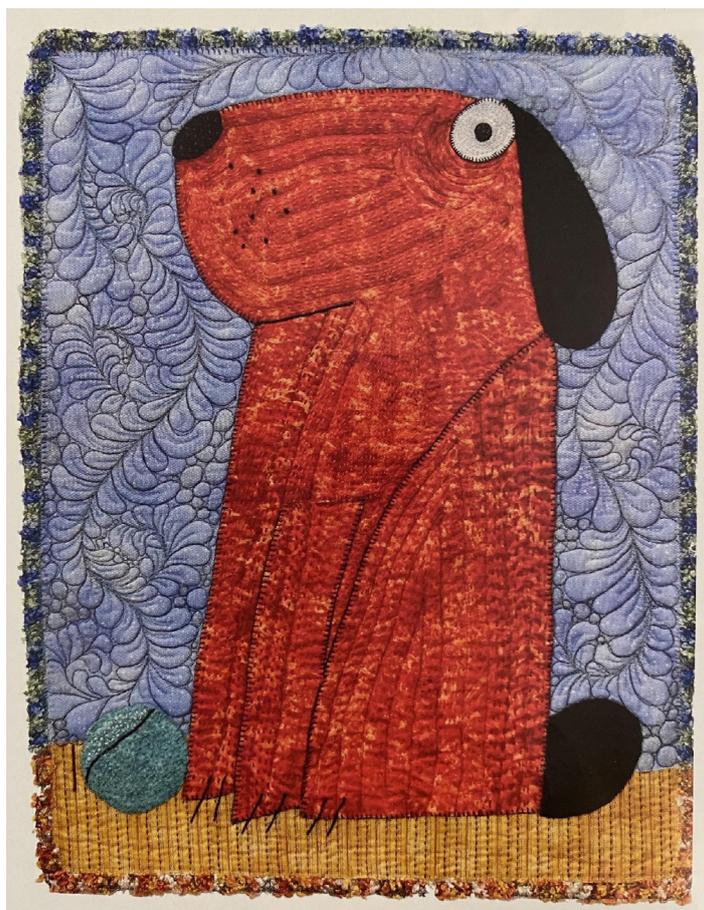


Figura 4 – Cachorred. Ciza Mora. (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 38).

Outras artistas de *patchwork*, como Ana Paula Brasil, também produziram releituras de Gustavo Rosa, nas telas “Copa 2010” e “Surf”, ambas publicadas pela revista *Patch & Têxtil* (2013). A primeira fazendo alusão ao esporte mais popular da cultura brasileira, o futebol, e a outra, à presença sedutora das praias paradisíacas nas regiões costeiras do Brasil. Ambas as telas figuram personagens com sobrepeso e com sorriso marcante.

Na produção literária das Ciências Sociais, autores como Gilberto Freyre foram essenciais para inaugurarem uma leitura positiva da brasilidade, deixando de lado a antiga visão negativa sobre o caráter lúgubre do brasileiro, bem como a “ganga das interpretações raciológicas”, essas provindas sobremaneira de Sílvio Romero e de Nina Rodrigues (Ortiz, 2013, p. 615). Para Freyre (2006), as contradições brasileiras se resolveriam com as virtudes da mestiçagem, produtora de um sujeito social amortecedor dos conflitos entre colonizador, nativos e escravos. Visão que se desdobra na consolidação da chamada identidade nacional brasileira, simbolizada na mulata e no samba (Ortiz, 2013, p. 615).

5 Valores tradicionais e identidades culturais

Como já assinalado, a presença artística do *quilt* ou *patchwork* nos EUA tem reconhecimento considerável, fazendo parte do seu patrimônio cultural, o que pode ser vislumbrado pela existência de museus nacionais dedicados a esse suporte artístico; realidade ainda não presente no Brasil. Neste há tão somente galerias que expõem telas de *patchwork*, entre as quais, a do tipo itinerante, que acompanha as feiras de *patchwork*, como a “Exposição Internacional de *Patchwork* Contemporâneo e Arte Têxtil”, de teor abstrato, e as exposições do Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, de teor figurativo, com participação em diversos festivais nacionais e internacionais.

No *Quilting* Festival de Houston, cidade mais populosa do Texas e a quarta dos EUA, foram exibidas obras premiadas que fazem parte de um Museu Nacional do *Quilt*, que se encontra na cidade de Paducah, no estado norte-americano de Kentucky, no Condado de McCracken.

Na edição de 2012 desse festival, Hollis Chatelain foi a artista vencedora do prêmio Superior Tópicos Master, com sua tela chamada “*Silk*” (Seda) (figura 5) (Anuário *Make Patchwork 2*, 2013, p. 31), que mostra fiandeiras e artesãs tailandesas tecendo em teares manuais. A vivência de doze anos no sul da África atuando em organizações humanitárias sensibilizou a artista a transmitir para as suas telas temas sociais, ambientais, políticos e multiculturais.



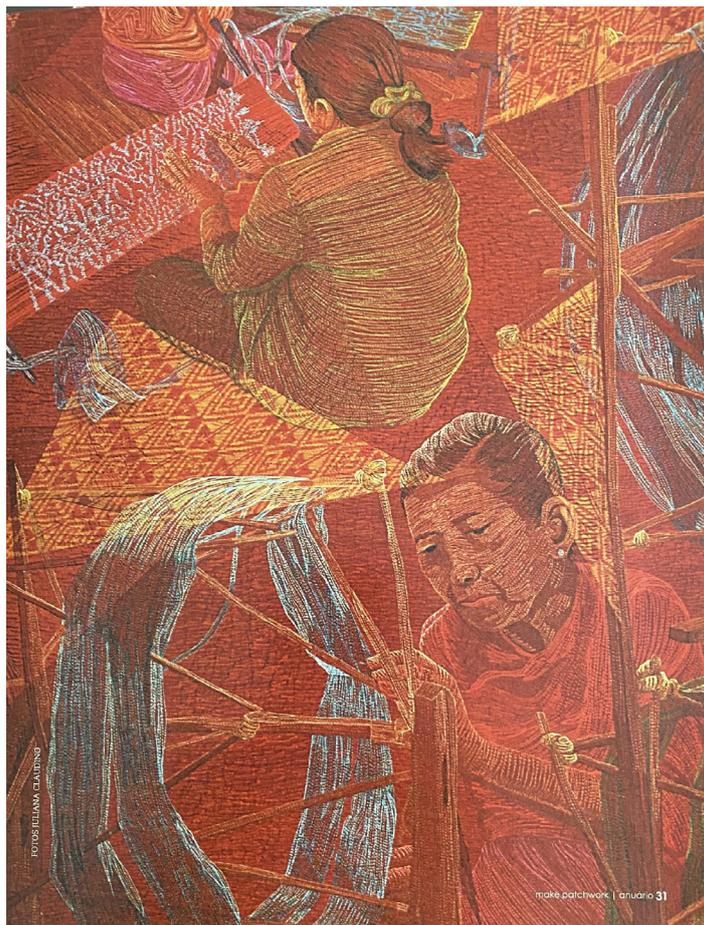


Figura 5 – Silk. Hollis Chatelain. (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 31).

Vale notar que a tela “*Silk*” é composta somente por fios de linhas, sem a junção de retalhos de tecidos, portanto, trata-se de uma peça constituída puramente pela técnica do *quilt*, uma das fases que compõe o *patchwork* para atribuir-lhe o volume de acolchoado com os seus efeitos de costuras dando arremate sobre as figuras das peças. Todavia, apesar de na nomenclatura do festival de Houston haver tão somente o termo *quilt*, bem como no Museu, o *patchwork* também está presente em ambos. O termo *quilt* é uma técnica norte-americana que, no Japão, é substituída pelo *sashiko* (cuja tradução é bordado), produzido por pequenos pontos manuais.

Outra tela sobre tecelagem manual é a “*Threads of her hands*” (Fios de suas mãos) (figura 6), também exibida no mesmo festival, vencendo a categoria Beleza. Produzida por Ann Horton (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 35), que rendeu homenagem às tecelãs da Guatemala. Essa obra foi elaborada a partir de tecidos e fios da própria Guatemala, recebendo apliques, bordados e, inclusive, pintura digitalizada, além do *quilt* à mão. A Guatemala herdou das mulheres maias as

técnicas de tecelagem manual. Elas teciam cobertores, roupas e redes, nos quais imprimiam figuras religiosas, cosmológicas e mitológicas, reafirmando as suas explicações sobre o universo.

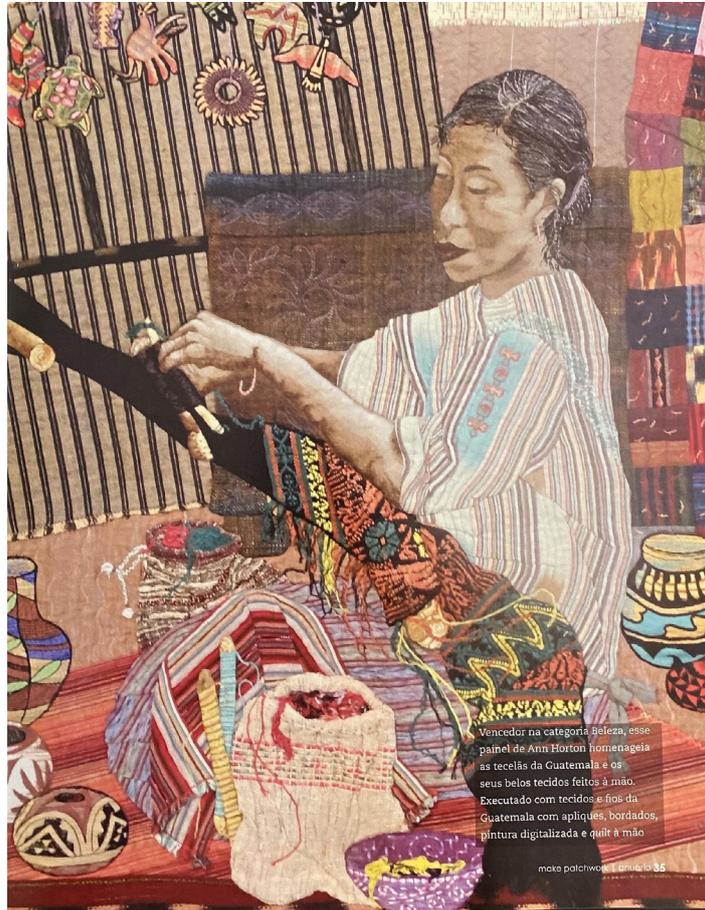
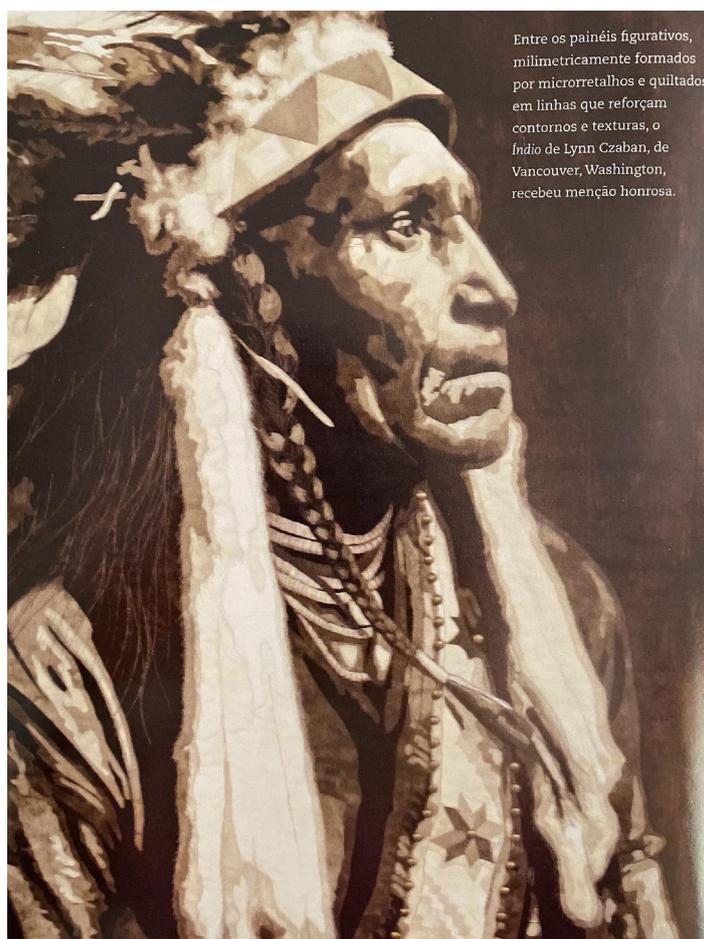


Figura 6 – *Threads of her hands*. Ann Horton. (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 35).

Comunidades tradicionais, minorias étnicas, como a indígena, figuraram entre as obras premiadas no festival de Houston. A tela "Índio" (figura 7) (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 34), de Lynn Czaban, de Vancouver, Washington, recebeu menção honrosa. Trata-se de um cacique retratado de perfil, com um cocar sobre a cabeça, longos cabelos e tranças, com uma faixa sobre o peito na qual há formas estreladas em *patchwork*, e seu olhar é altivo, fixando o horizonte com certo brio. Embora de colocação pálida e monocromática, o rosto e os adereços do índio estão iluminados por feixes de luzes que lhe imprimem uma força, prendendo o olhar daquele que o observa e inebriando-o de admiração e reverência. Respeito não incorporado pela maioria dos países colonizadores, que, com os seus valores destrutivos de exploração desmesurada, dizimaram (e continuam dizimando em suas versões modernas) milhares de etnias indígenas. Essa tela pa-

rece uma alusão a essa página da história passada e presente da nossa sociedade, uma espécie de protesto político contra ações desumanas e violentas incapazes de reconhecer o princípio da alteridade, negando, desqualificando e dizimando o diferente ao fazer valer apenas o etnocentrismo (Rocha, 1984) e o valor de troca mercantil.



Entre os painéis figurativos, milimetricamente formados por microrretalhos e quiltados em linhas que reforçam contornos e texturas, o *Índio* de Lynn Czaban, de Vancouver, Washington, recebeu menção honrosa.

Figura 7 – Índio. Lynn Czaban. (Anuário *Make Patchwork* 2, 2013, p. 34).

O Festival de Houston contou com a mostra *Brazilian Top 30 Quilts*. Conforme a revista *Patch & Têxtil*, o festival de 2012 classificou o Brasil entre “os mais criativos no segmento do *patchwork*” (2013, p. 55). Entre essas trinta telas, cinco foram de autoria da brasileira, de origem nipônica, Rute Sato: “Solidariedade” [uma colcha de retalho produzida coletivamente por cinco mulheres (idem, p. 55)]; “A magia das bolhas” [uma criança soprando bolhas de sabão (idem, p. 56)⁵]; “Rua 25 de

⁵ Brincadeiras infantis são muito frequentes nas produções de *Patchwork*, um belo exemplo de painel desse gênero foi publicado no Anuário *Make Patchwork* 3, 2014, p. 62, com título *Brinquedos e Brincadeiras*, de Ema Luiza Bordignon que expôs na feira *Quilt & Craft Show Festival Internacional de Patchwork e Artes*, em Curitiba, em 2013, cujo tema foi “Folclore Brasileiro – Conte um conto e

Março (São Paulo) [um importante centro comercial que, dentre muitos objetos industrializados, vende tecidos para confecção (idem, p. 57)]; “O *quilt* Libertação” [baseado em foto antiga da própria artista, de origem camponesa, segurando, carinhosa e alegremente, um pintinho, um modo de simbolizar a sua opção por alimentação vegetariana e declarar amor aos animais (Anuário *Make Patchwork 2*, 2013, p. 27)]. A quinta tela chama-se “Pôr do sol em Porto Alegre” (figura 8) (idem, p. 21; *Patch & Têxtil*, 2013, p. 57), nela figura um gaúcho laçador com vestimenta tradicional (bombacha), em posição frontal, tronco forte, exibindo uma postura corporal que exala certa imponência, situado sobre os pampas, em um platô, atrás do qual paira um céu multicolorido que reflete as mesmas cores vibrantes sobre as águas navegadas por navios à vela.



Figura 8 – Pôr do sol em Porto Alegre. Rute Sato. (*Patch & Têxtil*, 2013, p. 57).

A imagem do gaúcho está, intrinsecamente, atrelada às tradições sulistas brasileiras, nas quais os hábitos e costumes transmitidos oralmente e por gerações estão presentes na culinária do churrasco e do chimarrão, nas danças tradicionais e coreografadas (como fandango, chote, rancheira e cana-verde), nas atividades campeiras, na lida com o gado, nas lendas, nos contos e causos e, fundamentalmente, na exaltação da coragem do gaúcho, do seu apego à terra e da luta pela liberdade. Os valores da comunidade gaúcha mantêm-se inclusive sob formas

_____ _____
 aumente um ponto – Lendas, Mitos e Parlendas”. A tela, que venceu o prêmio de Melhor Mostra, tem formato circular e apresenta, nas bordas, crianças formando uma grande roda brincando de ciranda e, no centro, há outras crianças brincando com brinquedos e brincadeiras antigas, como: pular corda, pião, amarelinha, cavalinho de pau e peteca.

organizadas, como: nos CTGs (Centro de Tradição Gaúcha), no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e mesmo no Congresso Tradicionalista Gaúcho, existente desde 1954 e, atualmente, em sua edição.

A grande diversidade regional no Brasil reflete-se nas culturas locais, delineando diferenças de identidade nos grupos sociais. Seguindo no mesmo esteio de pensamento de Ortiz, e em oposição às acepções de Paulo Prado e Holanda, por exemplo, ao invés de se buscar essencialismos e identidade autêntica do povo brasileiro (a exemplo da sensualidade da mulata, da cordialidade brasileira e da maestria futebolística forjadas por relações de exclusão e dominação), procura-se aqui trabalhar com a noção de representação que incorpora a variedade de pertencimento étnico, religioso, de gênero, etc. Muitas dessas diferentes afirmações identitárias são mantidas e acentuadas com o atual processo de globalização, que altera alguns dos seus aspectos, inclusive mudando a própria noção de espaço, desencadeando “(des/re)territorialização⁶” (Lemos, 2015; Ortiz, 2013), que, por sua vez, retira sentidos tradicionais locais, mas também incorpora outros produzidos pelos próprios sujeitos sociais em rede.

6 Manifestações folclóricas e religiosas

Integrando essa diversidade cultural, o folclore brasileiro, em suas várias manifestações, também é figurado, de modo corrente, nas obras de *patchwork*. Na revista *Patch & Têxtil* (2013) foi publicada a tela “Boi-Bumbá” (figura 9) (p. 46), de Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva. Composta por um colorido intenso, com estampas florais e vibrantes, o boi-bumbá, uma fantasia de boi dentro da qual se vê apenas os pés do festeiro, aparece com grandes chifres e é embalado em uma dança alegre.

⁶ Cf. Lemos, ao pontuar que, embora a globalização, juntamente com os dispositivos móveis, produz a desterritorialização, desatrelando os indivíduos de territórios físicos por viverem em realidades virtuais, estas também produzem reterritorializações por meio de *blogs*, *chats*, *facebook*s etc., que reinserem os indivíduos em redes de sociabilidade com novos significados. Nas palavras do autor: “O ciberespaço é efetivamente desterritorializante, mas essa dinâmica não existe sem novas reterritorializações.” Tomando, notadamente, a noção de “desencaixe” de Giddens, Lemos afirma: “O desencaixe nos permite vivenciar processos globais não enraizados na nossa tradição cultural. As mídias eletrônicas criam assim processos desterritorializantes em níveis políticos, econômico, social, cultural e subjetivo” (2006, p. 3). Vale a indagação sobre que tipo de cultura tem se produzido, local e globalmente, a partir do contexto pandêmico de covid-19 que levou a maioria dos países a decretarem quarentena à sua população, obrigando muitos indivíduos, seja trabalhadores qualificados ou estudantes, a fazerem uso ostensivo das tecnologias remotas, sendo alijados da sociabilidade com o contato físico.





Figura 9 – Boi-Bumbá. Wagner Vivian e Benigna Rodrigues da Silva.
(Revista *Patch & Têxtil*, 2013, p. 46).

Personagem com presença marcante em diferentes regiões do país, o boi recebe variações de nomenclatura: boi-bumbá, no Amazonas e no Pará; bumba-meu-boi, no Maranhão; boi calemba, no Rio Grande do Norte; cavalo-marinho, na Paraíba; bumbá de reis ou reis de boi, no Espírito Santo; boi pintadinho, no Rio de Janeiro; boi de mamão, em Santa Catarina; e boizinho, no Rio Grande do Sul. Seus traços comuns são: caráter de folguedo, representação de teatro popular, beleza artística, interação entre diferentes classes sociais e afirmação da identidade cabocla.

Embora representada sob a forma de brincadeira, à medida que os folguedos do boi aglutinam indivíduos de distintas camadas socioeconômicas, porta sentido político de crítica contra as diferenças de classes. Essa análise é reafirmada pela antropóloga Cavalcanti:

O interesse pelo “folclore” traz consigo sempre um quê de desejo de libertação social, do prazer de transpor os limites de uma sociabilidade de classe, e de experimentar com isso o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo (Cavalcanti, 2004, p. 59).

A religiosidade também é um ingrediente cultural brasileiro estampado nas produções de *patchwork*. A revista *Patch & Têxtil* (2013, p. 51) publicou a tela de Regina Rolim, intitulada “São Francisco” (figura 10), o santo protetor dos animais, com uma pomba branca pousada em suas mãos, representação simbólica da paz, um princípio presente no cristianismo. Outro valor forte transmitido por São Francisco de Assis é o desapego por bens materiais, algo que, do ponto de vista sociológico, em uma sociedade capitalista contribui para a manutenção das desigualdades sociais à medida que busca conformar e docilizar os pobres.



Figura 10 – São Francisco. Regina Rolim. (Revista *Patch & Têxtil*, 2013, p. 46).

Inseridas em um país marcado pela diversidade cultural, as telas brasileiras de *patchwork* revelam outras religiões para além do catolicismo, como o espiritismo.

A *Brazil Patchwork Show* de 2015 acolheu a exposição com curadoria do Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, cujo tema foi “Paixões Brasileiras – nossa terra, nossa gente”, na qual Maria Aparecida Aro apresentou a tela “A Estrela” (figura 11), composta por uma cadeira revestida com um paletó azul junto a uma mesa sobre a qual há uma boina, um par de óculos, uma caneta e um papel com a inscrição “Fui ali. Volto já. Chico Xavier”. Este foi um importante expoente do espiritismo no Brasil, tendo psicografado, em condição mediúnica, centenas de livros com conteúdos transmitidos por espíritos, inclusive com autoria de poetas mortos.



Figura 11 – A Estrela. Maria Aparecida Aro. (Exposição “Brasil: Paixões brasileiras – nossa terra, nossa gente”. Curadoria do Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo. Fotografada por uma das autoras na Feira *Brazil Patchwork Show* de 2015).

No estado de transe do médium Chico Xavier, há transição de distintas temporalidades, suscitando reflexões para se pensar acerca dos significados filosóficos do próprio tempo. Tema que, aliás, coaduna-se com aquele que regeu uma exposição da curadora Ciça Mora, intitulada “O Tempo e o quinto elemento” (que

também participou da feira *Brazil Patchwork Show* de 2015). Nessa exposição, entidades mágicas de religiões de matrizes africanas marcaram presença, por exemplo, na tela de *patchwork* "Irôko", um orixá cultuado no candomblé e ligado à longevidade, durabilidade e passagem do tempo. No Brasil, esse orixá habita a gameleira branca ou figueira, razão da presença dessa árvore em certos terreiros.

Prandi (1996, p. 55) destaca a importância da "presença do negro na formação social do Brasil" como "decisiva para dotar a cultura brasileira dum patrimônio mágico-religioso" com grande peso para a identidade de seu povo, tanto em esferas sagradas quanto profanas. Conforme esse autor, a etnia africana incorporou no Brasil o sincretismo que mistura "religiões dos negros com o catolicismo do branco, mediado ou propiciado pelas relações sociais assimétricas existentes entre eles, também com as religiões indígenas e bem mais tarde [...] com o espiritismo kardecista" (idem).

Com essa incursão, pode-se apreender, a partir das telas de *patchwork*, a diversidade religiosa brasileira, configurada em distintas matrizes de crenças. Portanto, percebe-se que a brasilidade incorpora vetores de larga envergadura: da mestiçagem aos referenciais simbólicos polissêmicos, perpassando pelas manifestações folclóricas em cujo âmago reside certa crítica aos contrastes socioeconômicos.

7 Considerações Finais

A diversidade no mundo globalizado e contemporâneo é examinada por Ortiz ao afirmar que, em um primeiro momento, lá pelos idos dos anos 1980, havia um processo de homogeneização e universalização do consumo de bens (i)materiais, não obstante, atualmente, o mercado visa cultivar e administrar as diferenças, pois a diversidade passou a ser mercadoria. Portanto, é a idiosincrasia agregando valor transcultural ao mercado (Ortiz, 2013).

Trágico, por um lado, devido ao caráter utilitarista da mercantilização de algo que encerra, *a priori*, valor simbólico, portanto, substancial e qualitativo. Porém, pior seria se a diversidade cultural estivesse fadada à extinção, como parecera num primeiro olhar. Em estudo sobre culturas populares na América Latina, Canclini (1983) avalia que "a produção artesanal decaída é reativada graças a uma crescente demanda de objetos 'exóticos' nas próprias cidades do país e do estrangeiro" (Canclini, 1983, p. 66). O autor conclui ainda que essa "estrutura aparentemente contraditória mostra que também no espaço do gosto artesanal e o industrial, a 'tradição' e a 'modernidade' se implicam reciprocamente" (Canclini, 1983, p. 66).



Brasil, um país com interfaces culturais, sentidos múltiplos, preso ao global pelo império do mercado que lhe interpenetra, apoiado na identidade nacional do samba, da mulata e do futebol, mas também cindido por identidades regionais e locais, com tradicionalismos do “gauchês” à “baianidade”⁷. Moderno e antigo ao mesmo tempo. Alegre e triste. Submisso e insurgente.

As representações da brasilidade constituem hoje um estoque de símbolos [...] Um país multicolorido, não monocromático. Mas as cores associam-se a qualidades específicas: alegria, sinuosidade, brilho, hibridismo, modernidade. Cada um desses atributos nos remete a características da identidade nacional. A alegria à festividade do carnaval, a sinuosidade ao “jeitinho”, o brilho ao “país tropical”, o hibridismo à mistura de raças, a modernidade à competência de “um país sério”. Os traços não são incompatíveis entre si, trata-se de pedaços heteróclitos inseridos numa memória nacional “acessada” no tempo presente (Ortiz, 2013, p. 631-632).

Entrementes, a diversidade cultural não remete ao relativismo absoluto, mas requer referenciais, sendo compreendida somente se aferida a realidades concretas, destaca Ortiz (1999). Esse autor não concebe diversidade como sinônimo de múltiplo e de diferente, já que aglutina desigualdade na diferença; portanto, contextualizar historicamente as diferenças permite a compreensão dos seus sentidos simbólicos (Ortiz, 1999). Nas palavras do autor: o mundo não é um “caleidoscópio cultural”, pois, “a diversidade cultural é diferente e desigual porque as instâncias e as instituições que as constroem possuem distintas posições de poder e de legitimidade” (idem, p. 86).

Com as suas estampas e figurações carregadas de representações diversificadas, com ícones de fragmentos das várias identidades brasileiras, o colorido do *patchwork* traz a lume, pela arte têxtil, o sincretismo cultural fulgurante do Brasil, demonstrando que cultura popular e globalização são absolutamente compatíveis pelo bem e pelo mal: a diversidade cultural é preservada pelo mercado em função de sua aquisição de valor de troca, todavia ao preço da perda, em certa medida, de espontaneidade da produção cultural.

O *patchwork* adere a essa lógica local-global quando figura a cultura local e regional, porém, acrescidas de influências estéticas do mundo do *design* e de outras

⁷ *Baianas* foi título e figura da tela de Maria Cordeiro Gama, que participou da exposição do Clube Brasileiro de *Patchwork Quilting* de São Paulo, sob curadoria de Benigna Rodrigues da Silva e Wagner Vivan (Anuário *Make Patchwork* 3, 2014, p. 55), cujo tema foram os versos da “Canção de Exílio” (1843) de Gonçalves Dias, poeta mestiço e indianista da geração romântica. Em 1864, moribundo e de volta da Europa, morreu em um naufrágio na costa maranhense antes de atracar em sua terra natal, não podendo concretizar o desejo nostálgico expresso no final de sua canção: “Não permita Deus que eu morra/ Sem que eu volte para lá;/ Sem que desfrute os primores/ Que não encontro por cá;/ Sem que ainda aviste as palmeiras/ Onde canta o sabiá”.



instâncias exógenas à sua comunidade de origem, como as ideias de tecnicidade, padronizações diversas, rentabilidade.

Como desenvolve Benjamin (1985), o poder da reprodutibilidade técnica (e tecnológica) da sociedade moderna alterou, substancialmente, o próprio teor de autenticidade. Afinal, o que é uma cultura autêntica em um mundo cuja espacialidade não é mais física e que reconstitui, constantemente, por meio de recursos virtuais, as atribuições de sentidos em todas as esferas sociais?

A arte têxtil afirma-se um reduto no qual se observa esse compósito social, com sentidos presentes e pretéritos, manifestos e ausentes. Por meio da união de retalhos de tecidos multicoloridos, as telas de *patchwork*, elaboram imagens figurativas reveladoras de vários aspectos socioculturais, como vida rural, trabalho, desigualdade social, festejos, brincadeiras, esporte, etnia, tradições regionais e crenças, por sua vez, delineadores da própria memória social no Brasil e no exterior.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA: Ambas as autoras contribuíram integralmente na escrita, produção dos dados e elaboração da pesquisa.

FINANCIAMENTO: Não houve financiamento para a realização da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ANUÁRIO *MAKE PATCHWORK*. **Inspirações com tecidos**. Direção de Rita Paiva. n.s 1, 2 e 3. São Paulo: Ed. Minuano, 2012, 2013, 2014.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. Tradução de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1971.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. v 1.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BRITO, Thaís Fernanda Salves de. Do enfeite à festa: o uso do bordado como narrativa, ação e engajamento em duas festas tradicionais brasileiras. **Etnográfica**. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Dossiê "Patchwork: modos de pensar o artesanato hoje", v. 26, n. 1, p. 275-298, 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/11564>. Acesso em: 02/04/2023.



CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.19, n. 54, p. 57-78, fev. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/Mb84VBMGWKB8bHGhpkNdFhr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 02/04/2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. **Estud. hist.** Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/qrJZM-fSTjmzqGVrcKQqtscw/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 02/04/2023.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo, Annablume, 2006.

DWYRE, Megan Breen. **To be "High" and "Fine": Quilts, Art and Power, 1971-1991**. Dissertação (Master of Arts, History) – University of Maryland, College Park, 2012.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE QUILT E PATCHWORK EM GRAMADO. Disponível em: <https://festivalquiltpatchwork.com.br>. Acesso em: 02/04/2023.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

INGOLD, Tim (org.). **Key debates in Anthropology**. Londres: Routledge, 1996, p. 203-236. Tradução de Hércules Lima e Kleyton Rattes. A estética é uma categoria transcultural. **Ayé** – Revista de Antropologia, p. 51-91, 2020.

LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na acultura contemporânea**. 7. ed., Porto Alegre: Sulina, 2015.

LEMOS, André. **Ciberespaço e tecnologias móveis**. Processos de territorialização desterritorialização na cibercultura. In: 15º Encontro Anual da COMPÓS – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. UNESP-Bauru, 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_531.pdf. Acesso: 14/10/2021.



MALTA, Marize. **Paninhos, agulhas e pespontos**: da arte de bordar o esquecimento na história. XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, p. 1-12, 27-31 jul. 2015.

MARTINS, Tiago Souza. **A recorrência do excepcional**: discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no Pavilhão da Criatividade. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais), Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUSEUM, INTERNATIONAL QUILT. **World Quilts** – world quilts a global perspective on quilting. USA: University of Nebraska-Lincoln, 2019. Disponível em: <<https://worldquilts.quiltstudy.org/#>>. Acesso em: 02/04/2023.

MUSEUM, NATIONAL OF WOMEN IN THE ARTS. **Demystifying Amish Quilts**. 7 mar. 2014. Disponível em: <https://nmwa.org/blog/nmwa-exhibitions/demystifying-amish-quilts/>. Acesso em: 02/04/2023.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Ed. Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoe-saurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 02/04/2023.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 28, n. 3, p. 609-633, set./dez., 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/P87Xt-VzZDCKdNqv9Nt8dfYr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 02/04/2023.

ORTIZ, Renato. Diversidade cultural e cosmopolitismo. **Lua Nova, Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n. 47, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/F3ZBtNxnjYnN3XjDCXMRzSR/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 02/04/2023.

OSÓRIO, Luiz Camillo. “A função-curador: discurso, montagem, composição”. **ARS**, São Paulo, jan. 2020, v. 17, n. 37, p. 29-44. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/164117>. Acesso em: 02/04/2023.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. London: The Women’s Press, 1986.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. Ensaio sobre a tristeza brasileira. 2. ed. São Paulo: IBRASA, 1981.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do axé**: Sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1996.

QUILTS 1700-2010: hidden histories, untold stories. London/New York: Victoria and Albert Museum/H. N. Abrams, 2010.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, n. série, v. 4, p. 265-285, jan./dez., 1996.



REVISTA *PATCH & TÊXTIL*: mais de 100 projetos com técnicas diferenciadas e releituras únicas de artistas consagrados. Ano I, n. 1. São Paulo: Ed. Minuano, 2013.

RIZZO, Luisa; FONSECA, Tânia Mara Galli da. O acontecimento *patchwork* – um modo de apreender a vida. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 139-148, 2010.

ROCHA, Everardo Pereira Guimarães. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

ROSA, Milton; OREY, Daniel C. Symmetrical Freedom Quilts: the Ethnomathematics of Ways of Communication, Liberation, and Art. **Revista Latinoamericana de Etnomatemática**, San Juan de Pasto, v. 2, n. 2, p. 52-75, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3dWfgxy>. Acesso em: 02/04/2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Plazyán. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, vol. 1, n. 2, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/download/2375/1777>. Acesso em: 02/04/2023.

SMITH, Karen E. **Framing quilts/framing culture**: women's work and the politics of display. PhD (Doutorado em Filosofia), Universidade de Iowa, Estados Unidos, 2011.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Patchwork bed cover**. Londres, 2020. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89094/patchwork-bed-cover-unknown/>. Acesso em: 02/04/2023.

Submetido em: 18 fev. 2023

Aprovado em: 25 jan. 2024

Verificado por análise de similaridade do Turnitin



"Sentidos culturais em imagens de telas de patchwork", de autoria de Cristiane A. Fernandes da Silva e Régia Cristina Oliveira, está licenciado sob CC BY 4.0.

