

Arte e alimento: expressões históricas e culturais em telas de patchwork

CRISTIANE A. FERNANDES DA SILVA¹

Universidade Federal de Uberlândia

CLAUDE G. PAPAVERO²

Universidade de São Paulo

MÔNICA CHAVES ABDALA³

Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Manifestações artísticas em telas de *patchwork* ocupam espaços crescentes. Trata-se de uma arte *têxtil* essencialmente produzida por mulheres. Na *Brazil Patchwork Show* de 2015, o Clube Brasileiro de *Patchwork e Quilting* de São Paulo apresentou uma exposição intitulada: “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”. Algumas das obras retratavam comidas e bebidas representativas das identidades culturais brasileiras. Fotografamos e selecionamos para fins de análise quatro imagens que aludiam a características históricas e culturais do Brasil, tais como: migrações, etnias, religiões, festas e sociabilidades. A metodologia adotada foi qualitativa e incluiu análises bibliográficas e iconológicas.

Palavras-chave: Arte têxtil; cultura; alimentação

Résumé: Les manifestations artistiques sur toiles en patchwork occupent un espace de plus en plus remarquable dans les expositions. Il s’agit d’un art textile essentiellement produit par des femmes. Lors du Salon du Patchwork Brésil 2015, le Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting de São Paulo a organisé une exposition intitulée: «Passions brésiliennes – Notre terre, notre peuple». Certaines oeuvres représentant des aliments et des boissons caractérisaient quelques aspects des identités culturelles brésiliennes. Nous avons photographié et choisi pour les analyser quatre oeuvres qui faisaient allusion à des événements historiques brésiliens et des coutumes tels que: les migrations, les groupes ethniques, la religion, les fêtes, les sociabilités. La méthodologie adoptée, de nature qualitative, comporta des analyses tant bibliographiques qu’iconologiques.

Mots-clés: art textile; culture; alimentation

1 Pós-doutoranda em Sociologia pelo Museu Paulista. Doutora em Sociologia pela USP. Desenvolveu parte do doutorado na Universidade de Provença, França. Docente associada pelo Instituto de Ciências Sociais da UFU. cristafs@alumni.usp.br

2 Doutora em Antropologia Social pela USP. cpapavero@gmail.com

3 Doutora em Sociologia pela USP. Professora titular aposentada, atua no corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFU. mcabdala@ufu.br

Introdução

Diversas formas de imagens artísticas retratam elementos relevantes da história, dos costumes e dos valores simbólicos que figuram no imaginário de uma sociedade. A questão que focalizamos foi o problema da representação pictórica de práticas alimentares brasileiras expressas por meio de uma arte têxtil: o *patchwork*, técnica milenar, cuja elaboração remonta ao Egito antigo. Trata-se de uma expressão artística que, atualmente, ganha reconhecimento no mundo das artes, como atesta a multiplicação de exposições organizadas nas principais capitais do Brasil, a exemplo da cidade de São Paulo, onde foi realizado o trabalho de campo desta pesquisa.

No presente artigo, a breve exposição de um arcabouço teórico fundamentado em conceitos de Adorno, Certeau, Dwyre, Fischler, Maciel e Ortiz e numa discussão de questões metodológicas inspiradas em Bohnsack e Martins, antecedeu a análise de quatro telas de *patchwork* observadas numa exposição intitulada: “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”, organizada em 2015 pelo Clube Brasileiro de *Patchwork e Quilting* de São Paulo, sob curadoria de Benigna Rodrigues da Silva e de Wagner Vivian. Em seguida, discutimos os principais resultados da investigação. Das dezessete telas que representaram “*paixões brasileiras*” – apenas uma de autoria masculina –, três retiveram a atenção em virtude das referências a alimentos: o café, a caipirinha e o churrasco, sendo que uma quarta interessou por representar a culinária baiana⁴.

4 Uma primeira versão desta reflexão foi apresentada no XXXII ALAS. Congresso Latinoamericano de Sociologia, sob o título “Arte e alimento: expressões culturais reveladas em telas de *patchwork*”, em Lima, Peru, em 2019, com autoria de Cristiane A. Fernandes da Silva, Mônica Chaves Abdala e Basilio Senko Neto. O *paper* contava com uma segunda tela sobre café, retirada deste artigo em razão das limitações de espaço.

Arte e alimento, temas de nossa pesquisa, foram esquadrihados com o propósito de discutir questões históricas e hábitos culturais paradigmáticos da vida brasileira: processos de migração, etnicidade, religiosidade, festejos ou laços de sociabilidade. Para o estudo de uma série de imagens elaboradas em telas compostas a partir de retalhos de tecido, recorreu-se a uma metodologia de tipo qualitativo, com o apoio de análises bibliográfica e iconológica afim de traçar um panorama conceitual de reflexões atinentes à díade arte-alimento. Essa análise de temáticas associadas à alimentação, arte e cultura, integrou uma pesquisa apresentada anteriormente, tanto em *papers* de congressos, quanto sob forma de artigo publicado por Abdala, Silva e Papavero (2018), a reflexão no caso incidindo sobre telas de outra exposição⁵.

Alimentação, Arte e Expressões Simbólicas

Arte e alimento, cujos significados examinamos para evidenciar aspectos culturais constitutivos da sociedade brasileira, oferecem nossa díade temática medular. Como enfatizou Fischler (2001), o alimento necessário à sobrevivência não se apresenta isento de perigos ideais ou materiais. Com efeito, escolhas desastradas de ingredientes podem afetar a saúde de quem os ingere ou então sugerir uma imagem negativa de sua pessoa, já que, uma vez absorvidos eles se tornam elementos constitutivos da

5 A publicação focalizou a 10a *Brazil Patchwork Show*, de 2016, cujo tema foi alimentação e cultura e o título “Brasil, cheiros, temperos e sabores”. Entre as dezenove telas participantes havia apenas um autor do sexo masculino. Foram então analisadas cinco telas, referindo-se a diferentes simbolismos. É importante destacar que tanto a arte têxtil, quanto a cozinha pensada como forma privilegiada de cuidado com a vida, relacionada com o cotidiano, com o bem estar, são temas associados ao universo feminino. (ABDALA, PAPAVERO, SILVA, 2018).

própria matéria corporal. Semelhante vínculo entre aquele que come e os alimentos que o nutrem resulta, portanto, numa multiplicidade significativa de saberes e valores culturais representados simbolicamente por intermédio de uma expressão artística.

No presente artigo focalizamos o referido conjunto de quatro telas produzidas com a técnica do *patchwork*, consistindo na junção artística de retalhos de tecidos costurados, geralmente coloridos e estampados, formando imagens análogas às de um mosaico.

A interpretação de tais telas se defronta com um problema inicial: em que medida a arte têxtil do *patchwork*, produzida majoritariamente por mulheres, conseguiria captar e expressar significados culturais vividos por brasileiros?

Ortiz (2006) e Certeau (1995), referências para a compreensão da cultura enquanto construção social e simbólica fundada em relações sociais e relações de poder plurais, nos induziram a analisar o binômio cultura e identidade numa perspectiva histórica.

Desejamos captar diversos aspectos culturais de uma sociedade por meio de sua produção artística, visão coadunada com a acepção de Adorno (1970), autor que definiu a experiência artística como dotada de uma “natureza social” que, além de expressar os valores vigentes no âmbito de uma sociedade, dialoga com ela e lhe endereça críticas. Nestes termos, a arte que incorpora a sociedade também a rejeita. Trata-se de uma característica paradoxal que permite apreender as práticas sociais, tanto quanto as utopias e distopias observadas pelas lentes contínuas de sua afirmação e de sua negação.

Adorno afirma: “Toda obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo [...] As obras de arte são cópias do vivente empírico [...]” (1970, p. 15). É nessa ótica da identidade da sociedade expressa pela arte que buscamos analisar algumas telas de *patchwork* capazes por sua riqueza de trazer a lume hábitos e costumes brasileiros sintetizados em obras têxteis e materializados pelo conjunto de artistas numa linguagem pictórica derivada de um lugar social: uma estética e uma episteme essencialmente femininas.

Nas Américas, o *patchwork* tem como berço o saber-fazer de afrodescendentes estadunidenses, cujas experiências de vida materializaram, nas imagens de suas artes com retalhos, expressões das mulheres em movimentos políticos na Guerra Civil, nos direitos civis do sufrágio universal e no protagonismo feminista das décadas de 1960 e 1970 (Dwyre, 2012). Vale ressaltar que a arte têxtil, de um modo geral, é produzida por mulheres, e o *patchwork* especificamente tanto deriva de uma estética notadamente feminina quanto dispõe de estudiosas fundamentalmente mulheres, portanto, a arte têxtil do *patchwork* resulta de uma cultura material, simbólica e intelectual do gênero feminino, realidade encontrada em vários países, entre os quais figura o Brasil.⁶

Estudando os vínculos entre *quilt/patchwork*, arte e poder, Dwyre (2012, p. 66) assinala as relações assimétricas no universo artístico, dominado pela hegemonia masculina e pelas artes plásticas tradicionais:

⁶ Esta análise ou (discussão) deriva mais especificamente da pesquisa de pós-doutorado de Silva, vinculada ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo, sob supervisão de Vânia Carneiro de Carvalho, e intitulada “Sentidos sociais em imagens têxteis: o *patchwork* brasileiro à luz do cenário euro-americano”, cujo foco é compreender a relação entre arte têxtil de *patchwork*, mulheres e a esfera doméstica. Resultados parciais dessa investigação foram apresentados no I Congresso Artes-Manuais na Academia, em janeiro de 2020, em São Paulo, com o título “Arte têxtil em telas de *patchwork*: um catalizador de sentidos e valores sociais”.

The larger feminist struggle for gender equality in society greatly shaped the debate over quilts as art within academia. For feminist scholars, the marginal status of quilts in the art world served as a touchstone for the marginal status of women in society; the quilt became a symbol of the patriarchal oppression of women's achievements [...] [The] struggle of quilt scholars to gain greater recognition within academia, which closely paralleled the struggle to gain greater recognition for quilts and quiltmakers within the art world, revealing how gendered and class-based power structures operated similarly in both cases.⁷

A despeito das relações assimétricas de gênero na sociedade e na esfera artística, as mulheres ocupam seu espaço desenvolvendo a sua estética feminina e sua leitura sobre a sociedade retratadas em suas obras, incluindo as têxteis.

Alimentos e bebidas expressam significados oriundos das regras da convivência social. Certas telas representativas de grupos sociais específicos tornam-se até “figuras emblemáticas” de suas experiências. Merece citação, por exemplo, o churrasco representado em uma das telas analisadas.

De acordo com Maciel (1996, p. 34): “Os chamados pratos típicos constituem uma cozinha emblemática, servindo para expressar identidades, sejam elas nacionais, regionais ou locais”. O churrasco tornou-se “prato

⁷ “A maior luta feminista pela igualdade de gênero na sociedade moldou grandemente o debate sobre o *quilt* como arte dentro da academia. Para as estudiosas feministas, o estatuto marginal do *quilt* no mundo das artes serviu de pedra de toque para a marginalidade das mulheres na sociedade; ele tornou-se um símbolo da opressão patriarcal às conquistas das mulheres [...] [A] luta das estudiosas de *quilt* para obter reconhecimento dessa arte dentro do meio acadêmico assemelha-se estreitamente à luta para se obter reconhecimento do *quilt* e de suas produtoras dentro do mundo artístico, revelando como as estruturas de poder baseadas em gênero e em classe social funcionavam de forma semelhante em ambos os casos”. (Tradução nossa).

emblemático” por derivar de prática cultural significativa para a sociedade do Rio Grande do Sul e, nesse sentido, é entendido pela autora como uma manifestação cultural eloquente, “expressando julgamentos e valores bem como formas de sociabilidade e de organização grupal” (idem). Nas palavras de Maciel:

Associado à figura do gaúcho, o churrasco remete a alguns aspectos que concernem ao processo de construção de identidades regionais envolvendo, de um lado, a “tipificação” ou a estereotipia pela qual certos elementos culturais são utilizados como indicadores identitários e de outro a uma forma de ritual de comensalidade (MACIEL, 1996, p.34).

Comer churrasco remete, portanto, a valores culturais concretizados por meio da culinária e associados a uma identidade regional, ao passo que a caipirinha carrega em sua longa história uma multiplicidade de significados culturais além do imaginário de uma nação, como veremos mais adiante.

Procedimentos para análise das imagens

No tratamento de imagens, Bohnsack (2007) recusa veementemente a tendência das Ciências Sociais a recorrer ao procedimento metodológico de análise por meio de sua textualização: a seu ver, trata-se de tendência que deveria ser evitada e substituída por uma apreciação específica de suas fontes. Herdeiro de Mannheim, Heidegger e Luhmann, o autor (2007) assinala a mudança de uma abordagem iconográfica para outra iconológica, na qual se deixou de perguntar o que (*was*) são os fenômenos sociais e se indaga como (*wie*) eles são, implicando não somente o ato de descrever as imagens, mas ainda o fato de conhecê-las em sua produção.

Conforme Bohnsack (2007, p. 303), a análise imagética deve ultrapassar a condição de “composição planimétrica” e avançar em direção a uma “projeção perspectivista”, que permite “o desenvolvimento de uma perspectiva sobre os produtores de imagens e suas visões de mundo”.

Numa vertente similar, Martins (2008) adverte que no caso específico da fotografia, esta não representa uma fonte de registro factual dotado de evidências irrefutáveis da realidade social, mas antes se mostra portadora de vestígios dos imaginários de seus sujeitos. Nesses termos, mais do que encerrar um método de pesquisa, as representações pictóricas veiculam indícios da sociedade a qual se referem.

Toda imagem, antes de constituir um objeto bidimensional, narra também biografias culturais. Nessa perspectiva, elegemos parte das telas figurativas de *patchwork* apresentadas na edição de 2015 da feira: *Brazil Patchwork Show*. Na exposição “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”, o tema inspirou dezessete telas, que aludiam além da culinária, à arquitetura, às flores, às crenças, à música (ao samba), ao futebol, aos festejos populares, à praia, à mulata, ao “malandro” e à arte de rua (grafite). O Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, associação reunindo artistas têxteis, em sua grande maioria mulheres, especializadas na produção de *patchwork*, assumiu, com efeito, o compromisso de difundir vivências culturais brasileiras relevantes e de zelar por elas, propósito patente nos títulos das exposições organizadas em outras ocasiões: *Brasil: cheiros, temperos e sabores* (2016); *Brasil: quintais, sítios e fazendas* (2017) e *Brasil: lugares inspiradores* (2018).

Como já adiantado acima, selecionamos quatro telas da exposição de 2015, compondo um repertório de temas voltados para representações

da gastronomia brasileira, a saber: o café, a caipirinha, o churrasco e a culinária da Bahia. Tratava-se de um conjunto eloquente para a apreensão de significados culturais constitutivos de peculiaridades regionais e de matrizes étnicas brasileiras. Fotografamos essas telas que associavam arte e alimento, expressando aspectos culturais relevantes do Brasil em suas dimensões nacionais ou regionais e, sob a rubrica de patrimônio cultural protegido, até internacionais.

Tomamos como base a exposição “Paixões Brasileiras” em virtude de algumas telas apresentarem gêneros comestíveis representativos do cotidiano brasileiro e diferentes olhares, possibilitando capturarmos valores culturais significativos por meio de imagens que remetiam a modos de alimentação. A presente análise integra, portanto, uma pesquisa mais ampla iniciada a partir das telas de outra exposição na qual temáticas entrelaçadas de alimentação, arte e cultura ocuparam o foco.

Café: da xícara às representações pictóricas

O café, bebida preparada a partir de grãos contidos no fruto de uma rubiácea originária de Kaffa, na Etiópia, onde se encontra a planta nativa, recebeu uma denominação que não derivava de seu local africano de origem, mas de uma palavra árabe, “qahwah”, significando vinho, levando-o a ser conhecido como “vinho da Arábia” (MISTRO, 2012, p. 3). Efetivamente, a difusão do cultivo dessa planta pelo mundo deveu-se aos árabes, que iniciaram o costume de beber café em função de os preceitos religiosos do islamismo proibirem o consumo de bebidas alcoólicas. Todavia foi a Turquia, pioneira no “hábito do café”, que o popularizou, “transformando-o em ritual de sociabilidade” (MARTINS, 2012, p. 19).

Conforme Martins (2012, p. 7):

Desde a sua descoberta, a *Coffea arábica* traçou novas rotas comerciais, aproximou países distantes, criou espaços de sociabilidade até então inexistentes, estimulou movimentos revolucionários, inspirou a literatura e a música, desafiou monopólios consagrados, mobilizou trabalhadores a serviço da Revolução Industrial, tornou-se o elixir do mundo moderno, consolidando as cafeterias como referências internacionais de convívio, debate e lazer.

A autora acrescenta que a história pode ser contada por meio das bebidas de diversos tipos, a exemplo do café, da cerveja, do vinho, dos destilados, do chá e mesmo da Coca-Cola, pois, “cada uma a seu tempo – marcam processos culturais e representam dinâmicas sociais, econômicas e políticas distintas” (MARTINS, 2012, p. 7).

A adesão à bebida foi tão intensa que, ao longo da história, ela foi inserida em representações das artes plásticas de diversos países. De acordo com Magalhães (1939), a primeira tela que retratou o café arábico intitulava-se “Café holandês”, de autoria do pintor alemão da “escola holandesa” Adrien van Ostade (1610-1685), obra datada de 1650, 35 anos apenas após a introdução dessa rubiácea nas terras de Guilherme-o-Taciturno, príncipe de Orange.

No Brasil, a produção de café teve início à época colonial, tomando tal amplitude que a refeição matinal portuguesa foi renomeada no país como “café da manhã”. No período do Império (1822-1889) esse grão se tornou o principal produto agrícola nacional e de exportação – resultando inclusive num uso simbólico corrente de seus ramos para ornamentar brasões e a própria bandeira imperial. A fase de esteio da economia

durou até os anos 1930, então na República, quando a grave crise de 1929 provocou grande queda nos preços acompanhada de uma abissal destruição de excedentes e quebra de produtores. No dizer de Carneiro (2020):

La demande extérieure, notamment étatsunienne, a entraîné au XIX^e siècle la diffusion d'un produit qui était l'emblème par excellence de la modernité et de la sobriété. Conformément à la logique du système colonial qui privilégie la monoculture, le Brésil s'est spécialisé dans sa production, à tel point qu'il en est devenu au XX^e siècle le plus grand producteur mondial.⁸

Mercadoria central para a economia do país, essa bebida símbolo da vida moderna tornou-se representação privilegiada da sociabilidade masculina no espaço público e exaltada por seus efeitos excitantes e estimulantes, na contramão de uma forte apreciação crítica quanto às implicações na saúde, nos meios europeus. Literatura e artes ecoaram esses aspectos, sem perder de vista o avanço por vezes brutal da propriedade privada e de formas de exploração do trabalho, fosse escravo, fosse assalariado, ensejando metáforas relativas à conquista, desbravamento, belicosidade (CARNEIRO, 2020). Magalhães (1939) atesta que o primeiro registro pictórico brasileiro inspirado pelo café arábico ocorreu pelas mãos do ítalo-brasileiro Cândido Portinari. Tratava-se de tela chamada “Café”, enviada em 1938 para o *Carnegie Institute International Exhibition of Modern*

8 “A demanda exterior, notadamente dos Estados Unidos, levou no século XIX à difusão de um produto [o café] que era por excelência o emblema da modernidade e da sobriedade. Conforme a lógica do sistema colonial que privilegia a monocultura, o Brasil se especializou em sua produção, a tal ponto que se tornou no século XX seu maior produtor mundial.” (Tradução nossa).

Painting dos EUA. Caracterizada como obra modernista, Portinari retratava nessa tela a “indústria agrícola da rubiácea aurífera”, ao trazer “amplo trecho de fazenda, com renques de cafeeiros”, mostrando também “a apanha dos frutos, a seca em tableiros, o escamento, o transporte e o empilhamento das sacas” (MAGALHÃES, 1939, p. 241).

Figura 1 – Café (Vera Lúcia del Vecchio Nunes, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva, Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

Três quartos de séculos depois da produção da obra de Portinari, na exposição de *patchwork* “Paixões Brasileiras”, de 2015, observamos duas telas representando também o café. Analisamos aquela produzida por Vera Lucia del Vecchio Nunes, denominada “Café”, que mostra, em pano de fundo, um grande terreiro quadriculado em tons pastéis, sobre o qual, supostamente, estariam espalhados grãos de café em diferentes estágios de maturação, secando, expostos ao sol tropical. Sobre a área do terreiro destacam-se as silhuetas pardas de dois trabalhadores munidos de rastelos que espalham os grãos para sua melhor secagem. Já em primeiro plano, na parte superior da tela, colocado em posição perpendicular, observa-se um galho exuberante do arbusto. A folhagem carnuda contrasta tons de verdes escuros e claros. O ramo guarnecido de grãos, exhibe as quatro fases do processo de maturação da planta: verde claríssimo e mais escuro, vermelho claro e rubro. Dois elementos chamam a atenção: a presença de grãos espalhados sobre o terreiro é apenas insinuada: cabe à imagem vigorosa do galho figurada em primeiro plano informar a natureza do vegetal que recobre o terreiro. Outro aspecto notável dessa tela reside no amortecimento da referência ao sofrimento laboral⁹. A obra mostra de forma idílica, em traços corporais esguios e suaves, dois trabalhadores rurais, cujo esforço não pode ser percebido. Semelhante representação do café diverge fundamentalmente daquela elaborada por Portinari, artista que sempre deu ênfase à existência do esforço físico, incorporando o trabalhador no centro de atenção de suas pinturas e denunciando, portanto, na expressão artística, as precárias condições do

9 Uma segunda tela consagrada ao café, nomeada “Aroma e sabor” por sua autora, a artista Maricéia Rezende Almeida, também deixou de figurar o momento da labuta. A artista priorizou uma expressão cultural fundamental da sociabilidade e hospitalidade brasileira, como sugere uma das inscrições, na lateral da tela: “*Cafê é uma das paixões brasileiras, que tal desfrutar essa bebida com os amigos?*”.

trabalho manual. Com efeito, antes da atual expansão da mecanização nas lavouras, predominavam relatos do caráter exaustivo e penoso dessa atividade agrícola, um aspecto que deixou marca nas lembranças de imigrantes europeus assalariados que, após a abolição, desembarcaram no Brasil para substituir a população cativa.

No que tange aos significados atribuídos ao café, ao mencionar uma reunião de políticos brasileiros esperando pela bebida, Magalhães (1939, p.147) referiu-se ao seguinte mote: “Quente como o inferno! / Preto como o carvão, / Forte como o diabo, / Doce como o amor”. Frase lapidar aludindo tanto ao modo de preparo do café brasileiro, servido quente e preparado com pó muito torrado; quanto aos significados culturais que lhe são associados, já que a bebida é caracterizada como alimento diabólico e sedutor. Embora os métodos de confecção da bebida não sejam explicitados, nota-se que Nunes registra a diversidade dos modos de consumo:

Aqui, é conhecido como pingado, cortado, expresso, cappuccino e é, sem dúvida alguma, uma paixão nacional. Está ligado a momentos especiais sejam eles em nossas casas ou fora dela, onde esse pretinho gostoso está sempre presente e faz parte integrante do nosso dia-a-dia.

Observa-se, portanto, que o café dispõe não apenas de propriedades nutricionais, mas transcende a condição de bebida encarregada de alimentar o corpo, possuindo também a faculdade de brindar a alegria em companhia de familiares, amigos e convivas.

Caipirinha e festividade

Figura 2 – Santa Caipirinha
(Wagner Vivian e Benigna Rodrigues da Silva, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva,
Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

Outra bebida brasileira que deu o ar da graça na exposição, foi a caipirinha, um coquetel a base de cachaça (destilado feito do caldo ou mel da cana-de-açúcar) misturada com açúcar, gelo e, em geral, limão: uma

maneira brasileira de servir essa aguardente, segundo Cascudo, (2014b). A caipirinha, pois, “protagonizou” a segunda tela, produzida por Wagner Vivian e Benigna Rodrigues da Silva. Tratou-se de obra sarcasticamente intitulada “Santa caipirinha”, título explicado pelas frases em forma de oração que a ladeiam:

Sede carinhosa conosco. Deixai-nos alegres, porém sóbrios.

Dai a nossa mente leveza para que ela tenha pensamentos claros e para que possamos sempre sentir a vossa Divina presença.

Correi sempre em nossas veias, mas livrai-nos do torpor e fazei com que possamos ser saudáveis, aquecidos e refrescados pela vossa pureza e sabor.

Que a vossa Santa Mistura nos proteja sempre. Amém.

A caipirinha, receita genuinamente brasileira da bebida completou um século em 2018, sendo promovida, em 2003, à condição de patrimônio cultural protegido internacionalmente. Vale frisarmos, pois, sua divulgação além do âmbito das fronteiras brasileiras resultando em substituições do álcool de cana-de-açúcar por outras bebidas.

Num estudo recente sobre a cachaça, Barbieri (2019) observou que mudanças em suas representações começaram nos anos 1920, quando os intelectuais modernistas propuseram repensar a ideia da nação por meio de valorização das práticas, dos saberes e dos costumes nativos. No entanto, segundo a autora, foi somente a partir da década de 1990 que se desenhou um novo quadro relativo aos significados associados à cachaça. No dizer de Barbieri:

Novos adjetivos começam a ser conferidos a ela, como *gourmet*, *premium* e artesanal, ao mesmo tempo em que termos como regional e nacional ganharam novas roupagens. Atrelado a estas inovações, novos públicos, novos mercados, investimentos de empresas produtoras e nova legislação [...] (BARBIERI, 2019, p. 18).

Nesse contexto, aos poucos, cachaça e caipirinha foram adquirindo protagonismo enquanto produtos comerciais exportados e símbolos da nação.

Na página inicial do site do Museu da Cachaça, situado em Paty do Alferes, no Rio de Janeiro, temos a exata dimensão da importância que a bebida assumiu ao longo de nossa história, conforme citação abaixo:

A cachaça que já foi a mais popular de todas as nossas bebidas, é hoje conhecida internacionalmente como o *produto tipicamente brasileiro*. Ao servir de base para aperitivos como a caipirinha, traduzindo o *paladar nacional*, ganhou status de produto de exportação e tornou-se mais um *símbolo do Brasil* para o mundo, tal qual o samba e o futebol [grifos nossos]. (Museu da Cachaça do Rio de Janeiro, 2019).

A tela que retrata a caipirinha impressiona pelo aspecto imponente. A representação exigiu cores quentes. O vermelho intenso do fundo se desdobra em tons levemente matizados. O fundo quadriculado recebeu uma sobreposição de figuras angelicais aladas: brancas, verdes, azuis, amarelas e alaranjadas. Alguns anjos são apresentados rezando, outros voando. Trata-se de personagens posicionados, ora frontalmente, ora atrás

da taça transparente que contém a bebida dourada. Curiosamente essa cor remete a uma analogia com a cerveja, reforçada pela homogeneidade do líquido, em razão da ausência dos pedaços de frutas que acompanham usualmente a preparação da bebida.

Detalhe interessante: a taça não está figurada por inteiro, parte do lado direito desaparece atrás da borda da tela, sugerindo que, apesar de ocupar o primeiro plano na imagem, ela não seria a única protagonista da representação. Os querubins também atuam como figuras de primeira ordem, suspeita confirmada pelo texto da oração que os artistas adicionaram à imagem, misturando com certa irreverência o lado profano da bebida alcoólica e o caráter sagrado dos representantes divinos.

Essa leitura de uma fusão do sagrado e profano se solidifica, sobretudo, para além da própria oração, em duas figuras emblemáticas de querubins: um deles de cor verde, está ajoelhado diante da taça gigante e, as mãos juntas, parece rezar como se lhe devesse devoção. O outro, quase invisível, foi representado como se descesse do topo da taça, tomado por uma expressão fisionômica de alegria fulgurante, como se estivesse sob o efeito entorpecedor da caipirinha.

Tais leituras da tela atestam, portanto, uma perfeita fusão sincrética de duas ordens diversas de fenômenos cuja força cultural parece marcar igualmente a vida brasileira: a religiosidade e a festividade.

Churrasco e congração

Figura 3 – Churrasco (Denise Degani, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva,
Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

Distanciando-se do ramo das bebidas em prol daquele das comidas, a terceira tela selecionada denominou-se: “Churrasco”. A artista Denise Degani, escolheu representar um churrasco: iguaria composta de diferentes carnes assadas no espeto pelas chamas de uma fogueira acesa com achas de lenha ou com carvão. A obra ressaltou o conagraçamento proporcionado àqueles que compartilham a mesma mesa e – aspecto ressaltado no estudo

de Maciel acima mencionado (1996) – a artista assegura se tratar de uma comemoração social destinada a reforçar os laços de união entre amigos e familiares. Não figuraria apenas uma mera ocasião de comer um alimento tão apreciado quanto nutritivo. Segundo Degani: “Entre as tantas paixões do povo brasileiro poucas tem tanto poder de agregar pessoas, encontrar colegas de velhos tempos, comemorar aniversários, reunir familiares, são alguns dos vários motivos utilizados para fazer um belo churrasco”.

Trata-se, portanto, de outro alimento que extrapola sua natureza de nutriente do corpo físico, atestando a importância do alimento ser considerado do ponto de vista sociológico, pois ao comer e beber juntas, as pessoas também produzem relações sociais e compartilham códigos, significados e valores.

Essa capacidade assumida pelo churrasco de congregar pessoas é brindada pelas cores da tela que, assim como a da caipirinha, têm um forte pendor pelas cores quentes, sobretudo em razão da presença destacada de labaredas de fogo jorrando de dentro da churrasqueira, o que assinala tratar-se do momento inicial do assado, pois a carne precisa ser tostada em cima de brasas e não de chamas ardentes. Entretanto, apesar de as labaredas indicarem o início do processo de cocção, dois elementos intrigantes constam da tela: a faca e o garfo pendurados nas duas laterais da boca da churrasqueira, parecem não terem sido usados, porém as carnes, tanto aquelas enfiadas em dois espetos deitados sobre a tábua de madeira, quanto os pedaços mantidos soltos ostentam uma cor mais castanha que rubra, parecendo já assadas. Quanto aos vegetais e aos temperos: tomates, rodela de cebola, pimenta, ervas *in natura* e limão, eles aparecem sob forma fresca e crua. As linguças, por sua vez, ocupam uma posição inabitual e artística: foram atadas por fios à parte inferior

da pedra, abaixo da tábua, ao invés de serem espetadas sobre o fogo para assar.

A churrasqueira apresenta um acabamento requintado: sua base composta de pequenos quadriculados sugere a existência de um revestimento de azulejos e a parte sob a tábua parece ser de mármore, ambos materiais pouco usuais em casas modestas, indicando, portanto, a representação de um domicílio de família de posses. Os comentários da artista referentes às classes sociais assinalam, porém, um sentido diverso:

Atualmente, quando se convida um amigo para um churrasco não se tem apenas a ideia de comer, mas forma-se uma imagem de conagração, de reunião e de amizade. Muitas vezes, a própria preparação já é uma atividade relacionada ao prazer, independente de classe social.

No que diz respeito à caracterização da classe social dos comensais sugeridos, apenas um dos lados da pirâmide social foi figurado, embora a artista emita claramente a intenção de conferir à obra não apenas sua representação de atividade destinada a saciar a fome, mas a figuração de um preparo culinário propenso a integrar indivíduos independentemente de sua classe social.

O conjunto das telas representa, dessa forma, alimentos que deixaram de ser fim e passaram a se constituir em meios para expressão de convivências culturalmente significativas, compartilhadas por diferentes grupos sociais.

Culinária baiana e matrizes étnicas

Figura 4 – *Bistrot da Edith* (Edith Puglia Sanchez, 2015)



Fonte: Fotografada por Cristiane A. Fernandes da Silva,
Clube Brasileiro de *Patchwork* e *Quilting* de São Paulo, 2015.

A última tela dá ênfase não propriamente à comida, porém ao ambiente, por intermédio da figura de uma mulher, possivelmente a cozinheira, que ocupa o centro da cena representada. Apesar da artista, Edith Puglia

Sanchez, não mencionar explicitamente hábitos da gastronomia francesa, o título da obra: “*Bistrot* da Edith” (seu próprio nome atribuído ao estabelecimento) reúne dois elementos inesperados, mas não incompatíveis. O “*Bistrot*”: restaurante de pequeno porte, empreendimento de culinária francesa dedicado à confecção caprichada de iguarias caseiras vendidas a preços razoáveis, ofereceria, no caso, especialidades da culinária baiana.

Diferindo das telas da caipirinha e do churrasco, o “*Bistrot* da Edith” apresenta apenas uma fachada de sobradinho. Não figura na obra nenhuma representação explícita de preparos culinários, todavia, o colorido da fachada dessa casa, ao mesmo tempo alegre e suave, bem poderia lembrar o aspecto de algum quitute baiano regado com um pouco de azeite de dendê. Na tela a ênfase das cores recai sobre o verde dos ramos de folhas aposto à cor palha e ocre da parede da casa, cujos muros lembram as tonalidades costumeiras das fachadas de praças soteropolitanas, como o largo do Pelourinho. Apenas as bandeirinhas e o balão, que enfeitam a parte superior da porta, ostentam cores vivas. O cume envidraçado da porta tem formato de meia lua e apresenta arabescos decorativos. No vão da porta assoma a silhueta de uma mulher revestindo a indumentária tradicional das mulatas baianas: blusa amarela decotada, saia longa de chita florida e um ojá sobre a cabeça, espécie de turbante cujas tonalidades retomam aquelas da saia. Semelhante indumentária remete às vestes que filhas de santo usam em terreiros de candomblé, mas, no caso, o colorido alegre da roupa foge ao branco, assemelhando-se aos trajes cotidianos das vendedoras de acarajés.

Dois aspectos da tela chamam à reflexão: do lado de fora do restaurante há duas mesinhas de madeira postas lado a lado, mas elas estão vazias e não se vê, nem cadeiras, nem sinal de clientes por perto. A luz forte que incide

sobre a tela revela que, certamente, ainda é dia com um sol a pino. A pose de ócio exibida pela mulher confirma também a ausência dos clientes. Ela se mantém em pé, à soleira da porta, no interior do estabelecimento – supostamente fechado, visto que uma grade baixa de ferro está cerrada. A cabeça da mulher inclina-se ligeiramente para a direita, sua mão direita repousa sobre a cintura, a esquerda sobre o decote da blusa, os braços descrevem curvas. Trata-se de postura expressiva de serenidade em perfeita harmonia com as cores do ambiente exterior, sugerindo a ideia de que não é propriamente a comida que a artista quer salientar por meio de seu *bistrot*, mas a figura de uma mulher negra depositária de saberes culinários tradicionais de origem étnica. Com efeito, ao observarmos a obra mais atentamente, nos deparamos com os lábios carnudos da mulher, traços frequentes de representação das africanas.

Consoante ao tema proposto pelo Clube Brasileiro de *Patchwork e Quilting* de São Paulo: “Paixões Brasileiras – Nossa terra, nossa gente”, o texto da artista que acompanha a tela, reforça nossa leitura da obra: a mensagem destaca nitidamente o valor identitário atribuído à culinária baiana.

A culinária baiana tem forte influência das culturas Africanas, Portuguesas e também associada a religião. Os africanos trouxeram o gosto por temperos fortes, com os Índios veio a utilização de frutas, plantas e peixes locais. Os Portugueses trouxeram os manuseios dos utensílios.

Semelhante perspectiva de uma história gastronômico-cultural brasileira enredada por três etnias constituintes: indígena, portuguesa e africana, foi instigada por um texto vencedor, apresentado em meados do século

XIX por Karl F. P. Von Martius (1845), por ocasião de um concurso promovido pela recém-fundada Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Enquanto mito de origem da nação brasileira, a ideia do impacto de três “raças” interagindo no mesmo espaço territorial repercutiu profundamente no imaginário da população, como atesta a escolha do tema da tela por Sanchez, a despeito das críticas endereçadas por Lévi-Strauss à noção de uma existência de diferentes raças humanas (1976), das objeções antropológicas despertadas pelo conceito de aculturação e da obliteração (do papel) da contribuição de outros povos aos usos brasileiros, tanto em tempos coloniais quanto em épocas atuais.

Amplamente retomado no período modernista durante o processo da construção representativa de uma identidade brasileira deslanchado, sobretudo, a partir de 1922 por autores paulistas e nordestinos, esse mito profundamente enraizado originou na obra de Gilberto Freyre a noção utópica de uma “democracia racial”: de uma escravidão que não excluía certa doçura afetiva nos relacionamentos entre cativos e senhores. Os aportes culturais de cada matriz populacional foram considerados escamoteando parcialmente o teor efetivo das relações sociais desenvolvidas. Não obstante as críticas endereçadas a semelhante formulação a partir de meados do século XX, na esteira da refutação do conceito de raças humanas, Câmara Cascudo não deixou de organizar sua “História da alimentação no Brasil”, publicada em primeira edição em 1967, em torno da configuração dos cardápios tradicionais brasileiros fundamentando-se no mito das três matrizes populacionais.

Por meio da tela e da mensagem de Sanchez é possível vislumbrar a ampla

divulgação e aceitação desse mito original das três matrizes, aceitação temperada, entretanto, com o acréscimo de um reconhecimento mais atual do valor simbólico das religiões afro-brasileiras.

Reflexões Finais

Alimentos e bebidas figurados nas telas de *patchwork* da exposição analisada registram manifestações culturais do Brasil. Vale sublinhar que, de dezessete artistas, sendo dezesseis mulheres, que compuseram obras representando paixões brasileiras, cinco tenham escolhido exaltar alimentos, três preferindo descrever bebidas de presença marcante no cotidiano da população, isto é, bebidas costumeiramente consumidas e oferecidas no âmbito brasileiro das relações de sociabilidade.

A cachaça, subproduto da produção açucareira exportada, isto é, do esteio econômico da colonização portuguesa inicial em terras brasileiras, aludiu a um item de amplo uso nas convivências sociais e nas medicinas caseiras. O churrasco relatou uma consequência previsível da ocupação da região sul do país através da expansão econômica da pecuária: o consumo socialmente compartilhado das carnes disponíveis. Quanto ao café, produto de exportação de enorme relevância econômica, tanto nos séculos XIX, quanto no XX, merece ênfase a circunstância de seu cultivo ter constituído um fator importante no desenvolvimento das regiões sudeste e centro-oeste brasileiras. Ao ser analisada, a representação pictórica de sua produção salientou o consumo diário tradicional da bebida, obliterando o aspecto do labor forçado sofrido pela mão-de-obra escravizada ou pelos trabalhadores europeus, imigrantes pobres que substituíram esses cativos.

Observadas por outro ângulo, as representações das telas remetem ao café, bebida nacional ou a ícones da brasilidade, como a caipirinha e a imagem fartamente explorada da mulher mulata sensual, como tivemos oportunidade de apontar em trabalho anterior. No caso da tela que figurou uma cozinheira baiana, aludindo a um cardápio desprovido de menção às iguarias, imperou, aliás, uma afirmação da relevância do aporte cultural negro à antiga capital do Brasil colonial.

Uma trama entrelaçando atividades econômicas associadas à produção de alimentos e vínculos de sociabilidade ressaltou a existência de formas brasileiras de relacionamento social envolvendo prescrições de consumo. As imagens costuradas nas telas, essencialmente por mãos femininas, revelam a existência de um repertório variado de paixões enraizadas no imaginário popular forjadas em torno de relações de sociabilidade que remetem ao processo histórico da colonização do território, à construção da regionalidade – a exemplo do churrasco gaúcho – à composição étnica da população e às filiações religiosas, possibilitando ao estudioso que se debruça sobre tais representações uma reflexão sobre o imaginário que forjou uma visão da nação. O conjunto de artistas desafiado a confeccionar telas de *patchwork* inspiradas por *paixões pessoais*, diversificou os alvos geográficos e os produtos consumidos, compondo, à sua revelia, um panorama regional que, mesmo parcial, retratou efetivamente traços culturais significativos da nação.

Assim, ao produzirem peças de *patchwork*, as artistas e o artista dessa exposição reconstroem, conjuntamente, a trama social da coletividade na qual se inserem, sendo que as leituras dessas telas nos permitem mergulhar no teor dos múltiplos significados associados aos alimentos, observados numa perspectiva que transcende a mera alimentação do corpo físico

em prol de uma visão fortemente marcada pela dimensão simbólica que constitui o ser social.

Referências Bibliográficas

Obra Completa

ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 1970.

BARBIERI, R. C. C. *Cachaça, por favor!* Embates de representações na perspectiva do *organizing*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

CASCUDO, L. da C. (2011). *História da alimentação no Brasil*. São Paulo, Brasil: Global.

_____. *Antologia da alimentação no Brasil*. São Paulo, Brasil: Global, 2014a. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/354289849/Antologia-Da-Alimentacao-No-Brasil-Luis-Da-Camara-Cascudo> Acesso em 27 jul. 2020.

_____. *Prelúdio da cachaça*. São Paulo, Brasil: Global, 2014b. Disponível em: https://issuu.com/brunovideira/docs/prel_dio_da_cacha_a_-_c_mara_cas Acesso em 27 jul. 2020.

DWYRE, Megan Breen. *To be “hight” and “fine”*: quilts, art and power, 1971-1991.

Thesis (Master of Arts, History). Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, EUA, 2012.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

FISCHLER, Claude. *L’omnivore: le goût, la cuisine et le corps*. Paris: Odile Jacob, 2001.

CERTEAU, M. de. *A cultura no plural*. São Paulo, Brasil: Papyrus, 1995.

- MAGALHÃES, B. de. *O Café na história, no folclore e nas Belas-Artes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 174, 1939. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3906>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- MARTINS, J. de. S. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, A. L. *História do Café*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Capítulo de obra

- LÉVI-STRAUSS, C. Raça e História. In: _____. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.

Artigos

- ABDALA, M. C.; SILVA, C. A. F.; PAPAVERO, C. G. Artes tradicionais do fazer: Alimentos e *patchwork* em tramas. *Artcultura*. Uberlândia, Brasil, v.20, n.37, p. 95-111, 2018. <https://doi.org/10.14393/artc-v20-n37-2018-47243>
- BOHNSACK, R. A interpretação de imagens e o método documentário. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 9, n.18, p. 286-311, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222007000200013&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em 27 jul. 2020.
- CARNEIRO, H. Des boissons fermentées amérindiennes à la *cachaça* et au café : une brève histoire des boissons au Brésil, de l'époque coloniale à la République. *Brésil(s)*. Sciences Humaines et Sociales.[online] n.17, mai. 2020. Disponível em: <http://journals.openedition>.

org/bresils/6612 Acesso em 15 mai. 2020. <https://doi.org/10.4000/bresils.6612>

MACIEL, M. E. Churrasco à gaúcha. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Brasil, ano 2, n.4, p 34-48, 1996.

VON MARTIUS, K. F. Como se deve escrever a História do Brasil: Dissertação oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil pelo Dr. Carlos Frederico Ph. De Martius, acompanhada de uma biblioteca brasileira ou lista de obras pertencentes à História do Brasil. *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro. n. 24, tomo 6, p.381-403, 1845.

Sites

MISTRO, J. C. *A cultura do café*. São Paulo: Instituto Agroeconômico (IAC/APTA); São Paulo: Centro do Café, 2012. Disponível em: <[https://petfaem.files.wordpress.com/2013/10/a-cultura-do-cafc3a9.pdf](https://petfaem.files.wordpress.com/2013/10/a-cultura-do-cafe3a9.pdf)> Acesso em 27 jul.2020.

MUSEU da Cachaça do Rio de Janeiro. Portal do Museu da Cachaça. Paty de Alferes, Brasil. Disponível em: https://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=30:museu-da-cachaca&Itemid=216 Acesso em 27 jul.2020.