

Sentidos sociais da arte têxtil em patchwork: as mulheres, a natureza e a casa¹

Social meanings of patchwork textile art: women, nature and the house

<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e33>

CRISTIANE A. FERNANDES DA SILVA²

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

Universidade Federal de Uberlândia / Uberlândia, MG, Brasil

RESUMO: Patchwork é uma arte têxtil com iconografias formadas a partir da costura de pedaços de tecidos sobre telas produzidas por artistas, majoritariamente, mulheres. Em decorrência dessa composição, os temas desta pesquisa englobam o quarteto arte têxtil em patchwork, mulher, natureza e esfera doméstica, categorias estreitamente imbricadas do ponto de vista social e histórico. A ancoragem conceitual do artigo está voltada, essencialmente, para as perspectivas de Jean-Yves Durand, Elaine Hedges, Michel Foucault, Allison Fraiberg, Teri Klassen, Linda Nochlin, Rozsika Parker e Beverly Seaton sobre artes com agulhas, cuidado de si, cultura material, domesticidade, feminilidade, hierarquia, identidades, memória, maternidade, subserviência e autonomia. De cunho metodológico qualitativo, o recorte empírico são as artistas do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo, cujas entrevistas e repertório de imagens das suas telas têxteis possibilitaram uma compreensão mais ampla sobre os significados sociais e culturais representados em suas obras. Dois eixos seminais compõem os achados da análise empírica: (1) estética social das flores e jardins e (2) significados da casa a partir de reminiscências sobre a infância. As reflexões conceituais entrecruzadas às trajetórias de vida e às expressões pictóricas das telas de patchwork das artistas do Clube permitiram apreender elementos sobre o lugar e os sentidos da arte têxtil e da mulher artista no cenário contemporâneo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Arte têxtil. Patchwork. Artefato cultural. Mulher. Casa. Natureza.

1. Este artigo apresenta um recorte dos resultados da pesquisa de pós-doutorado realizado no Museu Paulista, da Universidade de São Paulo, entre 2019 e 2021, sob supervisão de Vânia Carneiro de Carvalho, em sintonia com os eixos expositivos “Passados Imaginados” e “Casas e Coisas”. Agradeço ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia que me possibilitou dedicação exclusiva a essa pesquisa. Sou grata a Universidade de São Paulo e em especial a Vânia Carneiro de Carvalho, que com sua sabedoria e competência me acolheu na supervisão deste trabalho. Também expresseo profundo agradecimento a Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva, curadores e fundadores do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo, pelo grande auxílio para a pesquisa de campo. Manifesto ainda imensa gratidão a todas as artistas têxteis do Clube pela concessão prestimosa das entrevistas e generosidade no fornecimento de imagens de suas telas.

2. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP), mestre e doutora em Sociologia pela mesma instituição. Desenvolveu um programa de estágio de doutorado pela Universidade de Provença, na França. Pós-doutora pelo Museu Paulista-USP. Atualmente é docente associada do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (INCIS-UFU). E-mail: chris@ufu.br.

ABSTRACT: Patchwork is an iconographical textile art created by artists, mostly women, by combining strips of fabric on canvases. Hence, this qualitative research examines four topics: the patchwork, women, nature and the domestic sphere, closely intertwined categories from a social and historical point of view. Its conceptual framework draws on Jean-Yves Durand, Elaine Hedges, Michel Foucault, Allison Fraiberg, Teri Klassen, Linda Nochlin, Rozsika Parker and Beverly Seaton about needle arts, self-care, material culture, domesticity, femininity, hierarchy, identities, memory, motherhood, subservience and autonomy. Its empirical scope encompasses artists from the Clube Brasileiro de Patchwork and Quilting of São Paulo, whose interviews and works provided a larger understanding of the social and cultural meanings represented. The analysis has two main axes: (1) social aesthetics of flowers and gardens, and (2) meanings attributed to the house based on childhood reminiscences. By intertwining conceptual reflections with the life trajectories and pictorial expressions of the patchwork canvases, the paper highlights elements like the place and meanings of textile art and the female artists' role in contemporary Brazil.

KEYWORDS: Textile art. Patchwork. Cultural artifact. Woman. House. Nature.

INTRODUÇÃO

Os têxteis compõem o material primordial do patchwork na sociedade moderna e contemporânea, todavia essa técnica, essencialmente manual, que une pedaços de tecido, antecede o aparecimento dessa matéria-prima, remontando aos primórdios da humanidade quando os indivíduos emendavam peles de animais para confeccionarem suas vestimentas; inclusive há registros dessa técnica reproduzida em inscrições rupestres. Entretanto, foi só a partir das Cruzadas que os europeus conheceram o patchwork usado como proteção nos acolchoados sob as armaduras dos árabes.³

Embora as colchas de patchwork ou quilts⁴ fossem confeccionadas em outros lugares, como na Escandinávia, a partir do século XVI, foi na Inglaterra e sobretudo nos Estados Unidos que sua fabricação se tornou de uso tradicional, especialmente depois da Revolução Industrial. Nos Estados Unidos, somente após 1794 o algodão passou a ser acessível às camadas populares, que se dedicaram mais intensamente à produção do quilt.⁵

No Brasil, o patchwork foi introduzido, provavelmente, em meados do século XIX, na cidade de Americana, interior de São Paulo, por imigrantes estadunidenses produtores de algodão, que foram derrotados na Guerra Civil Americana.⁶

Atualmente, a técnica é utilizada tanto em produções utilitárias, como colchas, panos de cozinha e adornos corporais, quanto estéticas presentes em telas e painéis artísticos. É nesse segundo grupo que focamos a nossa investigação, também levando em consideração leituras sobre o artesanato, por se tratar de um artefato híbrido localizado na transição desses dois sistemas historicamente constituídos: artesanato-arte.

A literatura estadunidense tem registrado largamente a relevância do quilt como objeto de pesquisa dentro da vertente socioestética. Na obra *Quilt Culture*, Cheryl Torsney e Judy Elsley classificam o quilt como “a metáfora mais atraente de beleza, domesticidade, diversidade e memória atualmente disponível”.⁷

Para analisar a relação entre a mulher, esfera doméstica e as artes têxteis, estudamos a perspectiva da historiadora de arte e feminista britânica Rozsika Parker, que resgata romancistas dos séculos XV ao XX de diferentes regiões, como a sul-americana Olive Schreiner, criticada pela autora por, ainda que involuntariamente, ter desconsiderado o bordado como arte, valorizando-o sobremaneira por “suas íntimas associações com a vida das mulheres e a tradição doméstica”;⁸ o que, na prática social, leva essa atividade a uma posição de menoridade no universo artístico.

3. Cf. Pezzolo (2019).

4. Curiosamente, mesmo a palavra patchwork sendo inglesa, nos Estados Unidos e na Inglaterra essa arte têxtil é nomeada de *quilt*, já no Brasil usa-se o primeiro termo. Entretanto, há diferenças entre patchwork e quilting: enquanto o patchwork é a camada superior da peça na qual há a representação de imagens geométricas, figurativas ou abstratas, o quilting consiste nas costuras sobrepostas a essas imagens 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.

5. Cf. Pezzolo, op. cit.

6. Cf. Cavalieri (2011).

7. Torsney e Elsley *apud* Fraiberg, (1995, p. 145).

8. Parker (1986, p. 16).

9. *Ibid.*, p. 190.

10. Cf. Rosa e Orey (2009) e Dwyre (2012).

11. Klassen (2009, p. 298).

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 326.

14. *Ibid.*

15. Mais detalhes sobre a história do patchwork/quilt nos Estados Unidos podem ser conferidos no site do International Quilt Museum, mantido pela University of Nebraska, que classifica o artefato em quatro categorias: negócio, criatividade, identidade e casamento (The American Story, 2014).

Em contrapartida, Rozsika Parker atribui aos movimentos dadaísta, surrealista e construtivista russo a abertura de espaço e reconhecimento das mulheres artistas, haja vista suas habilidades particulares em “áreas tradicionais de atividades na esfera doméstica, que antes se pensava estar abaixo das artes plásticas”.⁹

Quando comparado ao Brasil e à Europa, o patchwork na realidade estadunidense assume pujança muito maior, tanto em sua produção enquanto objeto material quanto em seu sentido simbólico e cultural. Nos Estados Unidos, o patchwork é reconhecido como artefato cultural que atesta identidades de gênero, étnica, regional e política, notadamente, no processo histórico de luta dos afro-americanos contra a escravidão e das mulheres pelo reconhecimento do direito ao voto e no movimento feminista da década de 1970.¹⁰

Conforme a folclorista e historiadora de quilt estadunidense, Teri Klassen, o quilt começou a ganhar notoriedade expressiva no cenário da contracultura da década de 1970, quando, além de alçar em suas representações a atualização “da imagem patriótica” do país, despertou componentes do “multiculturalismo e da crítica cultural”.¹¹ Imbuídas de sujeitos atuando em diferentes segmentos sociais, as representações têxteis do quilt “causaram tensões ao longo das fronteiras de classe, raça, gênero e disciplina acadêmica” nos Estados Unidos.¹²

Outro aspecto pertinente apontado pela literatura estadunidense sobre o quilt são as hierarquias construídas para classificar a arte e os seus criadores. Teri Klassen atesta que, do mesmo modo que a arte popular desafiava a chamada alta arte/artes plásticas, “as representações do quilt afro-americano desafiavam as visões mais antigas sobre as colchas de retalhos como modelo de dona de casa, bem como ameaçavam excluir delas as mulheres afro-americanas”.¹³ Uma das lutas para enfrentar esse descompasso foi travada pelo movimento art-quilt, que buscou “atualizar o conceito geral do quilt” visando atender às “necessidades e valores contemporâneos”.¹⁴ Todavia, se de um lado vislumbra-se aí um ganho de espaço pelo quilt no mundo artístico, por outro lado, há controvérsias à medida que passa a ser pautado conforme referenciais estéticos de objetos absolutamente distintos dele e, eventualmente, apartado de seu contexto cultural originário.

A partir desse cenário cultural, político e acadêmico estadunidense,¹⁵ esta pesquisa busca entender a identidade específica das telas de patchwork enquanto um artefato cultural no Brasil, onde é promovido, essencialmente, por mulheres, com idade média de 64 anos, de etnia branca, pertencentes à classe média e, no caso do nosso recorte empírico, afiliadas há mais de dez anos ao Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo.

Debruçando-se sobre o fato de as mulheres serem majoritárias na produção do bordado, Rozsika Parker desconstrói o posicionamento de romancistas do século XX que atribuíam à habilidade biológica feminina, em especial sua agilidade nas mãos, o manuseio com maestria da agulha e linha. Segundo ela: “o bordado das mulheres tem tudo a ver com o seu lugar na sociedade e nada a ver com o tamanho dos seus dedos”.¹⁶

A mão feminina sobressai não apenas na prática das atividades com agulha e tecido, mas também nos estudos a seu respeito. Entre os artigos e livros que consultamos sobre arte têxtil, há raríssimas exceções de autores homens, a exemplo do antropólogo francês Jean-Yves Durand, que ao escrever sobre bordado menciona o estranhamento, incluindo de seus colegas de academia, ao verem um homem se interessar por um tema tido como de ordem feminina. O antropólogo assinala que o bordado consiste em um objeto de estudo digno de interesse por permitir reflexões sobre técnica, estética, economia, dinâmicas culturais, tradições, relações de gênero, entretanto, “parece sempre difícil ultrapassar a fortíssima menorização social a que têm sido submetidos os ‘trabalhos de agulha’”.¹⁷

Elaine Hedges, crítica literária e feminista estadunidense, destaca que a sociedade patriarcal negou a “alfabetização aos escravos e a muitas mulheres”,¹⁸ restando-lhes registrar suas narrativas em materiais ao seu alcance, o que foi feito em larga medida com os suportes têxteis. Quando pendurava no Smithsonian Museum, Estados Unidos, um quilt “feito há cem anos por uma negra anônima do Alabama”, Hedges, mencionando Alice Walker – uma escritora, poetiza e ativista feminista afro-americana – informou que a peça era de “uma artista que deixou sua marca nos únicos materiais que ela podia pagar, e no único meio que sua posição na sociedade lhe permitiu ter”.¹⁹

O objetivo ativista de Elaine Hedges consistia em “quebrar barreiras de classe e raça, e distinções entre arte ‘alta’ e ‘baixa’, ou artesanato, bem como distinções entre arte e obra”. Assim tomava o bordado feminino como “uma forma de atividade universal – não confinada a nenhuma classe ou raça – e que combina o prático com o estético ou artístico”.²⁰ Particularmente, consideramos essa postura controversa, pois universalizar um artefato cultural implica essencializá-lo e esvaziá-lo de sentidos culturais e de suas múltiplas vozes. Portanto, precisamos identificar as classes sociais, as etnias, os espaços e os contextos nos quais esses artefatos são produzidos, para compreendermos tanto os sujeitos que os produzem quanto suas sociedades e suas próprias histórias, isso sem perder de vista a ação política de questionamento das hierarquias estabelecidas.

De acordo com Ana Paula Simioni, muito embora na Idade Média as artes de tapeçaria e bordados fossem valorizadas, na Idade Moderna elas foram

16. Parker, op. cit., p. 8.

17. Durand (2006, p. 3).

18. Hedges (1977, p. 7).

19. *Ibid.*, p. 7.

20. *Ibid.*, p. 7.

21. Simioni (2010, p. 5).
22. *Id.*, 2011, p. 383.
23. Parker, *op. cit.*, p. 8, 11.
24. Fraiberg (1995).
25. Torsney e Elsley (1994).
26. *Ibid.*
27. Durand, *op. cit.*

desqualificadas e tachadas de trabalho “feminino” e manual, daí os “gêneros ‘menores’: as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas”²¹ e as artes aplicadas, como tapeçarias, bordados, patchwork etc. Para as artistas vanguardistas fora do eixo eurocêntrico (a exemplo da russa Natalia Goncharova e da mexicana Frida Kahlo) incorporarem outros “padrões iconográficos e artesanais”, elas tiveram de enfrentar “a dimensão de gênero [que] pesava concretamente sobre as artistas, traduzindo em estilos, modalidades e práticas que lhes eram então ‘destinadas’, tais como as artes decorativas, aplicadas – em uma expressão, as artes vistas como ‘domésticas’”.²²

Rozsika Parker endereça aos romancistas do século XIX o papel de confirmação do estereótipo opressivo vitoriano da feminilidade junto ao bordado ao “postular a superioridade espiritual essencial das mulheres”, ou seja, “docilidade, obediência, amor ao lar e a uma vida sem trabalho”; já os romancistas do século XX, embora não tivessem essencializado a superioridade da mulher diante do bordado, mostraram-no como “produto da diferença sexual, da vida familiar e do relacionamento mãe-filha”.²³

Importa notar que, ao tratar da mulher no bordado, a literatura também assinala práticas contrárias ao romantismo. Allison Fraiberg destaca o significado do quilt produzido por encarceradas, notadamente aquelas mulheres em prisão perpétua, cuja narrativa em sua arte têxtil é diametralmente oposta a qualquer viés de romantização por representar as experiências e sofrimentos vivenciados em sua clausura.²⁴ Em sua pesquisa sobre Lucille Sojourner, uma quilteira estadunidense negra presa na Penitenciária Estadual do Mississippi, um lugar violento e onde o racismo e a opressão constituíam as relações, Cheryl Torsney e Judy Elsley relatam que produzir quilt o dia todo, mantendo-se ocupada com suas mãos, mesmo que machucadas, foi a forma encontrada para suportar a distância de sua família e a passagem do tempo naquele ambiente.²⁵ Algumas das peças de Sojourner, como colchas, eram vendidas para uso doméstico, mas ela também tinha de suportar humilhações, como a do guarda da prisão que lhe pediu uma colcha de graça afirmando que o seu tempo não valia nada.²⁶

Não obstante a atividade de bordar no mundo ocidental contemporâneo pertencer à esfera feminina, Jean-Yves Durand alerta que na Europa isso nem sempre foi assim, pois a primeira enciclopédia francesa, datada da segunda metade do século XVIII – a *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dos filósofos renascentistas Diderot e D’Alembert – figurava apenas o gênero masculino como produtor de bordado.²⁷ O autor frisa que isso não significa que as mulheres não bordassem, mas que essa atividade praticada profissionalmente era reservada aos homens, por sua vez ligados a corporações de ofícios e que

produziam peças com materiais requintados (como seda e fios de ouro) para as cerimônias políticas e litúrgicas, enquanto as mulheres se destinavam ao bordado doméstico e privado (toalhas, lençóis, roupas para batizados familiares). Entretanto, as mulheres da elite também bordavam peças para suas casas, porém sem fins econômicos e sim como “sinal de alta moralidade”.²⁸ Fica patente aí a divisão social de gênero: o homem bordando para eventos públicos e racionais e as mulheres bordando para os corpos e paixões pertencentes ao “foro familiar”.²⁹

O estereótipo do bordado enquanto ocupação frívola e inútil é desconstruído por Rozsika Parker ao identificar nele fonte de prazer e de poder vividos ainda que no silêncio das mulheres com suas agulhas.³⁰ A autora defende uma perspectiva instigante sobre um segundo sentido do silêncio, revelador de um paradoxo: embora o primeiro sentido do silêncio no bordado, atestado inclusive pelo próprio gesto da bordadeira de cabeça baixa, por suposto, seja decodificado como “subserviência” e serviçal às necessidades dos homens, também oculta um segundo sentido, o da autocontenção com vistas a zelar pela própria “autonomia”, um silêncio autorrefletido. Rozsika Parker aposta nesse segundo sentido da quietude no bordado, um silêncio subversivo; assim, ao mesmo tempo em que “o bordado é empregado para inculcar a feminilidade na mulher, ele também a habilitava para negociar as restrições da feminilidade”.³¹

Esse segundo sentido da insurgência não tem sido pautado, contudo, porque, do ponto de vista da ordem social, há no bordado o estereótipo de negação da existência de “algo subversivo em seu silêncio”.³² Para atestar sua posição, a autora cita 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”.³³

Por se constituir um artefato cultural, os valores atribuídos e difundidos socialmente sobre o bordado, assim como qualquer outra arte-manual, advêm de códigos construídos por uma sociedade patriarcal e não elaborados diretamente pelo sujeito que trabalha com a agulha. Portanto, falta-lhe a voz importante das mulheres expondo seus significados, donde a relevância de se recorrer a uma episteme feminina, o que já há em larga escala na literatura do século XXI sobre a produção têxtil, especialmente sobre o quilt nos Estados Unidos.

No bojo da busca por reconhecimento social e artístico das artes têxteis produzidas por mulheres, Rozsika Parker destaca a importância dos movimentos de vanguarda artísticos, a exemplo do dadaísmo. Porém, ela afirma algo perturbador para refletirmos: “o esforço para derrubar a hegemonia das artes plásticas, fundindo-as às artes aplicadas, tendia a beneficiar a pintura, e não o bordado; modificar a

28. *Ibid.*, p. 3-5.

29. *Ibid.*, p. 5.

30. Parker, op. cit., p. 13.

31. *Ibid.*, p. 11.

32. *Ibid.*, p. 10.

33. *Ibid.*, p. 13.

34. *Ibid.*, p. 191.

35. *Ibid.*

36. Klassen, *op. cit.*, p. 298.

37. Carvalho (2008, p. 284).

38. Meneses (2005).

masculinidade em vez de transformar a feminilidade".³⁴ Ou seja, que lugar e quais sentidos se reivindica para a mulher artista quando se critica o estereótipo de arte menor atribuído às artes-manuais, decorativas, domésticas, sobretudo em suportes têxteis? Rozsika Parker assevera que é preciso impedir que o bordado seja tratado como "atemporal, irracional e simplesmente disponível para ser incorporado às artes plásticas",³⁵ ao invés disso, ele tem de ter suas identidades sociais recuperadas.

Analisando o quilting afro-americano, Teri Klassen assinala que, embora a cultura material familiar tenda a ser conservadora, "uma nova (ou reinterpretada) forma cultural oferece oportunidades para contestar e reconfigurar os sistemas de valores",³⁶ o que pode sofrer disputas importantes se houver "agendas ideológicas" em jogo. Indagamos nesta pesquisa se seria o caso do patchwork artístico, cujos sentidos, para além de conservar certos valores, como os familiares, podem trazer também outros questionamentos relativos à sociedade, mesmo utilizando a natureza como sua expressão pictórica.

A partir desses veios teóricos permeados por pistas preliminares do trabalho de campo, consideramos que, além de a arte têxtil manual, seja do bordado ou do patchwork, se revelar como uma baliza para se conhecer as características de uma sociedade, à medida que é produzida de um lugar social que materializa as experiências vividas pelas artistas e imiscuídas pelas relações ao seu entorno – logo, carregando memória coletiva –, ela também revela qual é o lugar político reivindicado pelas mulheres contemporâneas: mudar o padrão de gênero dos séculos XIX e XX, que colocava a mulher junto às agulhas e linhas como aquela que deveria produzir arte decorativa no lar para amortecer a exploração do marido na esfera pública – realidade histórica, inclusive brasileira, apontada pela literatura.³⁷

Essa não parece ser mais – ou, pelo menos, não exclusivamente – a preocupação da mulher contemporânea envolvida com as artes-manuais têxteis, que, inclusive, também ocupa lugar de labuta na esfera pública, e busca elaborar um novo sentido temporal e subjetivo para o ser mulher: singular, autêntica, reflexiva, crítica, autoapaziguadora, insurgente e liberta de imposições da hegemonia do mundo masculino, acadêmico, tecnológico e consumista. Certamente, adjetivos fortes para serem testados pelas trajetórias e obras das artistas têxteis, sujeitos de estudo desta pesquisa.

Com vistas a mergulhar na realidade empírica brasileira, importa assinalar alguns aspectos acerca dos procedimentos metodológicos desta investigação. Apesar de tomarmos a imagem de telas de patchwork como uma das fontes de análise, para além dos documentos escritos, colocamo-nos em sintonia com a abordagem de Ulpiano Meneses,³⁸ ao pontuar que não podemos perder de vista

o fato de o objeto de estudo ser a sociedade e seus processos sociais e não as fontes visuais em si, que, embora importantes na perspectiva metodológica, são, efetivamente, instrumentos de pesquisa.

Enquanto produto social, a arte nos permite conhecer sobre as estruturas sociais compostas por hierarquias e valores subjacentes ao universo artístico, reverberando a realidade social segmentada em identidades de gêneros, etnias, classes sociais, gostos etc. Esta pesquisa permitiu atestar a presença marcante das estruturas sociais costurando as relações das mulheres no universo das artes e confrontadas com o imaginário social que as vinculam ao âmbito doméstico.

Na pesquisa empírica que conduzimos, foram entrevistas treze artistas: Estela Mota, Gláucia Maria Campelo, Maria Aparecida Aro, Maria Helena L. de Steed, Maricéa Rezende Almeida, Marinez Santo, Marion Guimarães Luiz, Rita Rocco, Ruth Sato, Salete Garcia Alcatrão, Urbana Garcia Campagner, Benigna Rodrigues da Silva e Wagner Vivan, os dois últimos são curadores e fundadores do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Suas trajetórias são variadas: artistas têxteis profissionais, professoras de patchwork, proprietárias de ateliês, curadores, participantes de ações assistenciais, com variadas formações e profissões, sendo atualmente a maioria aposentada em suas formações originárias, e muitas delas praticam essa arte têxtil também por motivos extraprofissionais, como paixão, entretenimento e terapia.

Antes de passar para a análise das entrevistas e das obras têxteis, importa destacar uma noção chave tomada aqui: artes-manuais com hífen. Muito embora gramáticos a considerem um erro ortográfico, há um grupo de estudiosas liderado por Nina Veiga que justifica a adoção do hífen não por estética e tampouco erro, mas como uma reação política. Sofia Amorim fundamenta essa posição:

As artes-manuais carregam, em si, um tensionamento, uma relação [...]. Do que está cheia a cesta? Do que se preenche a casa? Trabalhos manuais, artesanato, paninhos. Diversas palavras que tentam dizer e não dizer [...]. A palavra "artes-manuais" traz, no hífen, essa tensão – que se faz, quem faz, como faz, por que faz; traz essa relação entre o impulso e a produção, o subjetivo e o útil [...]. Ser pesquisadora das artes-manuais com hífen é sustentar um corpo que pesa, produtor de "entres", numa escrita que não escapa das contradições e ambiguidades de uma existência afirmativa.³⁹

A expressão "artes-manuais" com os argumentos retratados no trecho transcrito dialoga estreitamente com o modo como as próprias artistas entrevistadas nesta pesquisa vivenciam os significados de sua arte têxtil, concebida e

40. Nochlin (2016, p. 7).

41. Von Martius (2005)

42. Rodrigues da Silva (2021).

triangulada com os sentidos da arte, do artesanato e do “cuidado de si”, baseado na aceção foucaultiana.

Pari passu a esse tensionamento subjaz o fato de a arte ser sempre expressão de valores culturais, ela nunca é expressão individual e emocional: a “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”,⁴⁰ sempre resultando de linguagem, ensinamentos e noções elaboradas socialmente; portanto, um social cravejado de (dis)ensões e (in)conformidade, no caso notadamente sobre o lugar da mulher na arte e na esfera doméstica.

DAS ARTES-MANUAIS À PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE PATCHWORK

Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo e suas artistas têxteis

Para compreender os sentidos constituídos na relação entre a arte têxtil do patchwork, a mulher, a natureza e a esfera doméstica, permeados por valores advindos da sociedade e da cultura, parte-se do mapeamento do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo, que congrega artistas produtoras de telas têxteis sobremaneira figurativas.

O Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo é sediado na cidade de São Paulo e tem um quarto de século, fundado em 1996 pelos artistas têxteis Benigna Rodrigues da Silva e Wagner Vivan. São eles os curadores das exposições das telas de patchwork do Clube que ocorrem em festivais anuais. Criatividade, dedicação e paixão é o leitmotiv da atuação desses dois mestres, que não apenas organizam as produções, mas ensinam, fomentam, inspiram e estimulam as artistas sócias do Clube por meio de técnicas e de leituras, inclusive de literatura brasileira e estrangeira sobre a fauna e a flora, a exemplo de autores como: Jean-Baptista Debret, Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*), Johann Moritz Rugendas (*A viagem pitoresca através do Brasil*), Carl Friedrich Philipp von Martius (*Frey Apollonio*).⁴¹

Dois brasileiros apaixonados por seu país, eles decidiram que o Clube, estando em um país tropical, deveria usar “tecidos com brilho tropical, com o sol, com folhas grandes, com a palmeira [...], pássaro exagerado, colorido, sem medo do vermelho, do verde, do preto”, afirma Benigna Rodrigues da Silva.⁴² Diante dessa escolha, levantaram um lema para o Clube: descobrir e divulgar a identidade

do patchwork brasileiro, valorizando os tecidos nacionais e estimulando a sustentabilidade com o reaproveitamento de têxteis usados.

Edificou-se, assim, a característica basilar do Clube: prestigiar sempre o Brasil, sua natureza, arquitetura, gastronomia, cultura e sua gente. Isso está patente nos temas das exposições realizadas ao longo de dezessete anos e nas representações das telas das treze artistas têxteis do Clube que fizeram parte desta pesquisa. De 1996 até 2002, o Clube produzia peças tradicionais de patchwork, com finalidade de uso doméstico, como colchas, jogos americanos e toalhas. A partir de 2003 iniciaram suas exposições de telas artísticas em feiras no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, levando representações das culturas brasileiras retratadas na arte têxtil para serem conhecidas por outros povos.

As telas são os produtos realizados pelas artistas têxteis afiliadas ao Clube, mas a essência dessa entidade salvaguarda a (re)união de pessoas. Benigna Rodrigues da Silva, professora de Letras aposentada, juntamente com Wagner Vivan, professor de artes plásticas também aposentado, fundaram o Clube para oferecerem uma vida alternativa para as pessoas de terceira idade (embora a idade não seja um requisito para os sócios e tampouco o gênero) produzirem trabalhos criativos, naquele espaço concebido, segundo as palavras de Benigna Rodrigues da Silva, para “reunir pessoas unindo retalhos”.⁴³

O forte laço de amizade e confraternização que sela a relação entre as artistas têxteis do Clube, atualmente todas as mulheres, à exceção de um dos sócios fundadores, pode ser representado pela tela *Solidariedade* (Figura 1) de Rute Sato, graduada em Desenho Industrial e professora de patchwork.



Figura 1 – Reprodução de *Solidariedade* (2005), de Rute Sato. Tela em tecido. Fonte: Revista Patch & Têxtil (2013, p. 55).

As artes-manuais da casa e a máquina de costura estiveram presentes na infância da maioria das artistas do Clube, um saber fazer trazido da convivência junto aos seus antepassados, especialmente maternos. Gláucia Maria Campelo traça a seguinte narrativa:

Nasci no meio de linhas e lãs e cresci no meio daquilo ali, embaixo da máquina de costura da minha mãe. A minha mãe sempre foi muito ativa também: ela era professora [graduou-se depois de ter os filhos], diretora de escola, mas estava sempre ligada ao bordado, à costura.⁴⁴

Gláucia Maria Campelo acrescenta que conseguiu transmitir esse saber manual para a sua filha: *eu vim cultivando isso, sempre tive um trabalho manual [enquanto trabalhava como bancária] e consegui passar isso também para a minha*

filha [...] [que] se formou em Moda [...]. A máquina de costura que foi da minha avó, hoje enfeita o ateliê dela.⁴⁵

45. *Ibid.*

46. Steed (2021).

Percebe-se, a partir dos relatos das artistas, que as atividades com as agulhas, como bordado, tricô e costura, fizeram parte das práticas femininas de diferentes famílias, tanto com mães que trabalhavam fora como com donas de casa, e pertencentes a diferentes classes sociais, de domésticas a latifundiárias.

A história de infância de Maria Helena Steed, jornalista aposentada, também foi marcada pelos tecidos. Com cerca de seis anos de idade, lá nos idos de 1950, ganhou uma máquina manual Singer da avó, que a enviava da fazenda para a cidade junto com o chofer para comprar os tecidos que desejasse. Sua mãe, pedagoga e professora do Ensino Primário, a ensinou a bordar e costurar, e já fazia o *patchwork* mais rústico, colcha de retalho, inclusive com técnica de *patchwork* mesmo, o log cabin [cabana de toras]. Só que fazia tudo com sobras de tecidos, sem combinação de cores, relata Maria Helena Steed.⁴⁶ As sobras de tecidos usados por sua mãe vinham das roupas que ela costurava para seus filhos e para os filhos dos empregados de sua fazenda no Rio de Janeiro.

Em outros casos, como o de Marion Guimarães Luiz, que embora também tenha aprendido a fazer tricô com a mãe – doméstica, que, com zelo, criou sozinha a filha –, esse aprendizado foi adquirido ao observar as mãos da mãe dançando sobre as linhas e a agulha, como se fosse um processo de osmose. Até hoje ela faz tricô, inclusive com máquina, produzindo peças, como roupas de bebês, para vender. Todavia, foi o *patchwork* que a seduziu, levando-a até mesmo a estudar inglês para fazer cursos na área e participar de exposições no exterior.

Essa espécie de encantamento pelo *patchwork*, mexer com os tecidos, com as linhas e agulhas, juntar pedaços de retalhos e formar figuras geométricas, abstratas ou figurativas, é algo que envolveu todas elas; uma “paixão” foi o adjetivo mais empregado para explicarem o que sentem por essa atividade manual. Um aspecto que tonifica esse encantamento pelo *patchwork* e pelo bordado entre essas artistas é o fato de se dedicarem a sua vertente artística, podendo criar livremente, sem necessidade de regras enrijecidas da vertente clássica aprendida com suas mães e avós.

Nesse processo de libertação pelo veio artístico reside a liberdade de expressão, vivamente estimulada pela atuação dos curadores, que, para deixarem a criatividade artística fluir, tanto nas técnicas empregadas, nos objetos representados, nas cores escolhidas e especialmente na emoção que se deseja transmitir ao observador, necessitam de uma postura curatorial aberta e dialógica. Na perspectiva de Luiz Osorio, o papel do curador não é substituir o artista, mas

47. Osorio (2019, p. 38).

48. *Ibid.*, p. 32.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 38.

52. *Ibid.*, p. 39.

“perceber uma potência criativa no processo de pôr a obra em cena”, movimentando a exposição com obras que transformam “sentidos estabelecidos, multiplicando as formas de sentir e agir no mundo”.⁴⁷ Um papel desempenhado com maestria pelos curadores do Clube e aclamado por suas artistas.

Conforme Luiz Osorio, “o gesto curatorial” consiste em articular “arte, exposição e produção de conhecimento” assentado no “dispositivo da montagem”.⁴⁸ Ele atesta que, nas últimas décadas, a curadoria assumiu grande protagonismo nas exposições, não apenas devido à demanda por “serviços de espetacularização e de mercantilização da arte”, mas essencialmente tendo em vista organizar, conferir e dar visibilidade à historicidade e pretensões críticas e políticas das obras artísticas, que não falam por si mesmas.

A circulação é uma das pedras basilares da curadoria. Nesse sentido, Luiz Osorio afirma: sabendo que “a arte está capturada pelo museu”, as exposições com curadorias podem potencializar a produção de novas percepções e transformações advindas do cotidiano.⁴⁹ Dentro da ótica da circulação institucionalizada da arte, o autor reitera “ser mais fácil o ‘mundo’ ir para dentro do museu do que o contrário”, o que, portanto, releva a função curatorial.⁵⁰

O Clube exerce papel crucial tanto na organização e nos preparativos para a produção das telas de patchwork, quanto na providência de espaços para as exposições, portanto, na produção, circulação e difusão dessa arte têxtil, o que certamente torna as ações dos curadores Benigna Rodrigues da Silva e Wagner Vivan estratégicas para que as obras individuais das artistas alcancem o conhecimento público, para depois, quiçá, o reconhecimento ao lado das artes plásticas.

Esses dois artistas assumem, de fato, a função-curador mencionada por Luiz Osorio, que não se restringe a organizar exposições, mas, na acepção foucaultiana, consiste em “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”.⁵¹ O autor acena para uma das funções do curador que é a de zelar por “um sistema da arte mais plural, mais descentralizado, baseado em formas heterogêneas de produção de sentido e narrativas históricas menos determinadas por um viés teleológico”.⁵²

Com vistas a imergir nos sentidos iconológicos das obras de patchwork, bem como nas narrativas das artistas expressas durante as entrevistas para esta pesquisa, foram selecionadas algumas telas para retratar os diferentes níveis de significações quanto ao trinômio mulher-natureza-casa. Da natureza foi escolhido o repertório pictórico jardins e flores, já a casa está repertoriada sobretudo pelas

relações abrigadas em seu interior, mais especificamente entre mães e filhos, com ênfase para as memórias da infância.

Jardins, comida e brincadeiras: abrigos para a infância

Antes de abordar o interior das casas, é importante vislumbrar, a partir de algumas telas, diferentes formas de moradia: na cidade, no campo e em palafitas, representações de Marinez Santo (Figura 2), Salete Garcia Alcatrão (Figura 3) e Maria Aparecida Aro (Figura 4), respectivamente.

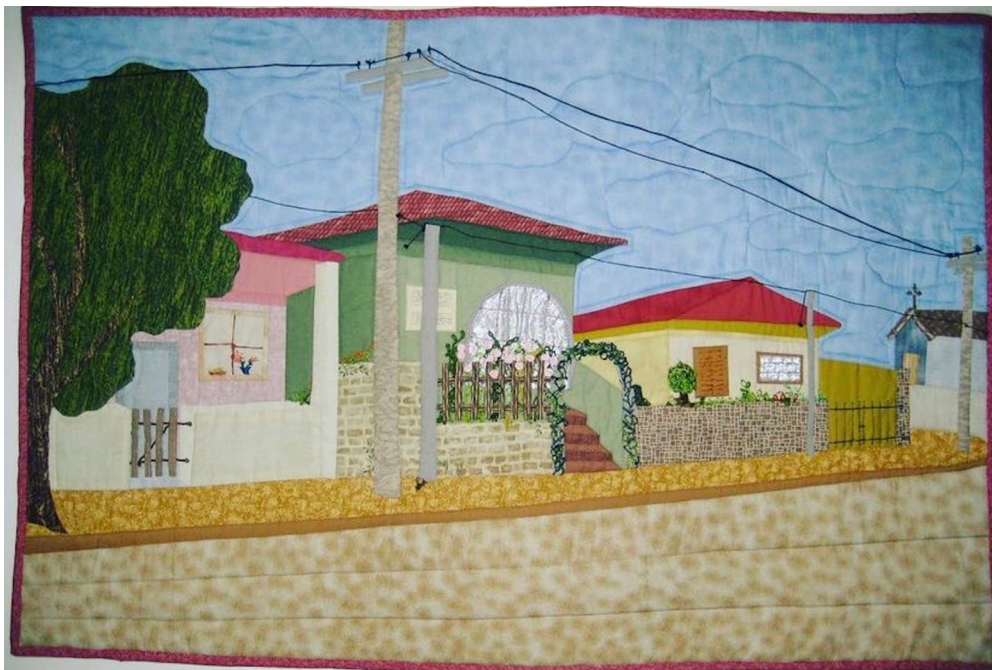


Figura 2 – *Rosas na varanda* (2010), de Marinez Santo. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: nossas lembranças, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Marinez Santo.

Figura 3 – *A casa da fazenda no Morumbi* (2016), de Salete Garcia Alcatrão. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: quintais, sítios e fazendas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.



Figura 4 – *Amazonas* (2013), de Maria Aparecida Aro. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: o mundo fascinante das águas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Urbana Garcia Campagner.



Entre essas três telas, apenas a última assume representação exclusivamente artística, já as duas primeiras resultam de ambientes nos quais as artistas moraram com seus familiares em sua infância, portanto, são edifícios que funcionam como uma espécie de marco, fomentando o lembrar de seus tempos de criança.

Os jardins são parte importante das casas e das lembranças das artistas. Estudar sociologicamente as flores suscita desconstruir ideias alimentadas pelo senso comum. Correntemente, acredita-se que as flores tenham significados simbólicos universais, de tal modo que, por exemplo, as rosas vermelhas representariam o amor ou a paixão em qualquer lugar do mundo. Beverly Seaton adverte que muito embora já na Idade Média houvesse uma simbologia das flores e suas cores – rosas vermelhas para a paixão, lírios brancos para a pureza e violetas roxas para a humildade –, as “flores falam linguagens diferentes para o botânico, o poeta e o moralista”.⁵³ A ideia de uma linguagem simbólica das flores resultou da invenção de escritores de almanaques literários do século XIX que atendiam interesses de leitoras da França napoleônica, com vistas a entreter suas tardes enfadonhas.⁵⁴ Tais publicações estão ligadas aos chamados livros de flores sentimentais que, segundo Beverly Seaton,⁵⁵ não traziam termos científicos da Botânica e práticos de hortícolas, mas sim sentimentais, especialmente aqueles associados a um repertório religioso e moral. Ao invés de encerrar significado universal, as flores dispõem de usos e sentidos sociais distintos conforme cada sociedade e período. A modernidade ocidental passou a identificar as mulheres à natureza e em oposição à sociedade e ao mundo, sendo aquelas do campo de “maior moralidade”.⁵⁶ Essa simbologia entre mulheres e flores foi uma fórmula mantida pelos livros de flores sentimentais desde a era da França napoleônica (1799-1815) até o final da Inglaterra vitoriana (1837-1901).⁵⁷

Não obstante esse movimento de busca de padronização de sentidos entre mulheres e flores, cada país ressignificou essa relação de modo distinto. Beverly Seaton pontua que:

Os livros ingleses e americanos tendiam a dar por certo o ideal do país para as mulheres, supondo que todas as boas mulheres amam flores, talvez não querendo reconhecer nenhum outro tipo de mulher. As obras francesas são muito mais francas, muito mais dispostas a discutir os dois tipos. Além disso, enquanto o objetivo da mulher inglesa ou americana em seu amor pelas flores era purificar sua alma, para se tornar mais “companheira” de um “homem decepcionado”, o objetivo da mulher francesa era se feminilizar ainda mais, tornando-se mais atraente para seu(s) amante(s).⁵⁸

53. Seaton (1995, p. 2, 44, 16).

54. *Ibid.*, p. 2.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*, p. 17.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, p. 18.

59. *Ibid.*, p. 22-23.

60. *Ibid.*

Beverly Seaton adverte que o curso de Botânica do século XIX nos Estados Unidos era destinado às mulheres, cujo “intelecto feminino era fraco”, e, enquanto os livros de Botânica na França tinham uma perspectiva romântica, na Inglaterra e Estados Unidos detinham viés voltado para a “boa saúde, bom senso e religião”.⁵⁹ Além disso, o cultivo de flores nos Estados Unidos era território feminino, enquanto na Europa os homens eram aceitos nessa atividade. Prescrições religiosas não passavam pelas obras sobre flores na França, contrário da Inglaterra e Estados Unidos, embora neste país os preceitos religiosos fossem mais contundentes.

Já o simbolismo oriental das flores é muito diverso do ocidental. Considerada a rainha ocidental das flores, a rosa não representa um símbolo importante na China, onde reina a peônia, da família da magnólia. O simbolismo oriental da flor não envolve tanto a mulher, como ocorre no ocidente. Do mesmo modo, enquanto no ocidente a flor guarda relação intrínseca com o amor e a religião, no oriente são poucos os significados entre flor e relação amorosa. Assim, o simbolismo atribuído ao universo das flores é múltiplo em termos espaciais, temporais e culturais, e somente a partir do final de 1870 surgiram publicações mais rigorosas a respeito do folclore e da história das flores com teor científico.⁶⁰

Um exemplo contundente da polissemia das flores é a tela de Urbana Garcia Campagner, formada em Psicologia: *Para não dizer que não falei das flores* (Figura 5), de 2019, apresentada na exposição “Brasil: em busca do paraíso perdido, o mundo das flores e das ervas”.



Figura 5 – *Para não dizer que não falei das flores* (2019), de Urbana Garcia Campagner. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: em busca do paraíso perdido, o mundo das flores e das ervas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.

Trata-se de uma tela que provoca quietude no observador. Sua exuberância, variedade e o colorido vibrante das flores exibem uma textura que suscita a ideia de que acabaram de sair do jardim. Todavia, para além da beleza, essa obra, pela posição intrigante do vaso jorrando flores, instiga e sugere a quebra de harmonia, convoca conflito e caos, cuja leitura é respondida pelo título homônimo da música de protesto do músico Geraldo Vandré, que metaforicamente falava de flores durante a ditadura militar, na década de 1960, com a intenção de mobilizar os brasileiros a favor da democracia e paz.

A letra da música de Vandré denuncia: “Pelos campos há fome em grandes plantações, pelas ruas marchando indecisos cordões. Ainda fazem da flor seu mais forte refrão. E acreditam nas flores vencendo os canhões”. Aqui, as flores e a paz são

61. Cf. Garcia (2019).

62. Geraldo Vandré (2014).

63. Cf. Medeiros (2020).

64. Cf. Ertzogue (2018).

mencionadas como crítica ao slogan “Flower power” do movimento hippie dos Estados Unidos, que, buscando a harmonia com a natureza, evitava o confronto político;⁶¹ assim, a música conchama os brasileiros para um movimento político, aparentemente armado, de enfrentamento contra os militares e a miséria. Em seu refrão aparece esse chamado: “Vem, vamos embora que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Ao final, Vandré realça a necessidade de os brasileiros construírem a sua própria história: “Os amores na mente, *as flores no chão*. A certeza na frente, a história na mão”. Um mês e meio depois de Vandré ter cantado essa música no III Festival Internacional de Canção, em 1968, foi decretado o AI-5, que, entre as várias censuras, proibiu festivais. Em razão da sua incitação política, o cantor foi preso, torturado e exilado pelo regime militar, o que o teria levado a enlouquecer.⁶²

Portanto, um olhar desatento à tela de Urbana Garcia Campagner, dada a extrema vivacidade e beleza das cores das flores, pode não perceber a mensagem subliminar que ela carrega, mas aquele que se permitir um olhar mais detido, observando que as flores estão sendo jogadas do vaso, poderá compreender a referência ao contexto político-cultural brasileiro dos tempos sombrios da ditadura militar, retratado pelas figuras de linguagem presentes na canção de Vandré. Dessa feita, são apenas flores, mas quão profundo nas estruturas da sociedade elas são capazes de nos transportar!

Na moda brasileira, a estilista Zuzu Angel foi pioneira em utilizar as expressões de suas coleções de roupas para denunciar o regime militar. Seu filho, estudante de Economia e militante de esquerda, foi um dos desaparecidos políticos da ditadura brasileira, em 1971. Desde então a estilista incorporou aos tecidos de suas coleções imagens, como pássaros ensanguentados, tanques de guerra e canhões, que revelavam a repressão, a tortura e os terrores praticados pelos militares. A função política de suas obras apagou a imagem idílica, inclusive propagada internacionalmente, de um Brasil alegre e repleto de paz. Todavia, cinco anos após o desaparecimento do seu filho, ela também foi apagada, possivelmente pelo próprio regime militar, em um suposto acidente de carro no Rio de Janeiro.⁶³

Internacionalmente, um movimento político importante na arte têxtil é assumido pelas arpilleras chilenas, advindas de camadas populares dos subúrbios de Santiago, cujas iconografias em suas tapeçarias rústicas e *naifs* eram de resistência contra o regime autoritário de Pinochet (1973-1990), que violava direitos humanos e assassinava seus dissidentes políticos, incluindo os filhos dessas artistas. O sofrimento dessas mulheres se materializava em imagens elaboradas que retratavam a censura e a repressão política em seu cotidiano, e utilizavam em suas tapeçarias, além de sacos de aniagem ou juta, pedaços de tecidos das roupas de seus filhos desaparecidos ou mortos.⁶⁴ Assim, observa-se nesses movimentos,

segundo a curadora Marjorie Agosín, “o protagonismo feminino ao subverter o sentido da costura, atividade do espaço doméstico, transformada em ato político”.⁶⁵ Donde se configura o papel de transgressão da costura feita por mãos femininas.

Outro exercício instigante para tratar de temáticas sociais por meio de flores foi realizado por Estela Mota, formada em Letras e atualmente gerente de vendas, em sua tela *Amanhecer no sertão* (Figura 6), de 2019, na mesma exposição “Brasil: em busca do paraíso perdido, o mundo das flores e das ervas”. Erigido do ventre de um solo inóspito e seco, sob um sol escaldante, o mandacaru em flor resiste às intempéries, assim como o sertanejo diante das mazelas, da seca e da pobreza. Embora nascida em São Paulo, Estela Mota tem raízes no nordeste brasileiro, sensibilizada diante de preconceitos contra nordestinos veiculados em redes sociais, ela reagiu criando essa tela para enfatizar a resistência cultural desses sertanejos.



Figura 6 – *Amanhecer no sertão* (2019), de Estela Mota. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: em busca do paraíso perdido, o mundo das flores e das ervas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Estela Mota.

66. Mota (2021).

67. Cf. Andrade (2002).

68. Castro (1984, p. 169).

69. *Ibid.*, p. 170.

70. Galf (2018).

A artista narra lembranças de suas férias em torno de mandacarus na fazenda do seu avô:

Sou filha de baiano, nordestino mesmo do sertão, a casa do vô tinha uma cerca que ele nunca deixou derrubar porque tinha tiro do Lampião [...]. Eu me lembro quando era criança [...], os meus primos abriam a folha do mandacaru para bebermos [água] e depois saíamos correndo [...]. Mandacaru é a própria exemplificação do Nordeste: resistência e perseverança no sertão.⁶⁶

O mandacaru-de-boi, *Cereus jamacaru*, é uma planta classificada pela Etnobotânica como uma cactácea com múltiplas funções: alimentícia, medicinal e ornamental,⁶⁷ sendo os dois primeiros de uso frequente entre os sertanejos da caatinga nordestina. Em sua obra *A geografia da fome*, Josué de Castro, poética e infaustamente, alude que:

A caatinga é o reino das cactáceas. No solo ríspido e seco estouram [...] os mandacarus eriçados de espinhos. As árvores acoradas em arbustos e as formações herbáceas contemplam a paisagem adusta da caatinga. É a zona de maior aridez do Nordeste, com seus rios [...] leitos ardentes inteiramente expostos ao sol.⁶⁸

O autor esclarece que em períodos de seca o mandacaru ajuda "a gente e o gado a escapar aos seus rigores mortíferos".⁶⁹ O mandacaru resiste à aridez e serve de alimento para o sertanejo nordestino, cuja existência atesta a luta contra a "seca e a cerca". A cerca, figurada nas grandes corporações privadas, sobretudo no agronegócio, com suas irrigações colossais, e as grandes mineradoras, secam os rios e agravam a seca.⁷⁰

Nesse cenário de flores retratadas pelas telas de patchwork do Clube, comumente dentro dos jardins, quintais e fazendas, faz-se muito presente uma figura cativa: as crianças, representadas pelos filhos das artistas ou mesmo por autorretratos de suas próprias infâncias. A tela *Sonho de amor* (Figura 7), de Marion Guimarães Luiz, foi inspirada no jardim de sua casa de praia em Itanhaém, onde há plantas cujas mudas ganhou de familiares e amigos. Uma delas foi plantada em 1976, os coqueiros foram plantados por seu filho mais novo, à época com três ou quatro anos de idade, para dar sorte ao crescimento da planta. Ao lado da tela está a foto (Figura 8) utilizada pela artista para se inspirar na produção da obra, uma prática comum entre algumas artistas têxteis de patchwork, tanto do Brasil quanto de fora, cuja formação costuma ser bastante variada, levando-as a exercitarem

técnicas autodidatas ou, por vezes, fazer parceria com outros profissionais do desenho, em geral familiares ou amigos.



Figura 7 – *Sonho de amor* (2016), de Marion Guimarães Luiz. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: quintais, sítios e fazendas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.



Figura 8 – Fotografia do jardim da casa de praia de Marion Guimarães Luiz usada para inspirar a produção de sua tela *Sonho de amor* (2016). Fonte: Facebook da artista.

Ao lado dos jardins da infância está também a comida enredada em seus aromas. O cheiro da infância: “açúcar baunilhada” é um dos aromas preferidos de Maria Helena Steed quando menina, ao lado de sua mãe na fazenda do Canteiro. Segundo ela, essa tela (Figura 9) representa:

uma fase que eu sinto muita saudade, [quando] fui muito feliz também. A minha mãe cultivava a baunilha no jardim, que é uma orquídea trepadeira. A baunilha precisa de um be-souro que faça sua polinização, mas isso nem sempre acontece, então a minha mãe é que fazia essa polinização e ela [também] me ensinou a fazer isso. Tinha um pé de pêra perto da baunilha e, às vezes, a flor ia lá em cima, então minha mãe me mandava subir na árvore para fazer a polinização. Essa é uma tela que eu gosto muito porque lembra minha infância, minha mãe.⁷¹



Figura 9 – *Gostosas e inesquecíveis lembranças da minha infância* (2015), de Maria Helena Steed. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: cheiros, temperos e sabores, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.

Entre lembranças e cheiros das comidas da infância, as Minas Gerais não poderiam faltar. Um ícone das cozinhas rurais mineiras é o fogão a lenha, que continua atraindo os amantes de comida da roça, com seu tempero realçado pela

fragrância da fumaça. É para esse símbolo de casas mineiras do campo que Maricéa Rezende Almeida prestou homenagem, inspirando-se na cozinha caipira da casa de sua avó em Campina Verde, no Triângulo Mineiro. Sua tela chama-se *Convite para cozinhar* (Figura 10), de 2010, e foi criada por ocasião da exposição “Brasil: nossas lembranças”. Nela figuram detalhes da cultura rural: sobre a chapa do fogão há bules de ágata e um caldeirão com marcas do tempo; embaixo do fogão descansa um cesto com espigas de milho; no primeiro plano na parte inferior esquerda há uma toalhinha de crochê branca em formato de longas pétalas de flores ou cata-vento; o chão é de encerado vermelho; e do lado de fora da cozinha, pela porta e janela, se avista o bioma do cerrado mineiro com suas árvores retorcidas – retrato cuidadoso de cozinhas da zona rural brasileira.

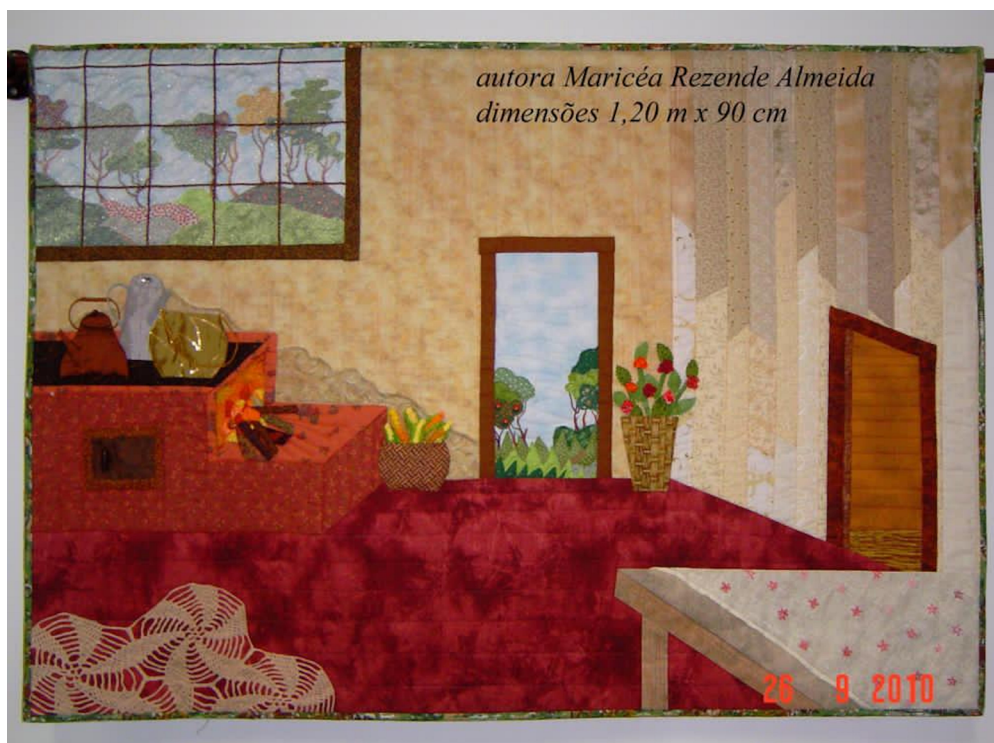


Figura 10 – *Convite para cozinhar* (2010), de Maricéa Rezende Almeida. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: nossas lembranças, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Maricéa Rezende Almeida.

É também em relação ao fogão a lenha e para esta exposição que Wagner Vivan resgata suas memórias da infância. Em sua tela intitulada *Estrelas no céu da cozinha* (Figura 11), o artista representou frigideiras pretas penduradas e outra em plena atividade, com três ovos estrelados saltando. Essa imagem mostra elementos de um prato *sui generis*, mas carregado de lembranças afetivas. Segundo ele: A

72. Vivan (2021).

73. Candido (1975).

*minha vó fazia uma omelete com carne-moída, que até hoje eu não esqueço.*⁷² A tela ganhou um glamour especial com o fundo vermelho reluzente e artisticamente quiltado, uma técnica com costuras que une as três camadas têxteis do patchwork e, ao mesmo tempo, lhe imprime beleza ímpar.



Figura 11 – Reprodução de *Estrelas no céu da cozinha* (2010), de Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva. Fonte: Revista Patch & Têxtil (2013, p. 45).

Antonio Candido⁷³ pesquisou os hábitos e transformações da vida do caipira paulista e, partindo desde o Brasil Colônia, identificou muitas mudanças nesse intercurso. Muito embora o autor tenha tido o cuidado de distinguir os hábitos dos latifundiários, sitiantes, arrendatários e empregados, toma-se como referência a dieta do que se poderia chamar de caipira típico da década de 1950, cuja alimentação básica era arroz e feijão, considerados a “comida” – a presença do milho também era importante; o resto era “mistura”, consumida com

parcimônia, sendo o feijão o carro chefe da mesa, combinando com “todas as misturas – carne, ovo ou erva [...] as misturas prediletas são o pão de trigo e a carne de vaca, ambos de raro consumo [, pois] a de porco e galinha cansam”,⁷⁴ já a de gado não enjoava, uma vez que não era de uso contínuo. A mistura mais comum eram os ovos, haja vista que quase todos tinham galinhas em seus quintais. Colhidas de suas hortas, as únicas verduras, embora não consumidas de modo constante, eram couve e alface, e ocasionalmente repolhos, já as ervas nativas eram serralha e beldroega. Por influência dos imigrantes europeus, também havia a polenta e o macarrão.

74. *Ibid.*, p. 134-136.

75. *Ibid.*

Entre as bebidas destacam-se a cachaça e o leite. De acordo com o estudo de Antonio Candido, o consumo da aguardente era generalizado entre os caipiras, porém não aquela destilada de qualidade feita em pequenos alambiques, mas sim as industrializadas. A ingestão doméstica da aguardente equivalia ao do café e dos tônicos. O leite e seus derivados eram de consumo escasso, notadamente entre os lavradores mais pobres, já que não tinham animais leiteiros. Por vezes, tinham uma cabra que fornecia leite para o filho mais novo ou doente e, no máximo, para a esposa. O consumo do leite de vaca só se estendia a todas as crianças caso o fazendeiro o fornecesse gratuitamente.⁷⁵

Várias das representações pictóricas do Clube retratam bebidas, com destaque para o café, a caipirinha, o chimarrão e o chá, simbolizando hábitos culinários de diferentes regiões brasileiras. Uma das telas emblemáticas nesse sentido pertence a Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva e é intitulada *Santa Caipirinha* (Figura 12). Além de reportar hábitos regionais e mesmo nacionais com bebidas, ela exhibe outras características das culturas brasileiras, como a festividade e a religiosidade por meio da alegria proporcionada pela bebida e pelos querubins que rezam e se divertem em torno da taça.



Figura 12 – *Santa Caipirinha* (2014), de Wagner Vivan e Benigna Rodrigues da Silva. Tela em tecido. Fonte: Exposição *Paixões Brasileiras: nossa terra, nossa gente*, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.

Tomando as telas representadas pelas artistas do Clube sobre seu passado na zona rural entre as décadas de 1950 e 1960, perpassando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, seja pelo aroma do açúcar baunilhado, pela comida caipira preparada no fogão a lenha ou pela omelete de carne-moída feita em panelas pretas, qualquer que tenha sido o prato resgatado das reminiscências do tempo de criança, a arte de cozinhar, conforme Michel de Certeau, “continua sendo uma maneira de unir matéria e memória, vida e ternura, instante presente e passado que já se foi, invenção e necessidade, imaginação e tradição – gostos, cheiros, sabores, formas, consistências, atos, gestos, coisas e pessoas, especiarias e condimentos”.⁷⁶

Saudade e comida é uma conjunção que combina em qualquer lugar e para todos. Riobaldo, o jagunço por acidente, que protagonizou a obra imortal de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, de 1956, descreve modos de preparo da comida diferentes do seu habitual e, neste trecho, manifesta a falta que

sentia da comida de casa, quando se viu longe em meio ao sertão das Gerais, dormindo debaixo do céu aberto:

77. Guimarães Rosa (2019, p. 125-126).

Por tudo eram fogueiras de se cozinhar, fumaça de alecrim, panela em gancho de mariquita, e cheiro bom de carne no espeto, torrada se assando, e batatas e mandiocas, sempre quentes no soborralho. A farinha e rapadura: quantidades. As mantas de carne-ceará. Ao tanto que a carne de sol não faltasse, mesmo amiúde ainda saíam alguns e retornavam tocando uma rês, que repartiam. Muitos misturavam a jacuba pingando no coité um dedo de aguardente, eu nunca tinha avistado ninguém provar jacuba assim feita. Os usares! A ver, como Fafafa abria uma cova quadrada no chão, ajuntava ali brasas grandes, direto no brasal mal-assasse pedaço de carne escorrendo sangue, pouco e pouco revirava com a ponta do facão, só pelo chiar. Disso, definitivo não gostei. A saudade minha maior era uma comidinha guisada: um frango com quiabo e abóbora d'água e caldo, um refogado de carurú com ofa de angú.⁷⁷

Iconografias de crianças revelam um nível de significação essencial da casa nas telas das artistas do Clube, envoltas por cenários naturais e brincadeiras antigas. Cinco delas são exemplares dessa abordagem pueril: a primeira é de Gláucia Maria Campelo, nomeada *Sonho de infância* (Figura 13), de 2019, elaborada para a exposição "Brasil: em busca do paraíso perdido, o mundo das flores e das ervas". A artista reconstruiu seu autorretrato a partir da foto em preto e branco (Figura 14), tirada no jardim da casa de sua mãe, onde havia muitas flores e uma específica chamada Angélica, da qual gostava muito e tinha a sua altura. Em suas lembranças, o jardim era maravilhoso, pleno de flores coloridas, mas a foto antiga e sem nitidez não lhe permitia ver com precisão o seu rosto, por isso o fez baseando-se no rosto de sua neta. As duas imagens mostram, claramente, dois modos de ver: à direita, observa-se ao fundo pneus velhos jogados, pois seu pai era motorista de caminhão. Já na imagem à esquerda, há paleta de cores em profusão vindo das flores que tingem o chão, em seu braço esquerdo pousa um passarinho, e, no entorno, borboletas coloridas sobrevoam, tudo sob um teto celestial guarnecido de matizes azulados.



Figura 13 – *Sonho de infância* (2019), de Gláucia Maria Campelo. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: em busca do paraíso perdido, o mundo das flores e das ervas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.

Figura 14 – Fotografia de Gláucia Maria Campelo quando criança, na qual ela se inspirou para produzir a tela da Figura 13. Fonte: Acervo da artista.

Esse é o paraíso perdido de Gláucia Maria Campelo, perdido apenas geograficamente, mas vivo em sua memória, e sua tela foi feita para visibilizar e corporificar suas recordações, segundo suas palavras: *voltar a essa nostalgia vibrante do passado*. A releitura do seu passado de menina retirada de uma foto em preto e branco e transposta em cores vivas no tecido opera não apenas um reordenamento sobre a imagem, mas injeta vida e atualidade para a sua infância, restituindo para o presente uma potência mnemônica. Tão especial foi essa representação que ela garimpo em seus armários tecidos especiais importados, nos quais ela nunca mexia, e os usou para compor com seus urdumes e tramas os sentidos de sua infância.

Rute Sato também produziu duas obras com traços autobiográficos de sua infância. A primeira tela, inspirada em uma fotografia sua, é nomeada *Momento singelo* (Figura 15), de 2016, da exposição “Brasil: sítios, quintais e fazendas”. No segundo plano, mostra o seu pai trabalhando e no primeiro plano está a artista com cerca de seis anos de idade, em frente de uma plantação de repolhos de seus pais, imigrantes japoneses. Amante de animais, a artista incorporou ao cenário um gato e um cachorro. Sua outra tela chama-se *A magia das bolhas* (Figura 16), de 2010, exibida na exposição “Brasil: nossas lembranças”. Segundo suas palavras:

As bolhas de sabão duram apenas alguns segundos, mas já encantam várias gerações, com sua leveza transparente, que reflete as cores do arco-íris. Minha ideia foi preservar essa brincadeira tão simples, mas que mesmo com o surgimento de brinquedos cada vez mais tecnológicos ainda fascina as crianças.⁷⁸



Figura 15 – *Momento singelo* (2016), de Rute Sato. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: quintais, sítios e fazendas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.

79. Suzuki (1995).

80. *Ibid.*



Figura 16 – *A magia das bolhas*, de Rute Sato. Exposição Brasil: Nossas lembranças, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Fonte: Anuário Make Patchwork (2013, p. 23).

O estado de São Paulo absorveu a maior parte dos imigrantes do país, após a abolição da escravidão, para trabalharem nas plantações de café. A partir de 1908, iniciou-se o processo de imigração japonesa no Brasil, para suprir a falta de mão-de-obra agrícola. Conforme dados de Teiiti Suzuki,⁷⁹ a maior parte desses imigrantes japoneses representava famílias de sitiantes no Japão e tinha um nível de escolaridade superior quando comparado ao de seu próprio país. Eles compunham um contingente demográfico jovem, sendo a maior parte homens; portanto eram dotados de juventude e vitalidade, certamente qualidades muito apreciadas para o trabalho duro da lavoura. No cinquentenário da imigração japonesa, esses imigrantes integravam a faixa da classe média brasileira. Embora sua população rural tenha encontrado dificuldades em matricular seus filhos de sete a nove anos em escolas, trinta anos depois, na década de 1990, os descendentes dos imigrantes de japoneses já compunham 13% do corpo discente da Universidade de São Paulo, diante de uma população japonesa de apenas 2% em São Paulo.⁸⁰

Outra tela com expressão autobiográfica, baseada em foto e representando brincadeiras infantis à moda antiga, é de Rita Rocco, chamada *Eu e a amarelinha* (Figura 17), de 2016, apresentada na exposição “Brasil: quintais, sítios e fazendas”. O corte temporal da tela é de aproximadamente 1964, quando a artista morava na chácara dos seus pais, onde havia um imenso quintal feito de caquinhos de cerâmicas, sobre o qual riscava para, desacompanhada, brincar de amarelinha, já que seus irmãos eram todos bem mais velhos. Ao retratar esse doce tempo de meninice, Rita Rocco pesquisou sobre a produção desses caquinhos (Figura 18) e descobriu que eram pessoas de menor poder aquisitivo que tinham quintais assim, inicialmente feitos de restos de piso, mas que depois virou moda, levando a própria indústria a quebrar as cerâmicas novas para vendê-las.

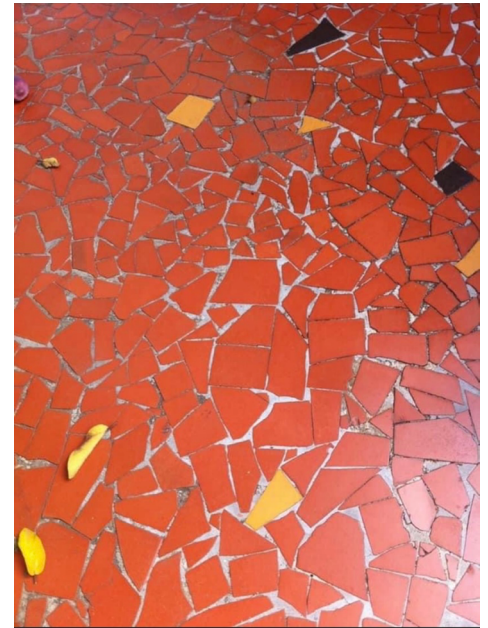


Figura 17 – *Eu e a amarelinha* (2016), de Rita Rocco. Tela em tecido. Fonte: Exposição Brasil: quintais, sítios e fazendas, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Cristiane A. Fernandes da Silva.

Figura 18 – Piso de caquinhos de cerâmicas. Fonte: Facebook de Rita Rocco.

Vale sublinhar que, nesse tipo de registro, a autobiografia não corresponde no sentido lato do termo. Por se tratar de uma composição afastada da ideia de totalidade, linearidade e longa duração pressupostas na biografia, esses autorretratos estão mais afeitos à noção de biografema de Roland Barthes, que remete à anamnese, reminiscências e fragmentos de memória debruçadas em certos detalhes.⁸¹ Logo, por resultar de um trabalho de memória do sujeito, esse exercício de anamnese pela imagem passa pelo crivo da construção de uma narrativa, nestes

82. Antelo (2004, p. 9).

83. Bosi (1999, p. 439, 441).

84. Bosi (2003, p. 7).

85. Duarte *apud* Vasconcelos (1968).

termos: “Enquanto ativação de um processo de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado”.⁸²

A memória tem dupla participação nas telas de patchwork das artistas do Clube, pois ao mesmo tempo em que suas imagens são formadas com a junção de pedaços de tecidos que constituem suas lembranças, seja da infância ou de convivências compartilhadas com seus familiares, materializando suas reminiscências nas representações da tela, esta enquanto objeto nutre tais lembranças, permitindo que o passado das artistas permaneça reavivado. Assim se forma uma espécie de movimento cíclico entre reminiscência e objeto têxtil, um retroalimentando-se do outro.

Desse modo, na condição de objetos, os tecidos criam suportes de significados da micro-história das artistas junto aos seus entes queridos, cujos sentidos são capturados em função da ativação da memória, que recorre a objetos para reavivar as experiências coletivas. Ecléa Bosi, em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, menciona que: “as lembranças se apoiam nas pedras da cidade”, nos objetos e na casa e que muito além de comportar “um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade”.⁸³

Refletindo sobre a relação sincrônica entre objetos de memória e a subjetividade, Ecléa Bosi afirma que a permanência desses objetos ao lado das pessoas lhes imprime a própria substância e identidade de seus guardiões, apesar da lógica do sistema capitalista, com o seu império da “novidade”, e mesmo da mobilidade dos indivíduos, que os leva a perder “a crônica da família e da cidade [...] em nosso percurso errante. O desenraizamento é condição desagregadora da memória”.⁸⁴ Nesse sentido, com a mesma força dos álbuns de família, a materialidade das telas de patchwork enquanto testemunho de vida das artistas ajuda-lhes a se manterem enraizadas com o seu passado e com sua história.

Sonhos e travessuras de um menino (Figura 19) foi a tela de Maricéa Rezende Almeida, de 2005, para a exposição “Quilts na literatura brasileira”. A artista inspirou-se no romance juvenil *Meu pé de laranja lima*, escrito em 1968 por José Mauro de Vasconcelos, uma obra decerto bem apropriada à vertente da brasilidade do Clube, haja vista, por exemplo, a definição ao autor conferida por Álvaro Duarte: “Seus livros têm o perfume das matas, a beleza dos pássaros, a amenidade dos rios e o fragor das cachoeiras. Tudo cheira a Brasil”.⁸⁵ Foi a primeira tela produzida por Maricéa Rezende Almeida, porém já demonstra esmero em certos detalhes, como as dobras no shorts do menino, sugerindo movimento no corpo. O cenário é típico da zona rural: riacho, árvores e galinhas no quintal, e a

brincadeira do menino é soltar pipa, um modo encontrado pelas crianças para darem asas a sua imaginação e sobrevoar os ares. No caso do Zezé, o protagonista do livro, brincar com a imaginação era uma forma de sublimar sua vida cheia de conflitos familiares e pobreza, em que nem no Natal recebia brinquedos, mesmo deixando seus sapatinhos do lado de fora da porta de casa.

86. Câmara Cascudo (1988, p. 762).

87. *Ibid.*



Figura 19 – *Sonhos e travessuras de um menino* (2005), de Maricéa Rezende Almeida. Tela em tecido. Fonte: Exposição Quilts na Literatura Brasileira, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Maricéa Rezende Almeida.

Luís Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, define troças como “grupos de estudantes ou de crianças para fins lúdicos, esportivos ou destinação recreativa de divertir-se à custa de alguém”.⁸⁶ O autor indica, ainda, que no Sul do Brasil, especialmente em São Paulo, “denominam trocinhas os grupos infantis, da mesma rua, reunidos para um verdadeiro processo de iniciação social, jogos, lutas, divertimentos internos, seleção da capacidade associativa, exercício de comando, disciplina, iniciativa, estímulo, responsabilidade”.⁸⁷

88. Fernandes (2016, p. 236-238).

89. *Ibid.*, p. 247-248.

90. *Ibid.*, p. 240.

91. *Ibid.*, p. 241.

92. *Ibid.*, p. 246.

Para estudar as brincadeiras infantis tradicionais ligadas a folguedos folclóricos, Florestan Fernandes tomou como objeto de pesquisa as trocinhas do bairro Bom Retiro, em São Paulo, como brincar de “mamãe”, “casinha”, “roupinhas para bonecas”, “fazer comidinhas” para as meninas; e “pegador”, “barra-manteiga” e “pula-mula” para os meninos – uma clara segregação por gênero, “consubstanciada na seguinte fórmula: ‘Home com home; Muié com muié; Faca sem ponta; Galinha sem pé’”.⁸⁸

Brincando de “papai”, a criança reforça a “função social do Pai, padronizada segundo as representações sobre o chefe da família ainda meio patriarcal, senhor absoluto do lar e centro da vida doméstica, a quem todos devem obediência e respeito extremos”. Já ao brincar de “casinha”, há “elementos materiais (‘móveis’, ‘utensílios’, etc.)” que também preparam a menina para ser mãe.⁸⁹ Os locais para as brincadeiras diferem: os meninos aglomeram-se nas calçadas, ruas, campos, terrenos baldios, grandes quintais; as meninas “não passam das calçadas ou dos quintais de suas casas”.⁹⁰ Entre as diferentes classes sociais há dificuldades de integração, especialmente para crianças pobres em relação aos grupos de ricos.⁹¹ Portanto, de acordo com Florestan Fernandes, são condutas que orientam os modos de brincar folclóricos infantis formando uma subcultura, cujo suporte social os prepara, em termos de valores culturais, para a vida adulta conforme os determinados grupos sociais a que pertencem.⁹²

Entre as memórias da infância, o vínculo de devoção e ternura também é uma representação simbólica de grande relevância nos laços entre mãe e filhos, perfeitamente mostrado na tela de Maria Helena Steed. Ela fez uma releitura do quadro *As três idades da mulher* (Figura 20), do pintor austríaco Gustav Klimt, porém figurando apenas as duas primeiras fases da vida, infância e juventude da mulher, deixando de lado a fase de anciã. Possivelmente, a opção em excluir a terceira idade é uma forma de eternizar o amor infinito entre mãe e filhos, já que na pintura de Klimt a última fase é concebida como o prenúncio da morte.



Figura 20 – Releitura da pintura de Gustav Klimt, *As três idades da mulher*, para o poema *Mãe de Luiz* Alberto Mussa Tavares (2005), de Maria Helena Steed. Tela em tecido. Fonte: Exposição Quilts na Literatura Brasileira, do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo. Foto: Maria Helena Steed.

Vale refletir sobre a escolha da artista ter incidido sobre uma pintura de Gustav Klimt (1862-1918), um pintor austríaco que se destacou no movimento art nouveau, na virada do século XIX em Viena. Além do recorte da obra em específico simbolizar a maternidade, há dois outros pontos em destaque: o primeiro é a ênfase dada pelo autor aos tecidos estampados, embelezando vivamente suas pinturas, o que certamente chama a atenção de artistas da arte têxtil; o segundo ponto remete a algo mais complexo, a representação do feminino. José Molina e José Justo asseveram que Klimt é conhecido por ter escandalizado a burguesia e aristocracia vienenses do início do século XX com sua forma de retratar mulheres nuas ou semi-nuas, frequentemente ruivas e de lábios carnudos, por suposto, portadoras de grande erotismo e, por vezes, de olhos fechados. Contudo, o artista não se restringiu a essa única leitura feminina: incorporou também diversos outros elementos, além da sedução pelo erotismo e o romance, como deusas, prostitutas,

93. Molina e Justo (2010, p. 127-128).

94. *Ibid.*, p. 131.

bruxas, assexuadas, lésbicas, subjugadas, maléficas, históricas e etéreas. Portanto, há uma multiplicidade do que é ser mulher em um mundo que “anuncia a crise de um modelo liberal e masculino”, pois em uma “Viena *‘fin de siècle’* o imaginário social produzia o feminino fragmentado em mulher e senhora, prostituta e mãe”.⁹³ Tentando buscar uma síntese da representação do autor sobre o feminino, José Molina e José Justo afirmam: “Klim é porta-voz de um feminino que na sua solução se inventa lésbica ou hétero, no autoerotismo ou na assexualidade e (como não?) na maternidade, mas senhora de seus desejos”.⁹⁴

○ sentido de mulher impresso na tela de Maria Helena Steed volta-se para os laços maternos de amor incondicional que ligam mãe e filhos; muito embora imortalizar esse amor em uma representação artística não evita a proximidade do final da última idade e tão pouco impede que os próprios filhos sejam separados, por vezes definitivamente, de suas mães, apesar de suas lembranças serem, de fato, eternas para a memória materna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As telas de patchwork das artistas do Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo têm como função cardeal a decoração de suas próprias casas, de seus familiares, amigos e de instituições pelas quais guardam apreço, a exemplo das igrejas, instituições filantrópicas e museus. Poucas telas das artistas foram vendidas, geralmente em circunstâncias não exatamente desejadas por elas, com exceção dos dois sócios-fundadores do Clube que têm alta produção e mantêm relação diretamente comercial com a arte têxtil, o que significa que muitas de suas obras são encomendadas. Porém, especialmente com aquelas produzidas para exposições do Clube, guardam vínculos de afeto, embora sejam desapegados de suas obras caso algum cliente se interesse por elas.

De um universo de cerca de vinte artistas afiliadas ao Clube, as onze que participaram desta pesquisa cultivam uma relação essencialmente afetiva com suas telas artísticas, situação oposta em relação a suas produções de patchwork utilitário (como toalhas, caminho de mesa, jogos americanos, guardanapos, mantas para sofás, colchas, bolsas, necessários, carteiras e peças para bebês), que têm valor comercial na sociedade brasileira.

Há duas razões para a desvalorização mercantil das telas de patchwork: (1) o seu não reconhecimento social enquanto objeto artístico no Brasil, portanto

qualquer valor que lhe for atribuído será considerado caro pelo consumidor; (2) o estigma que marca a arte têxtil feita de retalhos, classificada por muitos como artesanato confeccionado com restos, revelando, assim, um total desconhecimento do seu processo de produção que envolve aquisição de materiais (incluindo retalhos novos importados) e ferramentas com alto custo, bem como um longo e qualificado investimento de criações.

A segunda função das telas é a comunicação de sentidos e emoções, como alegria, saudade e tristeza, a partir de acontecimentos e histórias passadas, que convocam o observador a se envolver com as representações. Comunicando-se com o observador, a arte também provoca lembranças – a terceira função das telas –, inicialmente vividas pela artista e depois pelo observador, que se identifica com as cenas. Essa dimensão do patchwork enquanto um objeto cuja iconografia revela lembranças a priori individuais, mas também suscitando memórias coletivas, o revela na condição de objeto da cultura material. Essa transferência ou mesmo permeabilidade entre significados individuais e coletivos é ocasionada por alguns fatores levantados por Michael Pollak: (1) acontecimentos vividos; (2) por personagens não restritos a sentidos pessoais; (3) as memórias dispõem de um espaço-tempo, períodos e lugares compartilhados. Por conseguinte, delineia-se o imbricamento entre memória, grupo e identidade.⁹⁵

Ativar sentidos coletivos por meio da imagem suscita, em grande medida, a nostalgia de tempos passados vividos junto a familiares em ambientes idílicos no campo, quintais e jardins, momentos festivos com música e bebidas, mas também remete a perdas de entes queridos e, por vezes, instiga mecanismos de conscientização e apelos sociais, políticos e ambientais, temas retratados pelas telas, embora nem todos abordados aqui para mantermos o foco temático.

Um aspecto definidor das funções político-culturais do Clube consiste em sempre prestigiar em suas iconografias a sociedade brasileira, seja na sua flora, fauna, arquitetura, modos de vida ou cultura, levando às exposições esse repertório amplo das identidades regionais do país para o Brasil e o exterior.

Refletindo sobre a relação geracional entre as mulheres e as artes com as agulhas, o tempo mostrou-se uma dimensão muito presente em termos de significados culturais, mas não apenas um tempo cronológico separando décadas e séculos: há diferenças de concepção de temporalidades simbólicas e subjetivas. Conforme pode ser apreendido das narrativas das artistas do Clube, antes, até meados do século XX, as mulheres produziam suas artes-manuais, como bordado, crochê e renda, para suportarem a passagem de um tempo lento. Atualmente, as mulheres o fazem pela razão inversa: para desacelerar o tempo, especialmente o seu tempo

96. Rodrigues da Silva (2021).

97. Carvalho, op. cit.

subjetivo, por estarem pressionadas em uma sociedade marcada pelo quantum e pela produção econômica desmesurada e frenética.

A pandemia de covid-19, com a imposição sanitária do recolhimento das pessoas em suas casas como forma de minimizar a proliferação do vírus, intensificou essa busca subjetiva das pessoas por um tempo lento e desacelerado. Conforme Benigna Rodrigues da Silva: “com a pandemia, o mundo inteiro está descobrindo a costura à mão como uma terapia, é pontinho devagar, meditativo e que temos de usar para curar a saúde mental, para desacelerar”.⁹⁶

Visto sob esse prisma, percebe-se que as artes-manuais sempre tiveram uso terapêutico, seja na sociedade atual ou antiga. Entretanto há uma diferença crucial que todas as artistas aludiram, pautando-se tanto nas duas idades, juventude e terceira idade, quanto nos relatos das alunas (a maioria também nessa última fase etária) durante as aulas de patchwork tradicional/geométrico que ministram: enquanto no passado as mulheres faziam bordado, crochê, tricô, renda e costura por um imperativo social imputado e pré-determinado ao papel feminino, atualmente elas escolhem qual arte-manual fazer e qual função seguir, e no caso das artistas têxteis do Clube, além de optarem pela vertente artística do patchwork e do bordado, a elegem por sua liberdade de criação, rejeitando produções padronizadas que excluem a sua própria expressão pessoal.

A composição geral das falas das artistas, ao compararem as gerações passadas com a presente, soou em um claro diapasão: opressão versus libertação, respectivamente. Assim, se antes era uma obrigação, atualmente é uma escolha, envolvendo outra significação que agrega sentidos e expressões advindos delas próprias pela vertente da arte têxtil criativa, inclusive regada a pesquisas e leituras.

Se até o início do século XX o papel das mulheres na casa brasileira consistia, em certa medida, na pacificação do lar com suas artes decorativas, afastando objetos artísticos e trabalhos de agulhas que suscitasse atividade reflexiva, como bem mostra Vânia Carvalho,⁹⁷ talvez haja atualmente um movimento contrário vislumbrado nas produções artísticas das mulheres retratadas nesta pesquisa, cujas obras conseguem provocar no observador interesse em conhecer aspectos das relações familiares, das culturas brasileiras e mesmo de difundir apelos diante de contextos sociais do país, notadamente aqueles relativos ao meio ambiente.

Pari passu à antiga obrigação de as mulheres das gerações passadas terem de demonstrar suas prendas nas artes-manuais, havia, além da prescrição moral, uma necessidade para suprir as confecções domésticas de roupas, inclusive por parte de mulheres das classes mais abastadas. No atual contexto, no qual há grande oferta de peças utilitárias e decorativas à preços abordáveis, as mulheres

já não são mais coagidas pela necessidade material e obrigação moral de produzirem esses objetos têxteis. Do mesmo modo, no caso das artistas do Clube, sendo a maioria da terceira idade e com suas famílias consolidadas, já não trazem consigo condicionantes entre artes domésticas, matrimônio e maternidade, porém continuam se envolvendo nessas artes, o que certamente só se deve pelo prazer, enlevamento e “cuidado de si” proporcionados pela quietude que as tocam.

Da Grécia antiga clássica trouxemos alguns dos nossos mais caros valores e ideais como a democracia, conferida aos cidadãos com poder para participar das decisões políticas da *pólis*. Michel Foucault apoia-se em diálogos de Platão com Alcibíades para resgatar a genealogia da noção de “cuidado de si”, por sua vez já presente em Platão e em todo o período helênico grego nas escolas dos cínicos, epicuristas e estoicos com suas filosofias da arte de viver buscando a felicidade, a saúde da alma e o prazer.⁹⁸ O “cuidado de si” é coextensivo ao cuidado da vida, da psique, do bem-estar, tratando-se de uma obrigação permanente que deve ser praticada tanto por jovens quanto por velhos, assegura Michel Foucault.⁹⁹ Contudo, enquanto os jovens devem se preparar para a vida, os velhos devem se desprender do tempo por meio da rememoração do passado, “o eixo temporal privilegiado do cuidado de si [...] está mais no final da idade adulta do que no final da adolescência”.¹⁰⁰ O autor menciona também o papel de grupos com pessoas, como escolas de filosofia: associarem-se para o cuidado de si entre amigos, uma espécie de “hospital da alma, um dispensário da alma”, onde se cuida dos males e paixões que lhes afligem.¹⁰¹ Esse cuidado de si, mesmo na cultura helênica e romana, não se colocou como lei universal, sendo restrito a uma elite que podia financiar o seu ócio (*skholé* ou *otium*), quer fossem pessoas pertencentes à aristocracia ou reunidas em organizações, confrarias, irmandades, escolas ou seitas.¹⁰²

O filósofo ateniense Epicuro de Samos era conhecido como o filósofo do Jardim (*Kepos*). Filho de pai mestre-escola e mãe rezadeira, “pobre, migrante e com saúde extremamente frágil”, Epicuro funda em Atenas, no ano de 306 a.C., sua escola filosófica Jardim, que admitia inclusive mulheres e escravos, uma forma de contestar os privilégios da democracia que os excluía.¹⁰³ Em seu jardim, que efetivamente era uma horta, acomodavam-se seus discípulos, onde se distanciavam “das questões e distúrbios da *pólis*”, formando uma confraria de amigos e visando, inicialmente, trocar os temores das credices pela compreensão da natureza das coisas e do homem, e depois tomando a medicina e a física como atividades curativas e libertadoras.¹⁰⁴ Em uma sociedade grega sem liberdade política e súdita do império macedônio, “Miséria econômica, miséria política. E a generalizada insegurança e o medo: medo da delação, do exílio, da pobreza, da morte. Surpreendentemente, é dentro de tanta adversidade que Epicuro constrói e difunde sua filosofia centrada no

98. Foucault (2006, p. 102).

99. *Ibid.*, p. 107.

100. *Ibid.*, p. 108-109.

101. *Ibid.*, p. 121.

102. *Ibid.*

103. Pessanha (2022, p. 4).

104. *Ibid.*, p. 4, 10.

105. *Ibid.*, p. 8.

106. Lucrécio Caro (1980, p. 47).

prazer, na serenidade e na alegria”.¹⁰⁵ Para ele, a dor e o medo podiam ser evitados e a felicidade alcançada pelo apoio e compreensão dos fatos da natureza. Seu discípulo Lucrécio (96-55 a.C.) escreveu sobre o ideal epicurista:

[...] se a casa não refulge com a prata nem rebrilha com o ouro [...] não exigem os corpos grandes bens desde que estejam deitados sobre a branda relva, perto de um rio de água corrente, à sombra de uma alta árvore, sobretudo quando o tempo sorri e a estação do ano adorna de flores as ervas verdejantes. E as febres ardentes não se afastam mais de pressa do corpo por se estar agitado sobre tapetes bordados e sobre a rubra púrpura do que por termos de deitar num pano plebeu.¹⁰⁶

Importa ressaltar que esse “cuidado de si”, essa estilística de vida proposta por Epicuro estava calcada no afastamento do obscurantismo, da ignorância científica, buscando tanto o conhecimento quanto incorporando a natureza nesse processo de reflexão, autocura e prazer. Reflexão que, de certa forma, também é fomentada pelo Clube de Patchwork e Quilting de São Paulo por meio das leituras, pesquisas e discussões nas quais o grupo se envolve por ocasião da produção de suas telas e, certamente, nas mensagens e apelos que são transmitidos por suas obras e textos que as acompanham nas exposições. Entre essas mensagens, aquelas mais nítidas são: valorizar as culturas brasileiras, memórias familiares e denúncias ambientais e sociais, a maioria retratadas, em grande medida, por meio de figuras da natureza.

Tomando as artistas do Clube como mulheres contemporâneas, embora pertencentes a um segmento específico, há uma estreita relação entre o cuidado de si e o cuidado da casa e da família, que são ressignificados por elas. Elas qualificam o tempo empenhado em suas produções de patchwork e bordados como algo realizado para si mesmas, e, embora seja uma atividade prestigiada por sua família, é usufruída por elas para alcançarem um tempo de tranquilidade e silêncio depois de ter ou não terminado os afazeres da casa. Essa não primazia em findar as obrigações domésticas é majorada especialmente quando o prazo de conclusão de alguma peça está expirando, contando com o auxílio e compreensão dos maridos. Portanto, essas artistas revelam em suas experiências outros modos de concepção da casa e do matrimônio, são os “ventos secularizantes” da modernidade soprando sobre os significados da mulher, da esfera doméstica e do cuidado da família, cuja ênfase recai sobre o cuidado de si nessa fase da terceira idade.

Nesse sentido, a ideia de vincular as artes com agulhas à feminilidade, aos cuidados da casa e da família foi o ponto que mais provocou estranhamento nas artistas pesquisadas, algo que lhes soou um tanto *démodé* e anacrônico para o

presente. As artistas atribuem sentido ao vínculo entre feminilidade e cuidados da casa apenas ao bordado tradicional (sobretudo destinado aos enxovais de casamento) e não ao patchwork no Brasil, especialmente em sua vertente artística, já que somente aquele fez parte da educação feminina de sua geração.

A reboque das criações e experimentos, avulta-se uma dimensão psíquica decisiva na atividade artística experienciada por essas mulheres: o bem-estar operado pela arte têxtil do patchwork e bordado convertido em um sentimento psicofísico de relaxamento proporciona-lhes oportunidade *sui generis* de se expressarem.

Portanto, o patchwork e o bordado artísticos são utilizados pelas integrantes do Clube como forma de transferir para suas criações têxteis as escolhas de cores, texturas, composições, imagens e sentidos, cuja síntese representa suas próprias histórias, individuais e coletivas. Assim, elas mesmas são transportadas para suas obras em uma ação dialética de compor a obra e ser composta por ela, afinal, suas trajetórias, posições e pensamentos são apreendidos pelas representações de suas artes. É o patch natureza, patch família, patch cultural, patch ecológico, cada um guardando as marcas de suas criadoras.

Atrelar as iconografias das telas ao contexto social, inclusive do presente, é uma das abordagens fortes das produções do Clube, que escolheu como tema da exposição virtual “Brasil: os novos significados da casa em 2020/2021”, na qual foram registradas experiências atualmente vividas em detrimento do confinamento provocado pela pandemia de covid-19.

Dessa feita, agregar valor não apenas monetário, mas também social e de sentido cultural para a história com suas representações imbuídas nas iconografias das telas, marcando com os seus valores o tempo-espaço que vivem, é o papel dessas mulheres, artistas têxteis e sócias do Clube. E isso é realizado costurando suas histórias no patchwork; histórias que não são apenas individuais, mas derivadas de suas famílias e dos grupos sociais a que pertencem.

Vale sublinhar que nesta pesquisa foram retratadas mulheres qualificadas, artistas e autoras de suas produções iconográficas têxteis. Mulheres que, diferentemente daquelas das gerações anteriores cujos espaços de expressão eram diminutos, hoje costuram, bordam e escrevem em redes sociais e entrevistas os sentidos das mensagens de suas obras; o que certamente contribui muito para o trabalho de um cientista social, que pode tê-las como coadjuvantes na interpretação de suas histórias.

Por fim, por meio desta pesquisa buscou-se contribuir com a produção de conhecimento acerca das representações sobre gênero e o lugar da mulher artista brasileira na sociedade contemporânea e no universo têxtil. Para tanto, foram resgatadas suas histórias e trajetórias de vida a partir da análise de suas falas e

das imagens costuradas em seus patchworks; um artefato que une tecidos, técnicas, culturas, tradições a um fazer artesanal dotado dos adjetivos requisitados pela arte: criatividade, originalidade e ineditismo, e que, sobretudo, é impregnado de sentidos e testemunhos de relações, conflitos, valores sociais e “cuidado de si”, o que o torna um objeto de pesquisa fundamental para as ciências da sociedade.

REFERÊNCIAS

LIVROS, ARTIGOS E TESES

AMORIM, Sofia. O hífen e a pesquisa em artes-manuais. In: VEIGA, Ana Lygia Vieira Schil da [Nina] (org.). *Modos de ser e viver em artes-manuais: as artes da casa, a literatura, a oralidade, a memória e a ancestralidade*. São Paulo: Hífen Editora, 2021, p. 25-26.

ANDRADE, Cássia Tatiana da Silva. *Um estudo etnobotânico da conexão homem/Cactacea no semi-árido baiano*. 2002. Dissertação (Mestrado em Botânica) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3R7x3jC>. Acesso em: 17 abr. 2022.

ANTELO, Raúl. *A potência da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

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

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BOSI, Ecléa. Tempos vivos e tempos mortos. In: *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 01-16. Disponível em: <https://bit.ly/3AMmixj>. Acesso em: 17 abr. 2022.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CÂMARA CASCUDO, Luís. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARVALHO, Vânia C. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

CAVALIERI, Marcia Maria. *Patchwork: retalhos de técnica, memória, arte e artesanato*. 2011. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Santa Catarina, 2011.

CERTEAU, Michel de *et al. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2008. (A Invenção do Cotidiano, 2).

DURAND, Jean-Yves. Bordar: masculino, feminino. In: Aliança Artesanal (ed.). *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3QY2YUc>. Acesso em: 17 abr. 2022.

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

ERTZOGUE, Marina Haizenreder. Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em Arpilleras amazônicas. *História Revista*, Goiânia, v. 23, n. 3, p. 104-120, 2018. DOI: 10.5216/hr.v23i3.51464. Disponível em: <https://bit.ly/3CxYe3a>. Acesso em: 17 abr. 2022.

FERNANDES, Florestan. As “trocinhas” do Bom Retiro. *Pro-Posições*, Campinas, v. 15, n. 1, p. 229-250, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3Av5ZnY>. Acesso em: 17 abr. 2022.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRAIBERG, Allison. Quilts. Soaps. Shopping, and the South: The Risk of Recuperation Projects in Contemporary Women Studies. *College Literature*, Baltimore, v. 22, n. 3, p. 142-151, 1995.

GARCIA, Patricia Carla Martins. *Os sentidos das músicas de Geraldo Vandré produzidos durante a ditadura militar*. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade do Estado do Mato Grosso, Cáceres, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3QMqvXX>. Acesso em: 17 abr. 2022.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão*: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HEDGES, Elaine. Quilts and Women’s Culture. *The Radical Teacher*, Pittsburgh, n. 4, p. 7-10, Mar. 1977. Disponível em: <https://bit.ly/3AtcQxR>. Acesso em: 26 ago. 2022.

KLASSEN, Teri. Representations of African American Quiltmaking: From Omission to High Art. *Journal of American Folklore*, Bloomington, v. 122, n. 485, p. 297-334, 2009. DOI: 10.1353/jaf.0.0102.

LUCRÉCIO CARO, Tito. *Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores, v. 2).

MEDEIROS, Rodrigo Rui Simão de. Manifesto de tecido: a moda de Zuzu Angel e a ditadura civil-militar. *Ofícios de Clío*, Pelotas, v. 5, n. 8, p. 348-366, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3APsgOm>. Acesso em: 17 abr. 2022.

MENESES, Ulpiano B. de. Rumo a uma História Visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sílvia Caiuby (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 33-56.

MOLINA, José Artur; JUSTO, José Sterza. As mulheres de Gustav Klimt. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 107-142, 2010. DOI: 10.5007/1807-1384.2010v7n2p107. Disponível em: <https://bit.ly/3wA6ID7>. Acesso em: 17 abr. 2022.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? *Edições Aurora*, n. 6, p. 1-28, mai. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2Jj1apw>. Acesso em: 17 abr. 2022.

OSORIO, Luiz Camillo. A função-curador: discurso, montagem, composição. *ARS*. São Paulo, ano 17, n. 37, p. 29-44, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.164117. Disponível em: <https://bit.ly/3QRHfEM>. Acesso em: 17 abr. 2022.

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

PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Senac, 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/3csbFHi>. Acesso em: 17 abr. 2022.

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.

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: 17 abr. 2022.

SEATON, Beverly. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 36, p. 375-388, jan./jun 2011. DOI: 10.1590/S0104-83332011000100014. Disponível em: <https://bit.ly/3ARxrNK>. Acesso em: 17 abr. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Plazyán. *Revista Proa*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3Ra1Koo>. Acesso em: 17 abr. 2022.

SUZUKI, Teiiti. A imigração japonesa no Brasil. *Revista do Instituto De Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 39, p. 57-65, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i39p57-65. Disponível em: <https://bit.ly/3wxbvVI>. Acesso em: 14 nov. 2021.

TORSNEY, Cheryl B.; ELSLEY, Judy. *Quilt Culture: Tracing the Pattern*. Columbia: University of Missouri Press, 1994.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O meu pé de laranja lima*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

VON MARTIUS, Carl Friedrich Philipp. *Frey Apollonio: um romance do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

SITES

GALF, Renata. Água é direito e não mercadoria. *Deutsche Welle*, São Paulo, 21 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3CDMoEz>. Acesso em: 17 abr. 2022.

GERALDO Vandré. *Memórias da Ditadura*, São Paulo, 14 dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3xP5mD4>. Acesso em: 17 abr. 2022.

PESSANHA, José Américo Motta. As delícias do Jardim. *Artepensamento*, São Paulo, 10 jan. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/2VTWVYR>. Acesso em: 17 abr. 2022.

THE AMERICAN Story. *World Quilts*, Lincoln, Jan. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3rpDJy4>. Acesso em: 17 abr. 2022.

ENTREVISTAS

ALCATRÃO. Salete Garcia. Entrevista concedida em 14 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

ALMEIDA, Maricéa Rezende. Entrevista concedida em 9 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

ARO, Maria Aparecida. Entrevista concedida em 6 de abril de 2021 via telefone fixo, 2021.

CAMPAGNER, Urbana Garcia. Entrevista concedida em 4 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

CAMPELO, Gláucia Maria. Entrevista concedida em 5 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

GUIMARÃES LUIZ, Marion. Entrevista concedida em 8 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

MOTA, Estela. Entrevista concedida em 16 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

ROCCO, Rita. Entrevista concedida em 12 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

RODRIGUES DA SILVA, Benigna. Entrevista concedida em 30 de março de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

SANTO, Marinez. Entrevista concedida em 17 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

SATO, Ruth. Entrevista concedida em 2 de abril de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

STEED, Maria Helena L. de. Entrevista concedida 8 de abril de 2021 via telefone fixo, 2021.

VIVAN, Wagner. Entrevista concedida em 30 de março de 2021 via Plataforma do Google Meet, 2021.

Artigo apresentado em: 27/04/2022. Aprovado em: 19/08/2022.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License