

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Travessia entre linhas: notas e devaneios sobre bordado, luto e memória

Larissa Souza Gasparin

Porto Alegre
2021

Larissa Souza Gasparin

Travessia entre linhas: notas e devaneios sobre bordado, luto e memória

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de psicóloga

Orientadora: Simone Zanon Moschen

Comentadora: Cláudia Bechara Fröhlich

Porto Alegre
2021

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais: minha mãe, Maria Luiza, pela transmissão das linhas e agulhas, e do amor pelos livros e histórias. Meu pai, Paulo, pelo incansável apoio aos estudos desde sempre. Por serem fortaleza e porto seguro.

Às avós, tias, primas e dinda pelas lindas memórias que permeiam esse trabalho. À minha bisavó, Albertina, que dizia: “confia no teu saber”. Aos tios e vô, pelo cuidado e amor. Ao dindo, pela dose extra de carinho. Aos primos, pelo carinho mesmo quando distantes. À Luciana, por me ajudar a encontrar (e inventar) caminhos para seguir em frente.

Agradeço à minha orientadora, Simone, por sempre carregar no bolso as palavras certas e a escuta sensível. Se hoje sigo os caminhos da psicanálise, é muito graças à tua forma tão única de transmissão e de cuidado. Aos amigos do grupo de orientação, pela gentileza das palavras e por navegarem comigo nessas águas de travessia. Vocês me fazem acreditar que é possível tocar o impossível, a partir da ternura. Ao grupo de pesquisa e extensão do Projeto “As Narrativas Ficcionalis e o Cuidado à Dor Crônica”, pela conexão que conseguimos ter e pela inspiração que veio dela. À Cláudia Bechara, duplamente, por também aceitar a leitura e comentário desse trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Instituto de Psicologia por serem quase uma segunda casa depois de tantos anos. À COMGRAD, à biblioteca, às professoras e professores, funcionárias e funcionários, colegas. Obrigada por seguirem resistindo.

Ao grupo do PROPAP em 2018 por me acolherem, mesmo nas diferenças.

Ao Hospital de Clínicas de Porto Alegre e ao Serviço de Medicina Ocupacional do hospital, pelo aprendizado que mudou tudo. À Ana Luísa, em especial, por me ensinar que a sensibilidade ultrapassa e envolve a clínica, e deve permear nossa relação com o mundo. Também por me mostrar que é possível relações de trabalho pautadas pelo carinho e pelo afeto, por uma ética do cuidado, sem perder de vista os usos que disso faz o capitalismo, e os atravessamentos neoliberais nas práticas psi.

Ao Instituto Contemporâneo, pela nova aventura. Em especial, ao supervisor Marcelo,

pelas trocas de ideias, e por incentivar desde o início a minha escuta e o meu trabalho. Obrigada por seguir apostando em mim e me apoiando, respeitando e orientando a descoberta do meu estilo de ser terapeuta. Aos colegas e demais professoras e professores, funcionárias e funcionários, pela paciência e generosidade. À Laura e ao Matheus, em especial, por se fazerem tão próximos mesmo em tempos de distanciamento social.

Agradeço à Camila e à Bianca, minhas companheiras de História, por seguirem sendo parte da minha vida. À Mari Golembiewski, pela sintonia desde sempre. À Laura, Maicon, Giu, Gabi e Adri, pelo acolhimento na psico e pelos cafês e almoços no RU. Ao Gabriel, pelo senso de humor que sempre deixa a vida mais leve.

À Bel, Danda, Fer, Isa, Lari N., Rapha, Rhaná e Paula, por sermos mulheres que caminham juntas. Vocês são minha inspiração para pensar na potência dos encontros entre mulheres. À Lari N. e à Rhaná, duplamente, pelos ouvidos especialmente atentos nesses últimos meses de angústia.

Agradeço ao moço que, em 2008, me perguntou como a Psicologia iria mudar o mundo, e me faz seguir sempre tendo essa pergunta como horizonte ético.

Agradeço aos pacientes, colegas, amigos, amores e afins, que estiveram comigo nessa jornada, esse trabalho é todo nosso, é vocês que estão nas entrelinhas. Somos nós.

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
(Manoel de Barros)*

RESUMO

O bordado está presente nas memórias e histórias ao redor do mundo, atravessando tempo e espaço, transbordando seus bastidores. Na cultura ocidental, ocupa um espaço no imaginário que se ergue em torno dos fazeres femininos; nas sociedades patriarcais e coloniais, associa-se à submissão da mulher e seu tempo passado em casa. Ao olharmos mais demoradamente, no entanto, percebemos em seu avesso espaços de devaneio, de encontro e de cuidado - possibilidades de narrativa. O presente trabalho buscou, primeiramente, realizar um breve mapeamento das relações entre bordadeiras e bordado, a partir de outros estudos e experiências de mulheres latinoamericanas. Escrito tendo a pandemia mundial do COVID-19 como bastidor e tecido, propõe algumas linhas de compreensão acerca da relação que o bordar estabelece com o luto, a memória e o testemunho, especialmente em situações de catástrofe e em cenários de violência, tendo a psicanálise como perspectiva teórica. Para isso, segue a costura da experiência de bordadeiras nas ditaduras militares e conflitos urbanos da América Latina, buscando pensar algumas possibilidades de fazer travessia no nosso tempo.

SUMÁRIO

1. NÓS DE DESCOMEÇO	08
2. PARTE I	13
Nós em Ponto Atrás	13
Nós em Ponto Corrente	19
Nós em Ponto Folha	22
3. PARTE II	26
O que temos hoje em nós?	26
Tecendo nós: memória, testemunho e resistência	31
4. PARTE III	35
Seguindo o fio da meada	35
5. NÓS DE DESFINAIS	42
6. BASTIDORES (Posfácio)	45
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

NÓS DE DESCOMEÇO

“Em outras noites Ana tornou a ouvir o mesmo ruído. Por fim convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite. Nem mesmo na morte a infeliz se livrara de sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar...”¹

Na história contada por Érico Veríssimo em “O Tempo e o Vento”, a personagem Ana Terra escuta, após a morte da mãe, o barulho da roca onde esta havia passado seus dias. Herança materna que passará para sua neta, a roca, assim como a angústia da espera e a tesoura de parto², constituem grande parte do universo feminino como retratado pelo escritor gaúcho. O gesto cotidiano de D. Henriqueta, mãe de Ana Terra, ecoa de seu cotidiano nos devaneios da filha, ao mesmo tempo fortalecendo-a e resignando-a perante as intempéries da vida.

O bordar, assim como costurar e tecer, traz consigo esses ecos de outras vidas, acumuladas em saberes transmitidos através de gerações de mulheres³ que entre si compartilham técnicas e experiências. Ao colocar a linha na agulha, evoco em mim não apenas as mulheres da minha família: minha bisavó materna, que na minha memória sempre aparece fazendo crochê ou comendo uva; minha avó materna, que fazia tricô na beira do fogão a lenha e faz um chá de cidrão até hoje incomparável; minha avó paterna, que costurou muitas roupas da minha infância e que era capaz de reproduzir um vestido que conhecia apenas pela lembrança; ou minha mãe, que foi quem efetivamente e pacientemente me ensinou a bordar. Não apenas elas, mas todas elas e muitas outras, que ao longo dos anos se dedicaram à costura, tecelagem e bordado, seja como fonte de renda, seja como atividade intrínseca na vida do lar.

É interessante pensar que uma mesma atividade, que talvez possa ser pensada como simples, assume significados tão diferentes em contextos distintos. Se para muitas mulheres, o bordado significou uma prisão aos ideais patriarcais, que dela exigiam requisitos mínimos para que assumissem um certo valor perante a sociedade, para outras significou também uma emancipação financeira para si e para a família. Em alguns contextos, o bordado assume a condição de marca de amor, como nos lenços bordados com as iniciais dos namorados; em outros, como resistência ao apagamento de uma história, como os lenços bordados das mães de

¹ VERÍSSIMO, Érico. O Tempo e O Vento. parte 1: O Continente 1 / O Continente 2. 4ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

² Tesoura com a qual a mãe, Ana Terra e suas descendentes femininas cortavam o cordão umbilical dos recém-nascidos.

³ Apesar de admitir a existência de bordadeiras homens, especialmente quando o bordado sai do âmbito doméstico, entendo que no imaginário social o bordar, como a costura, sempre esteve ligado às mulheres e percebido enquanto atividade feminina. Essa dimensão feminina do bordado é importante para entendermos sua invisibilização na história, seu potencial subversivo enquanto fazer coletivo e identitário, e mesmo poderia ser pertinente em uma discussão acerca dos conceitos de arte e artesanato, que não pretendo realizar aqui. Por isso, a partir daqui, me refiro sempre a bordadeiras mulheres.

desaparecidos na ditadura argentina. O bordar, com técnicas diferentes, mas essencialmente o mesmo encadeamento de gestos, que mulheres das gerações pouco anteriores à minha aprenderam na escola para se tornarem boas esposas, é aquele que hoje eu busco estudar.

Há algo que se transmite junto à técnica do bordado, que conecta os pontos dessa história e que permite que uma mesma atividade diga respeito a mulheres de contextos - origem, classe, etnia - tão diferentes. Ao olharmos para intervenções mais recentes nos âmbitos da Psicologia e das Artes, percebemos que o bordado transborda para fora dos bastidores - o âmbito doméstico - e aparece nas galerias, nos museus, nos hospitais e mesmo na rua. Então não apenas suas linhas entrelaçam mulheres de lugares e tempos distintos, mas hoje também o bordado dá seus nós das formas mais variadas e, talvez, improváveis; conquanto bordar ainda seja uma atividade essencialmente ligada às mulheres como fonte de renda ou lazer, podemos olhá-lo para além disso, como atividade de registro, de narrativa e de memória, e explorá-lo enquanto tal nos mais diferentes contextos.

O resgate das atividades manuais em uma época de proliferação de tecnologias virtuais diz também de uma aposta na multiplicidade de camadas da experiência humana. Mudanças nas nossas formas de habitar e vivenciar o mundo operam de forma acelerada pela via da *internet*, colocando novas demandas na medida em que expandem as fronteiras da conexão humana. Não se trata, no entanto, de romantizar uma época em detrimento da outra. Nem tampouco almejar um retorno às formas de trabalho menos automatizadas, como se fosse possível retirá-las do passado e colocá-las no presente - a artesanaria sendo um fio de Ariadne que nos puxa do labirinto em que nos encontramos na contemporaneidade. No entanto, desses elementos em comum que surgem nos mais diversos contextos, nas mais variadas formas de praticar o bordado, pode haver, talvez, algo que se possa adicionar à balança de nosso tempo, algo que nos facilite a passagem de uma sala do labirinto à outra.

Se o advento das tecnologias virtuais - computadores e internet - tiveram como uma de suas inúmeras consequências a expansão das fronteiras, conectando espaço e tempo em uma outra dimensão, em 2020 o mundo sofreu o movimento contrário: de retraimento. Com o reconhecimento, pela Organização Mundial de Saúde (OMS), da pandemia mundial do novo coronavírus, vivemos hoje cada vez mais isolados e virtualizados. Com as recomendações para controle da transmissão do vírus pautadas pelo distanciamento social, somos obrigados a reinventar nossos hábitos e nossas maneiras de conviver em sociedade. O aprofundamento das desigualdades sociais, o número crescente de mortes e as previsíveis e imprevisíveis sequelas do que estamos vivendo hoje indicam a necessidade de cada vez mais olharmos para nossas

formas de organização social, bem como de apostar em possibilidades de vida. “*Temos que realizar o possível para tocar o impossível*”, diz Simone Weil⁴.

Assim, com cada vez mais tempo passado dentro de nossas casas, uma possibilidade que surge é voltar nosso olhar para aquilo que é possível fazer com o que temos, resgatando um laço que se dissipou nas aglomerações das grandes cidades. Foi assim que me reencontrei com o bordado e, a partir da trajetória percorrida junto ao grupo de pesquisa e extensão Narrativas Ficcionalis e o Cuidado à Dor Crônica⁵, encontrei ao mesmo tempo uma companhia, uma forma de demonstrar meu carinho em tempos de escassos abraços e um suporte para o devanear. No encontro com o trabalho do grupo, com outros projetos e com a literatura, percebi que a relação estabelecida com o bordado, ainda que singular na construção do sentido, não era de todo por mim inventada. Muitas mulheres antes de mim também encontraram no bordar, bordas.

Nos caminhos percorridos pelas linhas e agulhas do bordado, surgem nós de começo e nós de término, para que se firme o traçado no tecido. *Nós*, essa palavra que comporta duplo significado, esse entrelaçamento de linhas e sujeitos, é o significante que impele essa investigação pelo que surge de comum no destrinchar dos bordados, e que faz costura entre as mulheres da minha família, uma intervenção artística, um fazer terapêutico em um hospital psiquiátrico, um grupo de mulheres na ditadura, grupos de mulheres bordadeiras,...

Há uma potência ética, ainda, no estudo dessa produção que até recentemente permaneceu fora do espaço de *arte* e às margens dos estudos de *história*. A escassez de estudos encontrados sobre o bordado diz dos caminhos percorridos pela ciência ocidental, ainda que as mulheres tenham seguido bordando e produzindo para si e para os seus, alheias aos interesses da produção científica. Podemos pensar que este pouco interesse pelo bordado talvez diga do pouco interesse pelo discurso e pensamento das mulheres no geral, bem como, na América Latina, pelos saberes dos povos que aqui habitavam antes da colonização. Nesse sentido, Rosa Blanca, em seu artigo acerca da prática do bordado, defendendo o bordado enquanto expressão artística, coloca:

⁴ WEIL, Simone. O Peso e A Graça. 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Chão da Feira, 2020.

⁵ O projeto “As Narrativas Ficcionalis e o Cuidado à Dor Crônica” atua desde 2017 em um hospital da rede pública de Porto Alegre, no Setor de Dor e Cuidados Paliativos, em uma pesquisa-intervenção que investiga o papel da narrativa ficcional como recurso no tratamento e cuidado à dor crônica. Através dos dispositivos Ateliê Jardim de Histórias e No Coração da Agulha, vem desde 2019 trabalhando com uma “caixa de ferramentas” que incluem linhas, agulhas e tecidos, pensando o bordado como uma superfície de inscrição das histórias narradas. Para saber mais: KIERNIEW, Janniny Gautério; FROHLICH, Cláudia Bechara; MOSCHEN, Simone Zanon. Limiares no hospital: bordar histórias, escrever memórias. **Revista Conhecimento Online**. Novo Hamburgo, a.12, v. 2. mai/ago, 2020. Disponível em PDF.

“A partir de la colonización y durante la instauración de las denominadas academias de bellas artes, determinadas prácticas artísticas como el bordado, el trabajo con cerámica y otras obras elaboradas con elementos orgánicos como las plumas, han sido desplazadas al universo de la artesanía, canonizándose técnicas como la pintura, la escultura, el grabado o la arquitectura. Las actividades artísticas realizadas por mujeres han sido minusvaloradas, rescatándose, en todo caso, las obras edificadas por la mano masculina.” (BLANCA, 2014, p.20)

A perspectiva dos estudos feministas vem buscando olhar para esses elementos que, em uma hierarquia de valores perpetrada pela sociedade colonial e patriarcal, foram silenciados. Cláudia Regina das Chagas, ao estudar os escritos bordados por mulheres, justifica o interesse em pautar esses elementos:

Dessa maneira, uma das justificativas e um dos encaminhamentos da investigação feminista tem sido ouvir a voz de quem foi silenciada, denunciando e explicando esse silenciamento e, conseqüentemente, através da sua problematização, desafiar a própria forma de fazer ciência até então hegemônica, com sua lógica e suas formas de organizar pensamentos e conhecimentos. (CHAGAS, 2001, p.21)

Este trabalho, alinhado a essas perspectivas de tornar visível o avesso, busca ainda se produzir enquanto um percurso, que se propõe a ser como o passar de dedos numa memória de infância, nas saliências que vão despertando cheiros, sensações, arrepios e, afetivamente, nos levando de um ponto a outro. Um escrito que se ergue em torno de um fazer manual também carrega consigo um pouco do mistério e do encantamento que conduzem as mãos pela sensibilidade ao toque. Há também um desejo de que este possa, eventualmente, contribuir para a circulação da conversa acerca dos significados que o bordado pode assumir em diferentes contextos. Em suma, um convite para que o pensar acerca do bordado se multiplique e, conseqüentemente, o verbo “bordar” pegue delírio, como dizia o poeta.

Os caminhos desta investigação são, portanto, permeados por alguns desvios afetivos. Jorge Larrosa Bondía (2002) escreve sobre a importância do saber advindo da experiência, especialmente em uma sociedade com excesso de informação, trabalho e opinião, tomada pela escassez de tempo, e na qual a própria experiência encontra-se em declínio. Para o autor,

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.” (Bondía, 2002, p.21)

Assim, acionar o próprio ato de bordar enquanto uma experiência de conhecimento adiciona ao trabalho uma nova camada, condizente com a proposta do artesanal enquanto uma produção singular, manual (no sentido de não-automatizado) e que propicia espaço para os

devaneios. De acordo com Larrosa, o saber da experiência relaciona-se com dar sentido a algo, mais do que conhecer ou adquirir informações sobre. Por isso, diferencia-se do “experimento”, o qual visa respostas universais ou homogêneas. Diz o autor,

“Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. (...) Se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”.” (Larrosa, 2002, p.28)

Ao tecido desse trabalho adiciona-se, então, pequenos registros em forma de bordado produzidos nas reuniões com os grupos de orientação durante o período dessa escrita. Como abertura ao desconhecido e ao reencontro com o familiar, não há uma temática pré-estabelecida para os bordados, mas estes surgem do encontro com as ideias dos colegas-amigos que estão juntos comigo nesse processo e das possibilidades (físicas e emocionais) que disponho no dia. Em uma noção ampliada de autoria, costuro as ideias com as minhas mãos tomadas pelas mãos que se acrescentam às minhas, tanto das mulheres que bordaram, que bordam e bordarão, como das pessoas que me aconteceram nessa trajetória.

PARTE I

Nós em Ponto Atrás

¿Qué es el bordado? ¿Un arte, una artesanía, un trabajo, una actividad manual, una evocación, un ocio, un castigo o un placer? ⁶

Muitas mulheres tiveram o bordado como companhia ao longo de sua trajetória de vida. O bordado, junto à costura e à tecelagem, ao tricô e ao crochê, faz parte de um universo de transmissão geracional entre mulheres, em várias famílias de diferentes contextos. Isso talvez diga, em parte, da relação entre bordar e lembrar, de como o gesto de produzir marcas em um tecido evoca as marcas da infância, das mães, avós, tias, madrinhas... Em artigo escrito para o portal de notícias uruguaio El Observador, Carla Colman conversa com algumas bordadeiras que apontam a retomada do bordar nesta geração como uma experiência de reconexão à herança familiar matrilinea. Se, em uma geração anterior, algumas⁷ mulheres fizeram um movimento de largar os bastidores para inserir-se na vida pública e laboral, muitas das minhas contemporâneas hoje buscam retomar o fio da meada, costurando a partir de velhas atividades, novos sentidos.

Durante a experiência que tive de bordado com a equipe de saúde em um hospital da rede pública de Porto Alegre⁸, diversas vezes surgiram comentários que colocavam a associação entre bordar e as mulheres da família de cada um. Algumas lembranças traziam dias passados com mães e avós, aprendendo as técnicas e os diferentes pontos; outras eram lembranças difíceis, de dias (e noites) nos quais o bordado e a costura se tornaram imperativos, pois garantiam o sustento da família. Essas diferentes narrativas, no entanto, que emergem das histórias singulares de cada um e que convergem para relações que se estabelecem entre mulheres, memória e bordado parecem despontar fios em comum que dizem da nossa cultura e da nossa relação com as caixas de costura.

Estamos falando de pessoas - mulheres e homens - do século XXI e suas memórias

⁶ BLANCA, Rosa. EL BORDADO EN LO COTIDIANO Y EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿PRÁCTICA EMERGENTE O TRADICIONAL? **Revista Feminismos**. Salvador, V.2, N.3, dez. 2014. Disponível em: <http://www.feminismos.neim.ufba.br>

⁷ Há um recorte importante de classe e de raça aqui, pois nem todas as mulheres estiveram, em algum momento da trajetória irregular da História, afastadas do mundo do trabalho. O artigo de Bell Hooks, “Mulheres Negras: moldando a teoria feminista” é uma referência importante e disponível na internet para aprofundarmos essa discussão. HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 16, p. 193-210, Abr. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br>

⁸ Mencionado na seção “Nós de Descomeço” deste trabalho, o projeto de pesquisa e extensão “As Narrativas Ficcionalizadas e o Cuidado à Dor Crônica” buscou reorganizar-se de forma *online* desde o início da pandemia em março de 2020. Por isso, os encontros a que me refiro se deram na modalidade virtual.

muitas vezes localizadas no século XX; no entanto, o bordado é uma prática muito antiga, ou seja, vem atravessando os tecidos de gerações, modos de produção, revoluções, tecnologias... Apesar de ainda hoje ser muito associado aos valores patriarcais da sociedade europeia ocidental, há indícios de que o bordado mais antigo do mundo seja sul-americano⁹. Além disso, temos exemplares brasileiros que indicam um certo hibridismo de técnicas e produtos, entre o que foi trazido pelos colonizadores e o que se encontra aqui¹⁰. Ao olharmos para o que restou da produção dos povos indígenas latino-americanos, de diversas etnias, podemos perceber indícios de um apagamento sistemático da relação destes com as artes têxteis. Karine Queiroz (2011) aponta que esse apagamento faz referência a um empreendimento colonial de hierarquização dos saberes e apropriação cultural. Segundo ela,

“A riqueza, a amplitude das técnicas, os elementos decorativos, a vastidão de pontos e técnicas das artes têxteis précolombinas (inclusive a vasta arte plumária do Cerrado e da Amazônia, como a Mundurukaia antiga região da etnia Mundurukú entre os Rios Tapajós e Madeira, como grandes extensões territoriais no Brasil) desencorajam, ou pelo menos deveria desencorajar, qualquer generalização do tipo que insere estas artes como parte de um saber-fazer “importado” pelo colonizador, mecanismo este, parte do colonizar e de colocar seu saber frente aos saberes autóctones e estes como inexistentes ou inferiores.” (QUEIROZ, 2011, p.6)

Por isso, é de extrema importância que, ao localizarmos o bordado em relação à colonização, não assumamos que este seja inexistente ou que suas técnicas sejam deficitárias, por mais que o esforço da racionalidade colonial seja de nos levar justamente por esse caminho. Nesse sentido, a autora diz:

“Os povos na América Latina precolombina utilizavam, produziam e ensinaram ao colonizador as artes têxteis, precisa ser esclarecido, porque a redução do tecido ou do bordado à introdução na colonização é incorreto e indolente, e se configura uma questão ideológica de sistematizar uma hierarquia cronológica em que as técnicas vindas da Europa são hiper-valorizadas ou as técnicas indígenas invisibilizadas (...)” (QUEIROZ, 2011, p.7)

Além disso, os bordados que surgem entre as mulheres das sociedades pré-colombianas nos leva, nessa investigação, a uma complexificação do próprio ato de bordar e, portanto, a um primeiro delírio do verbo. Se em muitos contextos, especialmente os de origem europeia ou colonial, o bordado pode ser visto a princípio como um reforço da submissão da mulher, em

⁹ Rosa Blanca aponta para um bordado encontrado no norte do Chile, datado de milênios atrás. Segundo a autora, “Se trata de una estera que ha sido encontrada en el Cementerio Chinchorro, al norte de Chile. Y puede ser datada entre 5.400 y 3.700 a.p. La estera vegetal ha sido bordada con fibra de camélido y cabello humano a base de diseños geométricos y, ha sido parte del atuendo mortuorio de los individuos encontrados en dicho cementerio (STANDEN, 2003). En el mismo sitio también ha sido hallada una aguja de espina vegetal de 7.5 centímetros de largo y 0.2 cm de diámetro.” (BLANCA, 2014,p.22)

¹⁰ Um exemplo seria o bordado-labirinto, da Paraíba, conforme apontado por Karine Queiroz em sua tese.

outros, o bordado ganha diferentes matizes. Blanca (2014), ao recuperar genealogicamente a presença do bordado na América Latina, traz que há uma dimensão do cuidado de si e dos outros presente no ato de bordar roupas. Segundo a autora,

“Podemos observar cómo al bordar para sí una vestimenta, las indígenas de Latinoamérica crean un cuidado de sí que incorpora de manera múltiple las concepciones ambientales simbólicas, mediante el asomo de seres que median fuerzas naturales y signos que las protegen a ellas como individuos, pero también a los otros y las otras, que constituyen su entorno más inmediato” (BLANCA, 2014, p.23)

Mesmo durante o período de colonização, quando foram introduzidas mudanças na vestimenta, o bordado acompanhou nesse novo suporte. A autora entende que o bordar de roupas nesse contexto confere à mulher *“autonomía estética, afectiva, económica y cultural, al mismo tiempo en que la convierte en una potencia cultural en la comunidad”* (p. 23).

Nesse sentido, Blanca aponta, ainda, para a presença do bordado nos trajes da *saya* afro-boliviana. A autora entende que, dentro deste movimento cultural, o bordado encontra-se com um sentido de “preservação comunitária”, e visa concretizar uma “reinvicitação identitária” dos grupos de afro-bolivianos, invisibilizados historicamente pelo Estado da Bolívia.

A herança dos valores coloniais, no entanto, ainda se faz muito presente no mundo do bordado. Durante muitos anos, o bordado foi ensinado para as jovens das classes mais abastadas como requisito para ser uma boa esposa, muitas vezes associado ao tempo passado dentro de casa, à paciência, à delicadeza dos gestos. O valor de um bordado, nesse contexto, sempre foi medido pelo seu avesso - pela ausência de pontas soltas e de desvios. Podemos pensar que isso simbolicamente remete à valorização de uma mulher sem imprevistos, sem desperdícios, sem erros. Uma mulher cujo tempo deve ser dedicado à espera, à criação dos filhos e ao mundo doméstico. Conforme retratado por Érico Veríssimo, no livro supracitado, das mulheres esperava-se o cuidado - aos doentes, às crianças, aos maridos - e a dedicação. Com linhas e agulhas, suturavam feridas, cosiam roupas, costuravam o tempo e erguiam fortalezas no lar. Deixava-se aos homens a guerra, os rasgos no tecido social, a violência do gesto e a destruição.

Na Europa, o bordado era ensinado em conventos ou transmitido pela via oral de mãe para filha, no ambiente doméstico. Favaro (2010) aponta para uma expansão do bordado, no século XVIII, dos lares de mulheres européias ricas em direção às casas de pequenos-burgueses e de operários. A autora localiza no final do século XIX uma onda de popularização do bordado e a aparição deste nos panos de cozinha, onde serão vistos com

frequência nas casas de imigrantes italianos aqui no Rio Grande do Sul. Os bordados estudados pela autora refletem os valores de tradição europeia trazidos pelas famílias que aqui assentaram. De “*natureza educativo-pedagógica*” (p.795), circulavam com temáticas religiosas e morais, reforçando os ideais legitimados socialmente. Também diziam dos desejos por uma nova vida, baseada nesses ideais.

Favaro aponta, ainda, que esses panos de cozinha faziam parte do enxoval da mulher que iria se casar. Sobre isso, diz a autora:

“Mesmo singelo e desprezioso, o conjunto das peças que compunham o dote matrimonial comportava outros sentidos e significados, uma vez que cabia à (futura) noiva a sua confecção: ao lado da demonstração de habilidades manuais, capricho e senso de economia, as peças revelavam não apenas as qualidades da candidata, mas - e principalmente - a estrutura moral, os valores e a situação econômica da família de origem. Visto de outro ângulo, um discurso mudo exibia, para o grupo social local, os papéis exercidos pelo chefe da família (aquele que controla os gastos e administra os bens) e pela mãe, como reprodutora e transmissora dos valores do grupo familiar e, por extensão, da comunidade.” (FAVARO, p.795, 2010)

Nesse sentido, o bordado correspondia, na época, a um certo valor atribuído à mulher enquanto futura mãe e esposa. Para os olhos de agora, é como se estivéssemos perante uma forma discursiva de organização do imaginário social, pois nesses tecidos colocava-se a parte do universo feminino que à época acreditava-se corresponder aos ideais almejados, reforçando-os tanto pelo produto final (bordado) quanto pelo ato (bordar).

Corroborando com isso Queiroz (2011), que aponta, ao estudar os bordados de origem portuguesa, para a relação entre o tempo disposto para a tessitura e o recato ou a privação do convívio social. Traz como exemplo os lenços bordados com as iniciais dos namorados, que registra o afeto, mas também o tempo passado na execução da peça e, portanto, em reclusão. Haveria, portanto, uma fusão entre o bordado conduzido com delicadeza e perfeição, cujo avesso se dá sem mais desvios do que o necessário, e a bordadeira que dedica-se à ele com o tempo necessário para torná-lo perfeito, sendo ela mesma virtuosa e não-desviante. Segundo a autora,

“Essencialmente esse padrão de confinamento da mulher nos domínios do lar é consistente com o método produtivo do bordado artesanal. Ou seja, os detalhes e o rebuscado com que os bordados e as rendas são feitos correspondem a um tempo vivido no espaço privado com uma relação direta entre a complexidade do trabalho e o dispêndio de tempo de execução.” (QUEIROZ, 2011, p.10)

Entretanto, a seguir, Queiroz nos apresenta uma complexificação dessa associação inicialmente simples entre a mulher idealizada em seu silencioso avesso e o bordado: o mesmo gesto que confina as mulheres às paredes do lar também propicia um tempo de reflexão acerca

do cotidiano, um tempo de olhar para si mesma. Favaro também remonta a isso quando estuda as bordadeiras imigrantes ou filhas de imigrantes italianos. No entrar e sair da agulha, há espaço para o devaneio, para o pensamento.

“O ato de bordar (...) faz o pensamento voar de lembrança em lembrança, de recordação em recordação. E à medida que o tempo avança, a imaginação torna-se cada vez mais prodigiosa na arte de bordar, cruzando fios, cores, tons, matizes e, sobretudo, cruzando a vida, o destino, o desconhecido.” (FAVARO, p.792, 2010)

A supressão do avesso nunca correspondeu necessariamente à supressão da capacidade de imaginar e fantasiar. Quando confiamos às mãos o encadeamento de gestos que nos leva ao próximo ponto, os caminhos da mente resolvem ir e vir no tempo, como se a cada entrar e sair da agulha no tecido correspondesse também um entrar e sair das salas das memórias. O bordar é ato que se dá no tempo presente; é verbo e, portanto, indica ação. Quando nos debruçamos sobre os bordados do passado, vemos como as técnicas e produtos dizem do que estava disponível para aquela bordadeira naquele momento. Vemos nas imagens, uma referência a um mundo subjetivo, escolhido conscientemente ou não para ser registrado. Mas há também o gesto, aquele que fica escondido nos avessos e nas memórias, suspenso no tempo. Por isso o ato de bordar é diferente do bordado, com sua própria complexidade. E se duas bordadeiras bordarem a partir do mesmo molde, não teremos como produto final o mesmo bordado. O bordar é, afinal, singular.

Assim são também os caminhos percorridos pela memória e pelo devaneio da bordadeira. O fazer da artesanaria conecta as mãos com a memória, o que se coloca de si com a técnica aprendida do outro, o pensamento com a ação. Ao tentarmos apreender essa interface corpo-mente, encontramos no fazer do trabalho manual alguns *nós* que evidenciam as profundas conexões entre a experiência física e a psíquica, se é que podemos assumir que se encontram, de fato, tão separadas.

Em campos científicos e filosóficos, somos herdeiras e herdeiros de uma longa tradição que busca os pontos de ligação entre a psique e o corpo, ora buscando os centros orgânicos da onde emanam nossos pensamentos (o cérebro, os neurônios) e nossas emoções (o coração, o cérebro, a bile), ora criando novas categorias para apreender isso que parece habitar o corpo inteiro (a alma, o espírito). Na literatura, no entanto, sabemos que grandes questões se resolvem no brincar das palavras e das imagens, quando um ou outro personagem ou narrador, menos preocupados com as evidências científicas de suas afirmações, nos proporcionam

grandes teorias. Assim, no livro *A Caverna* de José Saramago¹¹, testemunhamos o processo de produção de bonecos de barro por um oleiro muito angustiado pelas exigências devoradoras de um novo mundo. Para explicar ao leitor como Cipriano Algor transformava com o barro, o narrador diz:

“Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos das mãos, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos de cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito.” (SARAMAGO, 2000, p. 82)

Enquanto os cérebros dos dedos trabalham, o cérebro da cabeça passeia livre pelas salas mais íntimas, enquanto espera o cumprimento de suas vontades. Podemos pensar que nesse ponto de suspensão, encontramos o espaço propício para o devaneio de que nos falavam Queiroz e Favaro acerca das bordadeiras: essa experiência de “sonhar acordado” parece acompanhar as atividades manuais, concomitante à independência dos dedos.

Em seu texto, “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud (1907), desenvolve o argumento de que a fantasia e o devaneio seriam para o adulto um substituto do brincar da infância. Ao brincarem, as crianças encontram uma via de satisfação para seu desejo principal - o desejo de ser adulto. Na adultez, abdica-se da conexão com objetos reais, dando maior espaço à atividade intrapsíquica do devanear e do fantasiar como via de satisfação dos desejos mais íntimos, aqueles que se encontram barrados pela dureza da realidade. Comparado ao sonho noturno, no qual manifestamos nossos desejos inconscientes, possibilitados pelo “*fator de distorção onírica*” (p.83), ambos propiciam esse espaço de satisfação disfarçada.

Freud aponta, ainda, que o devaneio possibilita a conexão entre três tempos: passado, presente e futuro. Para o autor,

“O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância), na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou uma fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma, o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une.” (FREUD, 1907 ,p.82)

¹¹ SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A princípio, poderíamos pensar que o bordar evoca tão somente outras memórias sobre o bordado, principalmente quando presenciado na infância. No entanto, percebe-se que o bordado transborda quando, por associação de um pensamento a outro, encontramos a devanear entre os tempos e espaços. Parece haver, ainda, um crescimento dos desvios à medida em que vamos dando maior confiança à memória dos dedos e aos caminhos que estes escolhem percorrer, pelo menos até que os espetemos. No bordado, permanece então o registro misturado de dedos, sangue, suor e devaneios, condensando no tecido o momento de suspensão do tempo, levando a bordadeira a olhar o relógio e perceber que se atravessou nas horas.

Nós em Ponto Corrente

Para além da relação íntima e singular que cada mulher pode estabelecer com seu bordado há ainda as relações estabelecidas entre bordadeiras. Por mais que bordar possa ser solitário, muitas vezes ele não o é. No pretexto do compartilhar técnicas e materiais, estabelecem-se as vias de encontro entre mãos que bordam; nesse caso, o delírio do verbo se potencializa tornando-se delírio de pronome - a poesia nasce dos entrelaçamentos, do *nós* que surge onde antes parecia haver apenas *eu*.

Ainda que cada trabalho de bordado seja feito por duas mãos, muitas vezes essas mãos encontram outras, velhas e novas, e, em torno do fazer de cada uma, circulam histórias, compartilha-se técnicas, fala-se da vida. Chama-se “roda de bordado” independente da disposição física das presentes, pois o que roda mesmo é a palavra, a possibilidade de encontrar na outra uma escuta, um conselho, um carinho e um cuidado. Em tempos, como o de hoje, em que estar juntos fisicamente é colocar a si e aos outros em risco, é difícil não pensar na importância que tem a presença.

Outras autoras já vem apontando para a potência desses espaços de estar juntos em torno do bordado. Tânia Regina Cappra (2014) e Bárbara Neubarth (2017), por exemplo, escrevem a partir de suas experiências com o bordado na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre. Neubarth conta, por exemplo, sobre a ação que coordenou entre 2006 e 2012, “*Tapete Voa-Dor*”, dentro da Oficina de Criatividade,

“E o *vai e vem* das linhas na agulha convidando a fala, puxando lembranças, liberando potências. Era o tapete ativando histórias, paradoxos, sonhos, e, se problematizando a partir da linha que não cabe em determinada agulha, da tesoura que perdeu o fio. E nas linhas entre os panos, nos cortes dos tecidos, na bordagem do tapete exercitando-se a convivência e o respeito as diferenças. Mas foi também o fazer

convidando ao silêncio, quer como o nada ou como preparativo para o novo, como potência ou devir. Ou o silêncio convocando ao voar, transformando tendências e fantasias em outras imagens, palavras, pensamentos, novos bordados – matéria, que se fazia presença. Abrindo possibilidades de diálogo, diferentes silêncios, para pensar, sonhar e, novamente, voar. Transformando na fantasia, para, quiçá, poder transformar na realidade.” (NEUBARTH, 2017, p.88)

Nesse sentido, tanto o contar histórias como o olhar para si em companhia parecem causar algo no corpo, produzir desvios, potencializar a convivência e a criatividade, afetar aqueles que ali estão. Cappra (2014) entende o bordado, no contexto da oficina, como um “*dispositivo expressivo e terapêutico*”, através do qual não apenas se dá suporte para a “*narrativa imagética de si*”, mas também se estabelecem pontos de afetamento entre todos. Segundo ela,

“(…)podemos dizer que não se trata apenas de ouvir histórias ou experiências sem que essa prática não venha afetar a vida que está se passando em nós próprias. Acreditamos que o bordar em conjunto constitui-se em um dispositivo para fazer falar e também para afetar aqueles que escutam. Um processo de duas mãos, uma que fala e a outra que escuta, uma que ao falar também se expressa e objetiva e outra que a escutar se subjetiva e desvia com escolhas.” (CAPPRÁ, 2014, p.64)

O verbo afetar, no dicionário, traz diversos significados. Alguns deles são: 2. *deixar transparecer, exteriorizar*; 3. *alterar moral ou fisicamente, exercer influência sobre*; 6. *dizer respeito a, interessar*; 7. *atingir, impressionar*¹². Nas rodas de bordado, o delírio do verbo bordar encontra-se com o delírio do verbo afetar, alucinando: fazendo surgir nas mãos das bordadeiras, ouvidos para a escuta das histórias e dos silêncios.

A partir disso, podemos inferir que o encontro entre as mulheres que bordam acaba se tornando mais potente do que à primeira vista parece, especialmente se os olhamos com pressa. Se nos demoramos um pouco mais, no entanto, somos instigados a pensar o bordado também enquanto experiência cultural. Neubarth e Cappra apontam para algo de extrema importância, e que justamente vem do próprio saber da experiência, da presença em seus trabalhos e nas oficinas. Algo que diz do quanto o bordar encadeia a produção de histórias, sejam estas contadas oralmente ou na própria construção do bordado. Por terem bordado junto a outras mulheres, experienciaram elas mesmas essa transformação do corpo em escuta, do gesto em palavras.

Queiroz (2011) chamou de “efeito Penélope” o que percebeu, junto às bordadeiras do bordado-labirinto na Paraíba, da relação destas com o tempo que passavam juntas. A história de Penélope¹³ faz parte da mitologia grega e é muitas vezes referenciada em trabalhos sobre

¹² AFETAR. Dicio, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/afetar/> (Último acesso em 17 de abril de 2021)

¹³ Na mitologia grega, Ulisses, marido de Penélope, cujos feitos foram narrados por Homero, na Odisséia, é convocado para lutar na Guerra de Tróia, deixando Penélope a sua espera. Com o passar dos anos, e sem notícias do marido, o pai de Penélope, Icário, insiste para que a filha busque um novo casamento. Penélope concorda em

costura, tecelagem e bordado, geralmente pela associação entre estes fazeres, as mulheres e a espera. A autora associa o mito com esse trabalho que tem efeitos de extensão do tempo. Segundo Queiroz,

“O que chamo aqui por “efeito penélope” é o processo pelo qual as artesãs no processo de produzir o bordado se valem desse momento para a reflexão de sua vida. O bordado, que algumas vezes é feito coletivamente, permite a essas mulheres a fala, pois, o fato de estarem juntas para produzir o bordado permite a conversa de temas sobre a vida, família e cotidiano.” (QUEIROZ, 2011, p.4)”

Para essas bordadeiras nordestinas, bordar é um verbo que delira e sonha, propiciando uma realidade alternativa à dureza do trabalho e da vida rural, e um momento de fortalecimento da rede de apoio. O tempo que passam juntas é um tempo “esticado”, de trocas afetivas cotidianas, sendo estas legitimadas pelo imperativo social da produção, posto que o “ócio” torna-se “produtivo”.

Algo de muito potente surge quando as mulheres se colocam a devanear juntas. Ana Maria Ponzoni Pretto (2019) defende, em sua proposta de uma psicologia pautada pela ética feminista, que o coletivo é uma potência. A autora diz que “*o dispositivo grupo, para se trabalhar feminismos, pode vir a ser muito potente. Percorre um reconhecimento de si na fala das outras, uma nomeação de vivências pelas experiências da outra. Colocando novos significados em velhas situações.*” (PRETTO, 2019, p.29). Para além da prática profissional terapêutica, podemos pensar que os encontros entre mulheres sugerem um espaço de acolhimento em torno de um comum, e que os devaneios, quando colocados juntos, podem chegar a atingir uma certa força de pressão na realidade, saindo do plano da fantasia.

Conforme trazido por Carla Colman, no supracitado artigo, os espaços ocupados pelas bordadeiras ao longo da história estiveram permeados por múltiplos significados latentes. Como se na roda de bordado fosse possível falar sobre assuntos que, no cotidiano, não cabiam às mulheres. Ao cortarem as pontas soltas e criarem o avesso perfeito, as bordadeiras disfarçaram de ingênua submissão a potência daqueles espaços. Virgínia Sosa, em entrevista à Colman, diz, por exemplo, que “*La mayoría de la gente piensa que una mujer es sumisa si borda, cuando en su momento las sufragistas encontraron un lugar de conspiración en las reuniones de bordado.*” (COLMAN, 2021).

Seria uma romantização pensar que as rodas de bordado levam necessariamente a movimentos de emancipação e mudanças, ou mesmo a uma insubmissão. Há muitos outros

se casar apenas quando acabar de tecer um sudário para Laerte, pai de Ulisses. Porém, para evitar esse novo matrimônio o máximo possível, por intuir que seu marido ainda vivia, Penélope passou a tecer durante o dia e desfazer o trabalho durante a noite, adiando a finalização da peça. (PENÉLOPE, In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pen%C3%A9lope> . (Acesso em 27 de fevereiro de 2021))

fatores em cena, inclusive a subjetividade e desejo das próprias mulheres que ali se encontram. No entanto, os relatos de existência desses pequenos e breves momentos onde foi possível, através do bordado, estar sonhando juntas e desejando algo que inclui uma coletividade, fornece pistas de que algo de diferente ocorre quando um pronome delira. Os intrincados nós que surgem das agulhas que circulam junto às palavras e silêncios das rodas de bordado nos servem, minimamente, para pensar na possibilidade de construir pontes.

Nós em Ponto de Folha

O bordado e a costura são também muitas vezes associados a uma companhia em tempos de espera. Como as personagens femininas de “O Tempo e o Vento”, cujo destino era fiar e esperar, também muitas mulheres já encontraram no bordar um caminho para elaborar a angústia e a solidão. Bordar é uma atividade criativa e singular e, portanto, expressiva da subjetividade. Por mais que se refira a um comum, e mesmo aqueles que servem “apenas” para decoração, a própria produção da peça coloca no tecido as marcas de memória de quem bordou.

O bordado brota das entrelinhas e agulhas de encontros. Devaneio solitário ou delírio coletivo, por regra temos o encontro da bordadeira com o tecido, seu próprio tempo e seus pensamentos. Poucas vezes a peça é concluída em um só momento; às vezes se intercalam outras atividades, horas, dias, semanas ou meses. No entanto, há uma continuidade na produção, como se ao conectar os pontos, a agulha engendrasses os pensamentos idos e vindos, recuperasse memórias e propiciasse espaço para decantar os acontecimentos. O bordar delira novamente, dessa vez em torno de si mesmo, fazendo das linhas e agulhas um relógio disfuncional, que trabalha em ritmo próprio.

Nessa perspectiva, o trabalho de conclusão de curso da artista Marina Jerusalinsky busca retratar isso que aqui estamos colocando como relógios disfuncionais. Ao se propor a bordar junto aos “*esperantes*” da rodoviária de Porto Alegre, compartilha de suas esperas, e do encontro de seu ritmo de bordar com o ritmo de esperar do outro, surgem as peças que compõem seu trabalho denominado *Tecendo Esperas*. Para que a união desses diferentes ritmos se dê de forma a não se sobreponem ou se imporem uns aos outros, Jerusalinsky conta que sua a(bordar)gem consiste em aproximar-se de uma pessoa e fazer duas perguntas: “*estás esperando alguém?*” e “*posso esperar contigo?*”. Somente a partir de respostas positivas,

passa a bordar, ao lado da pessoa, uma linha reta contínua feita em ponto cheio. Esse bordado continua até que a outra pessoa vá embora, quando a artista então oferece o trabalho.

Sua escolha por representar esse encontro de tempos através do bordado se dá porque, segundo ela,

“A criação de uma linha em bordado (...) possui características que permitem que se estabeleça efetivamente a relação entre o ato de bordar, a percepção do tempo e sua medida, pois o bordado demanda que a linha seja construída tridimensionalmente, o que requer um tempo muito particular, distinto do requerido por outras formas de representação da linha. Essa construção só acontece através de uma série de gestos repetitivos, que podem ser concebidos como uma espécie de compasso (furar, puxar, furar, puxar...), mas cujo ritmo pode ser alterado na conjunção entre o meu ânimo e o do participante da ação, um interferindo no outro simultaneamente, de forma que o comprimento da linha simboliza, justamente, o tempo que passamos juntos: uma espera compartilhada” (JERUSALINSKY, 2013, p.38)

Podemos pensar que o bordado, então, possui uma relação profunda com o tempo pois não apenas no encontro entre dois ritmos se dão as interferências, mas na própria feitura da peça. O ritmo em que cada pessoa borda é diferente, tal qual o ritmo em que eu bordo hoje não é o mesmo que bordo em outro momento, quando estou sozinha ou acompanhada, disposta ou cansada, e assim por diante. No entanto, para bordar é preciso tempo, em qualquer relação ou ritmo que se estabeleça.

Jorge Larrosa (2002) aponta que vivemos em um período de declínio da experiência, propiciado, entre outros fatores, pela escassez do tempo. É curioso pensar que o tempo pode ser escasso ou algo de que se pode dispor ou não, porém por mais tecnologia que empreguemos para acelerar (“otimizar”) nosso ritmo de vida, resta sempre a sensação de “perder tempo” ou de não ter “tempo suficiente”. Podemos pensar que, mais ainda atualmente, vivemos em tempos em que essa aceleração se acentua, e quase tudo o que precisamos pode estar disponível através de um clique. Estamos constantemente conectados e cada vez mais desconectados daquilo que *nos acontece*. O tempo de espera, de ócio e de tédio é preenchido de forma a transbordar, e seu excesso muitas vezes nos dá a impressão de vazio. Para bordar, no entanto, precisamos estar dispostos a perder tempo e nos entediarmos.

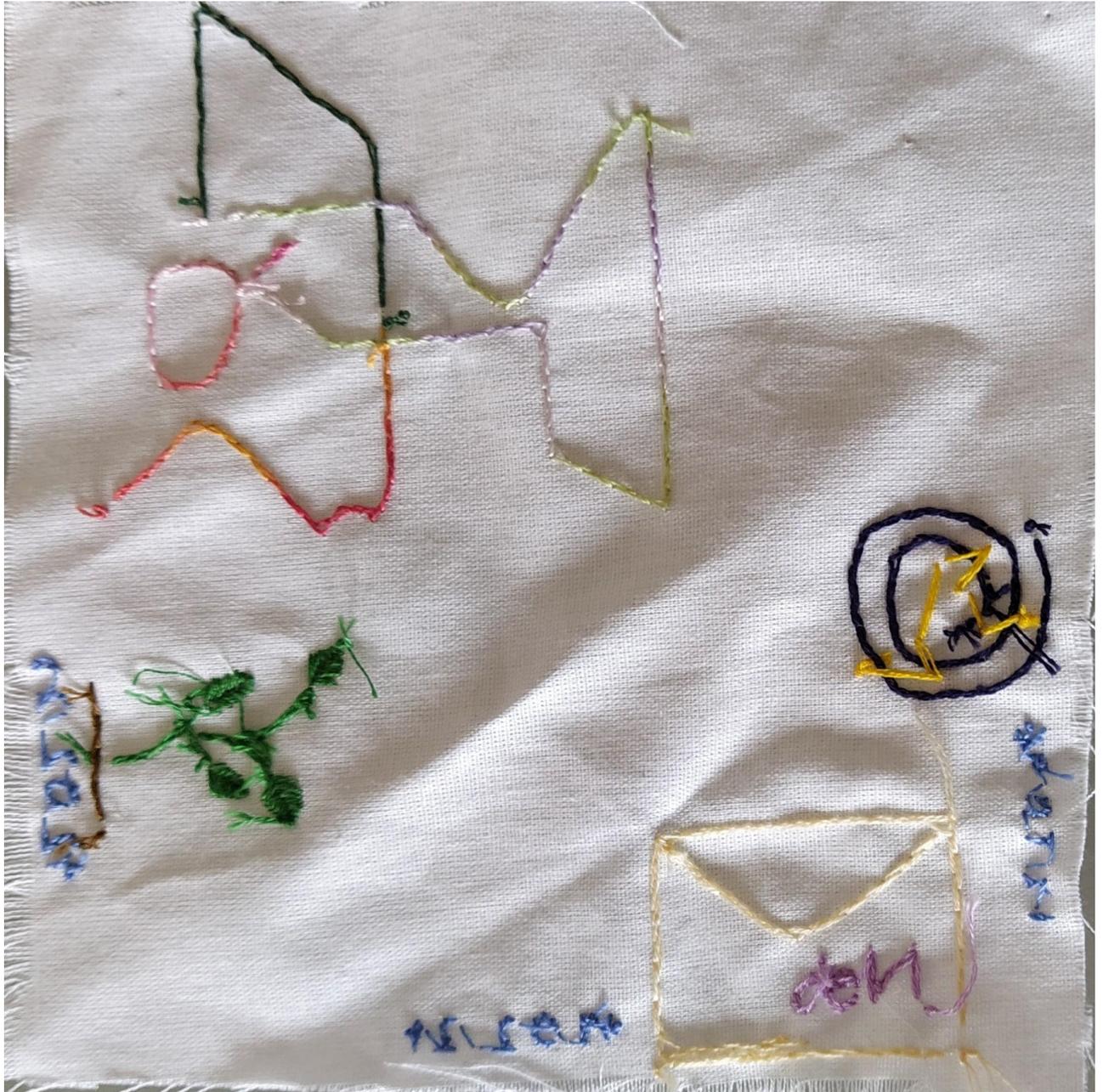
Larrosa escreve seu artigo em decorrência do pensamento desenvolvido, já no século passado, por Walter Benjamin. Este último, no texto “O Narrador”, escrito nos anos 30, apontava para esse declínio da experiência e, por consequência, da narrativa. Para ele, o ato de narrar estava em vias de extinção, pois não mais se parava para ouvir e assimilar as histórias contadas e, portanto, havia uma interrupção na cadeia transmissora das narrativas. Um dos

motivos para isso seria justamente a aniquilação dos momentos de tédio, que permitiam ao ser humano a capacidade de assimilar as histórias. Segundo o autor,

“Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seu ninho - *as atividades intimamente associadas ao tédio* - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes.” (BENJAMIN, 1985, p. 204 e 205, grifo nosso)

Em seguida, Benjamin coloca que a arte de contar histórias se perde “*porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve as histórias*” (p.205), o que nos indica que bordar, similar à costura e à tecelagem, também pode ser propiciador desse espaço de escuta, reflexão e devaneio. A partir disso, podemos entender que o ato de bordar tem o potencial de ser uma experiência narrativa, uma vez que dispõe dos elementos para que ocorra uma distensão do tempo e do tédio, fundamental para abrir espaço para que algo nos aconteça. Se todo bordado irá incorrer em uma experiência conforme apreendida por Larrosa e Benjamin, disso não podemos dizer; arriscar-se em uma fórmula destas seria justamente contrariar a ideia de que a experiência é singular e, portanto, incapaz de ser reproduzida e homogeneizada.

No entanto, assume-se o risco, com todos os desvios e imprevistos, em dizer que entre o fazer da bordadeira e o fazer do narrador há nós possíveis de serem experienciados. A utilização do bordado como forma de contar o que conosco se passa quando as palavras faltam parece constituir ainda mais um delírio de verbo. Bordar e contar uma história se relacionam na medida em que muitas vezes o tecido pode servir de suporte simbólico para dar conta do que ainda está em vias de elaboração e que acaba, portanto, se repetindo nas mais diversas formas possíveis - nos sonhos, nos chistes, na arte. Ao mesmo tempo, o próprio processo do bordado ou do estar junto à alguém bordando potencializa esse efeito narrativo da experiência. Nesse sentido, pode-se bordar uma linha reta e ainda assim colocar o pensamento para funcionar em curva.



*Melhor uso para tanta linha
seria conhecer o labirinto.
(Mônica de Aquino)*

PARTE II

O que temos hoje em nós?

No mapeamento dos trajetos percorridos pelo bordado, encontramos espaços de ressignificação de eventos traumáticos, onde as linhas e agulhas assumem o papel de fazer uma sutura naquilo que resta, possibilitando uma continuidade. Este bordado-sutura, novo delírio do verbo bordar, exige-nos mais uma vez que não se olhe com pressa e que não se desvie o olhar. Antes de nomeá-lo, teremos que nos debruçar, ainda que brevemente, sobre as questões que permeiam o nosso tempo; só então, podemos buscar recuperar o fio da meada, para enfim tentar a produção de uma costura, na qual talvez possamos ver o avesso de nós mesmos.

Por isso, neste momento, é importante deixar o bordado no colo e levantar os olhos para observarmos o que está ao nosso redor: fazer uma abertura nos devaneios e permitir que as questões da realidade sejam também as linhas que se entrelaçam na produção de um registro. Ao levantarmos os olhos da composição deste trabalho, deparamo-nos com a vivência da pandemia, do isolamento, das perdas e mudanças que invadem o tecido social. Estamos ainda em um momento de processar e incipientemente elaborar o nosso contexto; no entanto, desde já sentimos seu poder disruptivo. Para seguirmos bordando, precisamos, então, passar os dedos em um reconhecimento dessas linhas muito singulares que, ao mesmo tempo, compõem os bastidores e são as fibras da nossa própria tessitura: vivemos em uma situação de catástrofe.

Vertzman e Romão-Dias (2020) recuperam o sentido da palavra catástrofe para o psicanalista Sándor Ferenczi e a noção de trauma a partir da psicanálise freudiana. Se o trauma é um evento singular, apontam os autores, a catástrofe parece ser um contexto que favorece uma vulnerabilidade, possibilitando a generalização do traumático. Segundo os autores,

“Ela [*a catástrofe*] tende a achatar e a estreitar o que imaginávamos ser a individualidade e a descontinuidade entre os sujeitos. Modos estáveis de vida e de relação, hierarquias sociais e configurações políticas tendem a ser profundamente abaladas e transformadas pela catástrofe. Ela faz nascer, de uma hora para outra, diante de nossa pobre percepção, um universo novo dentro do qual temos dificuldade para nos reconhecer. Lugares antes bem definidos tendem a perder sua nitidez. Indo mais adiante em nossa caracterização, sugerimos que a catástrofe nos faz também reviver experiências subjetivas precoces nas quais grandes zonas de indiferenciação para com o mundo definia nosso modo de viver. Os aspectos elencados acima nos parecem suficientes para supor que situações de catástrofe favoreçam certas experiências coletivas de dor, sofrimento ou desalento.” (VERTZMAN ; ROMÃO-DIAS, 2020, p.273)

Os autores diferenciam, ainda, a noção de dor e de sofrimento. A dor seria definida como “*a aparência de um presente que não se torna passado, misturada com a sensação de obliteração do futuro*” (p.275). Ela é incontornável e se expressa de forma desigual. Já o

sofrimento aponta para um trabalho compartilhado. Ele é a experiência do sujeito frente à dor, nas condições de esse sujeito pertencer à uma comunidade e estar em relação com o outro. Nesse sentido, a possibilidade de sofrimento seria a diferença entre um trauma estruturante e um trauma desestruturante. Segundo Vertzman e Romião-Dias:

“O que caracteriza (...) o trauma estruturante, é a possibilidade de esses serem vividos como sofrimento. O sofrimento é um dos signos privilegiados do sujeito. Se há sofrimento é porque há um sujeito que o experimenta. E o experimenta com seu corpo, com seus órgãos dos sentidos, com seu aparato mental, com sua cognição, com suas emoções ou com qualquer outra característica que atribuamos a essa instância ou processo. O trauma desestruturante, por outro lado, é definido como uma impossibilidade radical de o sujeito entrar em contato com a sua dor, já que a solidão na qual a experimenta cria obstáculos intransponíveis para o trabalho compartilhado característico do sofrimento.” (VERTZMAN ; ROMÃO-DIAS, 2020, p.278)

Em uma catástrofe, há a certeza da incidência da dor e da perda, e de que essa incidência não será homogênea, tendo suas diferenças agravadas pelas desigualdades sociais. Há, no entanto, também a possibilidade de uma elaboração compartilhada da dor, promovendo uma via de sofrimento que, a princípio, permitiria um cenário menos desastroso.

Nesse sentido, propõem que uma das formas de sofrimento que se faz bastante presente em nosso tempo de catástrofe é o luto - ou ainda, os lutos. O luto não apenas se passa quando da perda de uma pessoa amada, mas também quando há a perda de uma abstração, como a liberdade ou um ideal (FREUD, 1917). Em seu texto, Luto e Melancolia (1917), no qual aproxima-se do funcionamento do luto para estudar a melancolia enquanto psicopatologia, Freud aponta que o primeiro tende a ser superado após a realização de um trabalho do aparelho psíquico, não sendo, portanto, necessário realizar encaminhamentos médicos (tratamento). A partir do reinvestimento da energia libidinal, desligada do objeto amado uma vez que a realidade nos coloque perante a sua ausência, o trabalho de luto, ainda que desprazeroso, parece precisar principalmente do bálsamo da passagem do tempo. No entanto, logo após a descrição desse processo da economia libidinal, Freud traz uma ressalva:

“Por que essa operação de compromisso, que consiste em executar uma por uma a ordem da realidade, é tão extraordinariamente dolorosa, é algo que não fica facilmente indicado em uma fundamentação econômica. E o notável é que esse doloroso desprazer nos parece natural.” (FREUD, 1917, p.29)

No avesso do trabalho de luto proposto por Freud, encontramos pontas soltas que se enrolam nos dedos - nós apertados. Um aperto no peito, uma sensação de vazio, um choque. Como o personagem de “Antes de nascer o mundo”, do Mia Couto, que na impossibilidade de lidar com a morte da esposa, faz desaparecer o mundo inteiro. Silvestre Vitalício cria para si e para os filhos um mundo onde é interdito sonhar, escrever ou rezar. Na tentativa de apagar os rastros da esposa, recolhe-se em si mesmo e busca a companhia do silêncio. A memória de

Dordalma, como uma dor, no entanto, persiste.¹⁴

Jean Allouch (2004) propõe pensar o luto como além de um trabalho: como um ato, no qual se perde algo sem nenhuma compensação, uma “perda seca” (p.11). O autor propõe que o luto efetuado não é aquele no qual algo é recebido ou retirado do morto, mas no qual há uma perda oferecida em suplemento à perda do objeto amado - um sacrifício. Citando Kezaburo Oê, Allouch entende esse ato como um “gracioso sacrifício de luto”, e explica:

“O enlutado nele efetua sua perda, suplementando-a, com o que chamaremos “um pequeno pedaço de si” - pequeno pedaço nem de ti, nem de mim, de si e, portanto, de ti e de mim mas na medida em que eu e tu permanecem, em si, não distintos.” (ALLOUCH, 2004, p.12)

Dessa forma, aproximamo-nos de uma ideia de luto tanto mais dolorosa (ou sofrida), por exigir não apenas um trabalho, mas sim um sacrifício. Misturado aos entrelaçamentos da libido que, afetados pela realidade, rompem-se na ausência do objeto amado, temos sangue, suor, lágrimas - marcas que imprimem no tecido da perda, a condição de sofrimento. Allouch aponta que nem todas as pessoas que morrem nos deixam de luto; o luto ocorre quando há a perda da pessoa que leva consigo algo de si - de nós e do nosso morto.

Dantas et al. (2020) elencam alguns elementos que percebem como recorrentes no luto pela perda de uma pessoa amada, ainda que sob a ressalva de que cada luto é uma experiência singular. Os autores realizam no artigo, publicado já no nosso contexto de pandemia, uma costura entre esses elementos e alguns trechos literários, pegando emprestado palavras para contar de algo que muitas vezes o esforço de compreensão teórica parece não conseguir apreender.

O primeiro elemento trazido pelos autores é o choque, “a dimensão de atravessamento existencial incontornável que a perda da pessoa amada institui”. “*Como se você tivesse caído de uma altura de dezenas de metros*”¹⁵, diz a bonita e triste passagem escolhida pelos autores do artigo para dar contornos a esse elemento, que parece dizer respeito à dor em uma de suas formas mais intensas e cruas.

O segundo elemento é a vivência da ambiguidade entre presente e passado, presença e ausência, que os autores colocam que pode ser uma “dolorosa oscilação” entre reconhecer a realidade e negá-la. “*É uma realidade inconcebível que a mente rejeita: não vê-lo nunca mais*

¹⁴ COUTO, Mia. Antes de nascer o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁵ “Como se você tivesse caído de uma altura de várias dezenas de metros, consciente o tempo todo, tivesse atingido o solo primeiro com os pés [...] com um impacto que fez você afundar até os joelhos, e cujo choque fez com que seus órgãos internos se rompessem e explodissem para fora de seu corpo. (pp. 75-76; tradução livre dos autores)”. A passagem é do livro *Levels of Life*, de Julian Barnes, referência dos autores do artigo: Barnes, J. (2013). *Levels of Life*. New York, NY: Alfred A. Knopf. eBook ISBN9780385350785.

é uma piada sem graça, uma ideia ridícula.”¹⁶. A pessoa que perdemos ora manifesta-se em um cheiro, em uma impressão, em uma sensação; ora aparece-nos no absoluto terror diante de sua ausência. Como Ana Terra¹⁷, que seguia ouvindo a mãe a fiar mesmo após a sua morte, enquanto a roca permanecia vazia.

O terceiro elemento seria o luto como um processo, que envolve oscilação: os sentimentos de angústia e desespero, a princípio onipresentes, passam a irromper em ondas. A “(...) *bomba da lembrança explode na sua cabeça, ou talvez no coração, ou na garganta*”¹⁸, diz Monteiro sobre a perda do seu marido.

Além do luto pela perda de pessoas queridas, existem diversos outros lutos possíveis, uma vez que entendemos, como citado acima, que o objeto perdido pode também ser uma abstração. Durante a vida, estamos sujeitos a experienciar diferentes lutos: pela finalização de um ciclo, por uma grande ou pequena mudança, pelo fim de relacionamentos. Cada um deles é singular e, acima de tudo, não se trata de uma dor passível de ser remediada sem ser sentida.

Ao retomarmos, no entanto, a diferença proposta por Vertzman e Romião-Dias entre dor e sofrimento, baseada na psicanálise de Ferenczi, enxergamos um direcionamento importante para a elaboração do luto: o laço com o Outro. De maneira semelhante, Maesso (2017) aponta, em uma concepção lacaniana do trabalho do luto, para a importância do suporte dos ritos, dos grupos ou de uma comunidade para o enlutado. Diz a autora,

“Lacan formula que “o luto se aparenta à psicose”, pois, assim como o que é rejeitado (Verwerfung) do simbólico reaparece no real na psicose, no luto há um buraco no real pela perda do amado, remetendo à insuficiência significativa na articulação ao nível do Outro, de modo que a relação passa a se estabelecer pelo imaginário, requerendo simbolização. Por esse motivo, para Lacan, o trabalho do luto realiza-se por meio dos ritos, em grupo ou comunidade, que funcionam como suportes para o enlutado no processo de des-velamento do falo.” (MAESSO, 2017, p. 346)

Assim, podemos pensar que o processo do luto precisa, necessariamente, passar por rituais de reconhecimento de um fim, e por um trabalho coletivo que terá impactos fundamentais na vivência singular de cada enlutado. No tecido social, é preciso propiciar esse

¹⁶ A primeira coisa que te derruba no luto: a incapacidade de pensar nele e admiti-lo. A ideia simplesmente não entra na sua cabeça. Como é possível que *não esteja mais?* [...] É uma realidade inconcebível que a mente rejeita: não vê-lo nunca mais é uma piada sem graça, uma ideia ridícula. (p.18). A passagem é do livro *A Ridícula ideia de nunca mais te ver*, de Rosa Montero, referência dos autores do artigo: Montero, R. (2019). *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. São Paulo, SP: Todavia. ISBN-10: 8588808846. Edição Kindle.

¹⁷ Personagem de *O Tempo e O Vento*, do escritor gaúcho Érico Veríssimo, livro citado anteriormente.

¹⁸ [...] o mundo inteiro fica tingido, manchado, marcado por um mapa de lugares e costumes que servem de disparador para a evocação, muitas vezes com resultados tão devastadores quanto a explosão de uma bomba. E assim, um belo dia você está folheando tranquilamente uma revista quando vira uma página e *zás*, dá de cara com a fotografia de uma daquelas maravilhosas igrejas de madeira medievais da Noruega [...] E você havia estado ali com ele [...] entusiasmados e felizes [...] a bomba da lembrança explode na sua cabeça, ou talvez no coração, ou na garganta. (p. 78). Referência dos autores: Montero, R. (2019). *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. São Paulo, SP: Todavia. ISBN-10: 8588808846. Edição Kindle.

tempo de costura em torno do irrompimento de um vazio ou de uma repentina ausência, formando pequenas ou grandes marcas de memória, deixando rastros.

Possivelmente, as maiores violências das quais temos notícias passaram também por um apagamento deliberado desses rastros de memórias. No Brasil, assim como na América Latina, a ditadura militar das décadas de 60 e 70 teve como parte instrumental do aparelho de Estado a repressão e a perseguição à oposição. Podemos pensar que a própria construção de estado ditatoriais propiciava o engendramento de múltiplos processos de luto, seja pela perda da liberdade, da confiança na comunidade, da segurança, entre outros. Além disso, os constantes desaparecimentos constituíam deliberadamente uma interdição à elaboração da morte e ao processamento do luto. As autoras Fustinoni e Caniato (2019), em artigo sobre o luto dos familiares da ditadura militar, colocam nas seguintes palavras:

“(...) a Ditadura Militar, com armas voltadas para seus próprios irmãos de pátria, deixou um legado sombrio, cujo efeito pode ser compreendido como *per-dura-dor*, aquele que não deixa que a violência, o sofrimento e a dor sejam elaborados. Essa dor reincide no trauma causado pelas torturas, pelas mortes, pela ocultação dos cadáveres dos militantes, nomeados desaparecidos pelos militares e que compreendemos como desaparecidos-mortos, por não haver seu retorno.” (FUSTINONI ; CANIATO, 2019, p.3, grifo das autoras)

Entendemos, como apontado acima, que os processos de luto precisam passar por um reconhecimento compartilhado, o qual viabiliza a elaboração simbólica de um vazio que parece “não fazer sentido”. Assim, o desaparecimento, caracterizado pelo não reconhecimento oficial da morte e pela ausência de um corpo, parece ser justamente um amálgama de elementos propiciadores de uma vivência traumática, conforme bem desenvolvido e argumentado neste artigo de Fustitoni e Caniato (2019). As autoras apontam para a prevalência do desmentido¹⁹ nesses casos onde não há nem a confirmação nem a negação da morte. Como uma queda de dezena de metros na qual não há impacto, não tem fim: produz um silêncio ensurdecedor.

Hoje, estamos em meio a uma experiência que (ir)rompeu em nossos modos de circular, habitar, estudar, trabalhar, estar com, viver e morrer. Com suas matizes singulares - incomparável, portanto, a qualquer outra situação vivida antes ou depois -, tem nos aproximado de compreensões acerca dos tempos de guerra e de ditaduras para buscar compreender algo dessa noção de catástrofe, de dor e de sofrimento que parecemos experimentar. Mais ainda no Brasil, onde viemos experimentando ataques em todas as frentes - política, econômica, social, cultural, relacional...

¹⁹ As autoras fazem referência ao conceito de Ferenczi. De acordo com elas, “Ferenczi (1933/1992) nos auxilia na compreensão desse processo por meio do conceito de desmentido, pelo qual aquilo que ocorreu ao sujeito é considerado um equívoco, pouco importante ou, ainda, não ocorrido; neste caso, é a negação de que tivemos pessoas torturadas, mortas e desaparecidas na Ditadura Militar.” (FUSTINONI; CANIATO, 2019, p.5)

Em artigo publicado em setembro de 2020, Jorge, Mello e Nunes, reúnem alguns significantes que surgem e se repetem na prática analítica nesse contexto de pandemia: medo, perplexidade, negacionismo e aturdimento. Sobre as especificidades do caso brasileiro, dizem os autores:

“Nosso aturdimento se potencializa quando vemos diante de nós se descortinar um cenário político que advoga a desimbricação pulsional. Como se as forças do amor cedessem aos gabinetes do ódio, repartindo o mundo, e particularmente o país, em dois universos incomunicáveis: os aliados, que devem viver, e todo o resto, que deve ser exterminado, física e moralmente. Que isso se dê nesse cenário pandêmico — no qual um vírus que nem vivo é, dado que precisa da vida alheia para cumprir seu automatismo de destruição; e que se exija de nós, que nos finjamos de mortos, confinados em nossos quadrados, não é irrelevante psiquicamente. Não há como não ser afetado. Cada um, conforme sua estrutura defensiva, reage com um estilo próprio.” (JORGE; MELLO; NUNES, 2020, p.591)

O cenário político trazido pelos autores agravam, dentre outras coisas, os lutos vividos entre nós, criando uma trama enredada. Os ritos sociais aos quais estávamos habituados são hoje atravessados por linhas que visam preservar a vida e outras que visam negar os acontecimentos e criar espaço para a desconexão. Diante disso, somos convocados a agarrar-nos nas linhas de sentido que restam, tecendo com elas a partir das experiências que nos precederam e daquelas que vamos inventando no caminho. Como Penélope, que tecia e desmanchava para criar uma suspensão do tempo e, assim, conseguir projetar no futuro, algumas flechas do presente.

Tecendo nós: memória, testemunho e resistência

Algumas vezes quando se borda, a linha escapa da agulha, que fica a furar o tecido violenta e cegamente até que nossos dedos enviem a informação de que o desenho não está mais se formando. É em uma tentativa de recuperar as linhas de sentido, que nos protegem daquilo que não podemos nomear, que vamos repetindo os gestos; na falta das palavras, algumas vezes adoecemos na rigidez do que nos é possível fazer - furamos os dedos.

Ao estudar os processos de luto derivados da experiência da ditadura militar brasileira, Chiara Fustinoni e Angela Caniato encontraram algumas linhas de costura, a partir dos movimentos de testemunhos e ou movimentos sociais, que permitiram aos familiares dos desaparecidos um espaço de narrativa. As autoras apontam para a importância do par narrador-ouvinte, pois é essa escuta que possibilita a construção de sentido e de memória a partir de acontecimentos mortíferos. Esse “par”, que não necessariamente constitui-se em uma dupla, propicia um espaço coletivo de elaboração a partir do testemunho. Segundo as autoras,

“Testemunhar é uma das maneiras de construção da memória coletiva. Além disso, a necessidade de narrar os fatos ocorridos é um meio de dar autenticidade à lembrança perturbadora do trauma vivenciado. Ao narrar um fato, reconstrói-se a memória, o que possibilita ligações rompidas pelo impacto do trauma. Assim, quando o familiar do desaparecido narra o que ocorreu ao seu ente amado, ele utiliza a palavra e, portanto, encena a verdade fantasmática. Se ele tiver um ouvinte, este se tornará

uma testemunha da história, autenticando sua dor e tornando-se um aliado na busca por verdade e justiça.” (FUSTINONI; CANIATO, 2019, p.6)

Insistem, ainda, que esse movimento parte de um coletivo que é capaz de dar sustentação aos testemunhos trazidos pelos enlutados, bem como de abrir espaço na história para que se contraponha ao “*status silencioso (antinarrativo) do trauma*” (p.6). A partir dessas narrativas, inicia-se o processo de construção de uma memória compartilhada em torno dos acontecimentos repetidamente negados pelo Estado.

Ferreira e Salgado (2020) acrescentam à discussão acerca desse processo que existe uma “distribuição desigual do luto público”, uma vez que há pessoas e populações cujas vidas são, por ações e decisões do Estado, percebidas como menos dignas de luto (p. 20). Nesse sentido, o aparecimento social vem fazer oposição a esse apagamento ativo dos atos violentos promovidos pelo estado, que deliberadamente sustenta uma história oficial que dá continuidade aos lugares de poder. Para os autores, trazer a memória que está no avesso desses silêncios garante não apenas um lugar de elaboração de luto e de prantear aos mortos, mas também “a complexificação de nossa compreensão do tempo histórico” (p.22) e uma forma de “se opor à repetição das violações e das opressões” (p.18).

Na construção argumentativa de seu artigo, trazem experiências literárias que, de certa forma, constituem espaços enunciativos aos sobreviventes das ditaduras latino-americanas e de infâncias dissidentes às normatividades que atravessam as questões de gênero. Encontram, nos livros com os quais trabalham, a possibilidade de uma multiplicação dos sentidos, visando recuperar os rastros de memória considerando os “esforços estéticos e políticos de contraposição ao silenciamento compulsório das dissidências” (p.13) feitos por estes escritores.

Além da rica literatura latino-americana que vem fazendo registro dos rastros, opondo-se às políticas de apagamento, encontramos também como marcas de memória alguns altares públicos, organizados em torno de eventos traumáticos. Sandra Grisales (2016) traz como exemplo do que entende como os “usos políticos da memória” (p.86) os altares erguidos em Medellin, na Colômbia, em homenagem às vítimas dos conflitos armados urbanos que derivam do narcotráfico, da desigualdade econômica e da formação de facções criminosas. Os casos trazidos pela autora misturam-se à paisagem da cidade, denotando a existência de uma forma quase sutil de materialização da memória e consequente desafio ao poder instituído dos grupos armados. São grafites, calvários, murais, placas... - objetos que tornam visível uma dor e propiciam o compartilhamento comunitário do sofrimento.

Grisales aponta para a diferença destes altares em comparação àqueles erguidos em contextos pós-ditadura ou de transição democrática: por ocorrerem concomitante aos conflitos

a que se opõem, são atos cotidianos que desafiam uma lógica de poder. Sem necessariamente levar a uma transformação das estruturas, reivindicam, no entanto, a existência de um avesso. Segundo a autora,

“(...) estamos diante de indivíduos e comunidades confrontados a poderes impostos pelas armas ou pelo medo, mas, ainda assim, eles encontram formas de se manifestar que não passam por estratégias de mobilização política para reivindicar justiça ao Estado e a suas instituições; apropriam-se, em contrapartida, de práticas de resistência que não chamam a atenção de quem detém o poder, apoiados em comunidades afetivas para alcançar reconhecimento e manter viva a memória dos fatos. Nada mudou na correlação de forças, mas essas narrativas de luto sobrevivem até hoje, superando até mesmo narrativas hegemônicas. Reconhecer a astúcia, a criatividade e a diversidade dessas práticas é admitir seu potencial político; é levar em consideração a dignidade da pessoa que se nega a ser reduzida à lógica do mais forte.” (GRISALES, 2016, p.97)

Assim, enxergamos como gestos, a princípio quase invisíveis, são capazes de propor brechas, fazer resistência - especialmente quando baseados numa noção de coletivo e de afeto. A imaginação e a criatividade fazem as vias de contorno para o vazio e o horror da violência, tornando o sofrimento do luto possível. Nos bastidores da cidade, os muros e as ruas tornam-se tecido, onde é possível bordar uma marca de reconhecimento.

Indursky e Conte (2017) compartilham no artigo “Reparação Psíquica e Testemunho” sua experiência com um dispositivo clínico denominado Grupos de Testemunho, no qual trabalham com pessoas de diversas idades afetadas pela violência de Estado. Propiciando um espaço que faz emergir o par narrador-ouvinte, deparam-se com a demanda pela materialidade e ficcionalização das narrativas, que entendem da seguinte forma:

“O Grupo de Testemunho torna-se um processo que, não por acaso, clama por uma materialização. No grupo referido, tal necessidade denominou-se: “caixa de memória”. Passou-se a resgatar, ordenar e dar uma continência as histórias que circularam no grupo, mas pareciam sempre destinadas ao esquecimento ao vazio. No entanto, como nos lembra Antelme (1957), frente ao trabalho infundável de representar o vazio de sentido do trauma, a imaginação impõe-se como dimensão incontornável ao testemunhar. Tal qual o *escudo de Perseu* utilizado para matar a Górgona, cujo real do olhar congela a todos que a olharem diretamente, a dimensão da imaginação entra em cena como abertura de sentidos do trauma. Da literalidade da cena do horror é possível derivarem-se imagens que permitam diluir a sideração.” (INDURSKY; CONTE, 2017, p.157, grifo dos autores)

Eventos traumáticos incidem sobre o lugar da palavra, tornando árido o território simbólico. Frente à impossibilidade de narrar certas experiências, uma saída de emergência muitas vezes pode ser a ficção e as possibilidades de materializar - na arte, nas caixas ou nos altares - o rastro da memória; confiar aos cérebros dos dedos o que o cérebro da cabeça, em paralisia, se encontra impedido de expressar.



*A morte exige tessitura delicada
tecer um sudário é tramar uma asa, véu de noiva
camada de nuvem, teia que floresce em casulo.*

*Forma que exige fazer, desfazer, sobrepor
não simulo: antes, é este o método da mortalha.*

*Não se entra duas vezes no mesmo rio
nem no mesmo mar, cama, corpo
não se recupera um fio, é sempre outra a urdidura
na sombra do exercício: tecer, destecer,
construir uma ruína sem vestígios, sudário como cidade em chamas
que ilumina a noite.*

*A morte exige outra pele, tela composta
faço, desfaço, Moira que confunde agulha, linha
tesoura enquanto a distância joga com as Parcas
entendo:
é de Odisseu o sudário que teço.*

(Mônica de Aquino)

PARTE III

Seguindo o fio da meada

*“Há um tempo em que é preciso
abandonar as roupas usadas
Que já tem a forma do nosso corpo
E esquecer os nossos caminhos que
nos levam sempre aos mesmos lugares
É o tempo da travessia
E se não ousarmos fazê-la
Teremos ficado para sempre
À margem de nós mesmos”
(Fernando Pessoa)*

O bordado, como a costura e a tecelagem, foi instrumento e companheiro de expressão, de espera, de angústia e de devaneio de muitas mulheres. Esse elemento invisível, que coloca-se quase como uma extensão do corpo da bordadeira, admitido e incentivado pelas normativas sociais patriarcais esconde em seu avesso, histórias e pontas soltas. Em meio a esses nós, encontramos os delírios do verbo bordar, que se mostra enquanto fazer polissemântico e transborda. Utilizando os recursos disponíveis e legitimados - instituídos enquanto femininos e submissos -, as mulheres e seus bordados expressaram seus valores e ideais, devanearam, fantasiaram, contaram histórias, encontraram-se e fizeram suspender o tempo.

Alucci (2019) demonstra como, na história da América Latina, as ferramentas do bordado foram, muitas vezes, instrumentos de cura, especialmente em tempos de ditadura. Ao possibilitar um registro do acontecido, o bordar nesse contexto é também subversivo, uma vez que, como vimos, vai na contramão das tentativas de apagamento dos rastros de horror deixados pelos regimes ditatoriais e de guerra civil. Nesse delírio do verbo bordar, as bordadeiras encontram-se com testemunhas, grafiteiras, muralistas...

A autora cita três organizações de mulheres que durante esse período ou posteriormente se uniram para, em torno do bordado, possibilitar um espaço de elaboração, acolhimento e cuidado, a partir da possibilidade de contarem suas histórias: as “Madres de la plaza de Mayo”, na Argentina; “Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores da Paz”, na Colômbia; e “Las Arpilleras”, no Chile. Similar aos movimentos de testemunho e de criação dos altares espontâneos, em uma tentativa de resgatar um mínimo de ordem para os acontecimentos terríveis que vivenciaram, esses grupos de mulheres uniram-se e, dispondo de linhas e agulhas, buscaram dar contornos para aquilo que sentiam como dor crua.

As Madres de la plaza de Mayo tornou-se uma associação civil em 1979, porém seus encontros na praça começaram em abril de 1977, quando um grupo de mães cujos filhos haviam desaparecido, resolveram se unir perante a falta de respostas em suas buscas individuais, com o objetivo de realizar uma denúncia pública. Para identificarem-se, inicialmente usavam um prego preso em suas roupas, em referência ao prego de Cristo. Com o tempo, passaram a utilizar um lenço branco na cabeça e nele bordar as iniciais dos filhos desaparecidos e as datas de seu desaparecimento. Com a divisão subsequente do movimento, os lenços receberam também as inscrições (bordadas) correspondentes à posição ética do grupo: a favor ou contra a exumação dos cadáveres e da indenização.

Na Colômbia, em Mampuján, o bordado aparece após a destruição da comunidade por um grupo paramilitar. Em meio à luta armada que envolve a guerrilha, o governo e os grupos paramilitares, diversas comunidades foram desterritorializadas ou massacradas, envolvendo não apenas o deslocamento das famílias, mas a tortura e o assassinato de seus membros. O grupo de bordadeiras, fundado pela colombiana Juana Alicia, tornou-se um espaço para “liberar a raiva e a tristeza”, mas também um importante instrumento de denúncia. Os paramilitares que mataram 11 camponeses e desterritorializaram 300 famílias em Mampuján foram alguns dos poucos condenados pela justiça colombiana.

Por fim, Las Arpilleras, no Chile, é um grupo baseado em uma técnica têxtil - a arpillera - de antiga tradição. Durante a ditadura militar, as arpilleras passaram a se encontrar nas igrejas, onde os militares não entravam, e ali encontraram um espaço de fortalecimento de uma rede de apoio, denúncia e memória. Em seus encontros, buscavam retratar nos bordados a realidade da ditadura, apoiar-se emocionalmente e garantir algum recurso financeiro para se sustentarem.²⁰

Ao contarem suas histórias, ao fazerem registro e ao encontrarem-se umas nas outras, as mulheres destas três diferentes organizações puderam iniciar um longo e difícil trabalho de elaboração desses lutos que, como apontado acima, muitas vezes não são reconhecidos oficialmente. Segundo Alucci:

“Saindo do recesso de suas casas, juntando forças, cumprem essa espera nostálgica - mas nunca resignada -, auxiliadas pelas agulhas e explicitadas em seus bordados, nos levando à quase inevitável comparação a Penélopes contemporâneas, a personagem de Homero na Odisseia que, por meio do fazer e refazer de seu bordado, tece ao redor de si uma teia de esperança na espera por seu marido Ulisses, em um ato de desafio aos homens que a rodeiam.” (ALLUCCI, 2019, p.11)

²⁰ Vale notar que o grupo das arpilleras tornou-se tão importante que o governo ditatorial chileno utilizou-se de um centro de mulheres, organizado principalmente pelas esposas dos militares, para promover, com materiais de melhor qualidade, as “contra-arpilleras”. (ALLUCCI, 2019)

Há ainda um outro mito grego, além da história de Penélope, que contribui para seguirmos pensando o bordado como suporte para narrar e elaborar uma situação de violência. A história de Filomela²¹, irmã de Procne, conta que ela foi violentada por seu cunhado Tereu, rei da Trácia, que em seguida corta-lhe a língua para impedi-la de contar o ocorrido à irmã e aos outros. Dessa forma, o mito parece fazer uma alusão à própria experiência traumática, que corta a capacidade narrativa, isolando e interditando, assim, o compartilhamento da dor. No entanto, apesar da interdição à palavra, Filomela consegue bordar uma mensagem à irmã, inserindo-a, assim, na trama. O sofrimento, agora compartilhado, das duas mulheres acaba no assassinato do filho de Procne e Tereu, Ítis, e na transformação das duas em pássaros, com a ajuda dos deuses.

Seguindo o fio da meada, de forma menos mitológica, o filme *Colcha de Retalhos* (1995) conta a história de uma mulher que, às voltas com situações de grande mudanças em sua vida, busca conselho e acolhimento no grupo de amigas de sua avó - um grupo de costura. Sob pretexto de escrever sua tese acerca dos rituais que envolvem o costurar, aproxima-se dessas mulheres, que bordam em uma colcha (presente de casamento para a protagonista) suas histórias de amor e de sofrimento. Sob a temática, “Onde reside o amor”, cada costureira é convidada a representar imagetivamente o seu lugar de amar, lembrando histórias de traição, morte, abandono e separação.

As duas histórias ressaltam pelo menos dois elementos importantes para a nossa composição: o compartilhamento da dor entre mulheres e a utilização do bordado para narrar e elaborar uma história. Em ambas histórias, há uma confiança na escuta em um par narrador/ouvinte que passa pelo feminino, e nas linhas e agulhas como instrumentos de onde é possível enunciar uma mensagem. Mensagem esta que, podemos pensar, não está endereçada a qualquer um, mas a uma comunidade afetiva.

O endereçamento da mensagem de Filomela à sua irmã surge como um pedido de proteção e de reparação, da pessoa que, por compartilhamento do sangue ou do gênero - de um comum - poderia lhe oferecer compaixão. Por outro lado, as mensagens da colcha de retalhos experimentam múltiplas camadas: a primeira delas, estética, na medida em que busca-se uma harmonia das imagens para a composição da colcha. A segunda camada, de transmissão, na qual o grupo de mulheres coletivamente transmite seus ensinamentos, segredos e angústias referentes ao amor. E uma terceira camada, ainda, narrativa, que possibilita a cada mulher que

²¹ FILOMELA, In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Filomela> (Acesso em 17 de abril de 2021)

compõe a colcha, o devaneio e o passeio por entre as ruas da memória, de modo a produzir uma imagem do que surge desses entrelaçamentos.

No mito, a saída encontrada para a elaboração do sofrimento das irmãs é a transformação destas, pelos deuses, em pássaros. Já no filme, o próprio processo de costura coletiva parece acionar a elaboração dos processos de luto de cada uma e da protagonista-testemunha, que, ao escutar as narrativas, vai compondo com os retalhos das mulheres mais velhas um tecido de sustentação para protagonizar a própria história. Tudo isso culmina com uma ventania, já no final do filme, que trará à tona o avesso de algumas histórias cujas pontas permaneciam, ainda, bastante enroladas.

Considerando as singularidades dos processos de luto, na sua dimensão de ato conforme entendido por Allouch (2004), e mais ainda no encontro com as especificidades dos contextos onde reincide o traumático pela via do silenciamento, o bordado aparece como uma das (múltiplas) possibilidades de elaboração do sofrimento. Podemos pensar que não será por acaso, entretanto, a escolha desta atividade pelas mulheres; ainda que sejam muitos os processos que levam cada pessoa a eger uma via de expressão para seu sofrimento, há uma convergência que aponta para algo no bordar que faz brecha, que fura, que deixa surgir avessos e que faz conectar os pontos.

Primeiro, podemos pensar que há algo na própria sequência gestual do bordar: colocar linha na agulha, dar nós, furar, erguer, baixar, conectar, ir e voltar do avesso para cima. O bordado permite a formação de uma marca a partir do furo no tecido, sobrepondo as linhas às fibras pré-existentes. Aqui o bordado difere da costura, uma vez que as peças não necessariamente se juntam, mas a marca é da ordem da sobreposição, da adição de uma singularidade a um tecido inicialmente comum. Na violência dos repetidos atravessamentos das agulhas amarradas pelas linhas, produz-se a imagem e seu avesso. Só é possível chegar de um lugar ao outro no tecido do bordado através dessa produção contínua e sequencial entre furo e marca, construindo, assim, uma imagem.

Dessa forma, uma primeira pista de compreensão nos aparece no próprio gesto: a elaboração de um luto, similarmente ao ato de bordar, se dá através desse jogo entre presença e ausência, no furar de um tecido pré-existente e deixar / encontrar os rastros daquilo que se ausenta. O próprio ato de imprimir uma marca, seja ela diretamente relacionada àquilo ou a quem foi perdido ou não, parece também apontar para uma demanda de dar contornos ao vazio que transborda no enlutado.

Uma outra possibilidade é pensar que o bordado, enquanto espaço de devaneio, é um suporte material para um passeio na memória e na fantasia. Ao confiar o trabalho aos cérebros

dos dedos, o cérebro da cabeça perambula, por vezes seguindo as linhas traçadas dos dedos, pelos labirintos de si mesmo, encontrando os prolongamentos da pessoa ou objeto ou ideal perdido nos campos da memória. Essa suspensão das demandas da realidade permitem, aos poucos, a elaboração de um espaço-tempo psíquico para o luto.

Na conjunção entre bordar e bordado, encontramos ainda a possibilidade de que a elaboração do luto se dê pela própria experiência narrativa que ali se constitui. Assim, bordar uma história ou um elemento de uma história de perda, de violência ou de trauma é uma forma de testemunhar um acontecimento e de imprimir no tecido uma marca correspondente. É também uma forma de convocar uma comunidade de ouvintes para o reconhecimento daquilo que se passou, especialmente importante nos contextos nos quais o luto público se constitui em uma forma de resistência.

Também nesse sentido, a potência do próprio encontro das bordadeiras, enquanto formação de uma comunidade de *nós*, acentua a experiência narrativa. Se a diferença entre um trauma estruturante e um trauma desestruturante, conforme citado acima²², se dá na possibilidade de compartilhamento da dor, a roda de bordado possibilita a circulação e a tessitura de uma rede de afeto e cuidado. Utilizando-se do “efeito Penélope”²³, o ato de bordar em conjunto permite às bordadeiras o desfazer e refazer das tessituras da vida, a elaboração de grandes e pequenas perdas e a construção coletiva de uma marca de resistência.

Por fim, considera-se ainda a disponibilidade do bordado, enquanto uma atividade previamente instituída como feminina, a legitimação social do tempo de bordar, muitas vezes também pensado como fonte de renda, e a importância da transmissão que conecta gerações intra e interfamiliares em torno do bordado. Todos esses elementos, alguns deles, ou ainda, nenhum e muitos outros, podem ser disparadores da construção de uma relação afetiva com o bordar e seus delírios, que vem atravessando gerações de bordadeiras que tecem, desfazem e ressignificam seus fazeres. Nos processos de elaboração dos lutos - que aqui assumem tonalidades muito latino-americanas, mas que são também muito singulares -, o bordar propicia espaço de testemunho, narrativa, memória e encontro. Os *nós* entrelaçam o fazer, o devanear e o elaborar, possibilitando que uma vivência do luto que não seja apenas enquanto *per-dura-dor*²⁴, mas acima de tudo, *confronta-dor*.

A partir disso, podemos entender o bordado enquanto um suporte que possibilita, acima de tudo, uma travessia. A linha que atravessa o tecido permite que se faça *nós*, que se deixe levar de um ponto a outro, que se exercite a conexão. Seja no atravessar de um luto, de

²² Ver página 19 deste trabalho.

²³ Ver página 13 deste trabalho.

²⁴ Conforme citação do artigo de Fustinoni e Caniato, mencionada na página 22 deste trabalho.

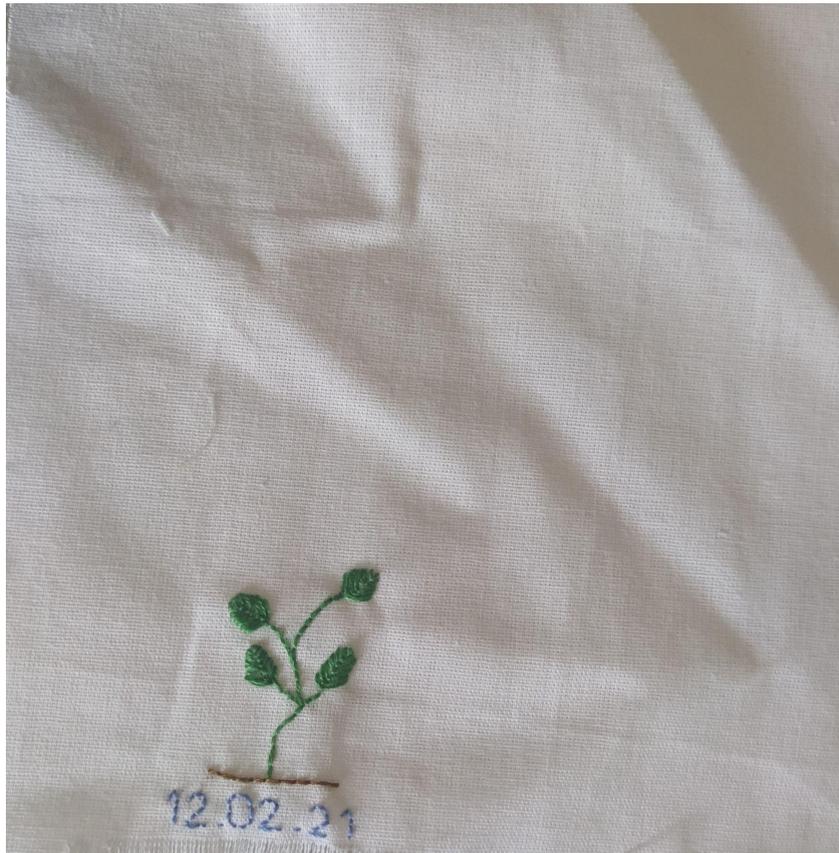
uma espera, de uma solidão, de uma pandemia... o bordar enquanto verbo que delira, que faz delirar pronomes, que propicia devaneio, é também como o barquinho de papel de Guimarães Rosa²⁵ - capaz de tornar abismos navegáveis. Os encontros com o bordado em outros contextos de situações de abismos parecem apontar para a existência de diversos náufragos e marinheiros que encontraram nas caixas de costura uma possibilidade de atravessar e, ao mesmo tempo, deixar impressos os registros de viagem.

A pandemia mundial do COVID-19, conforme já apontado, tem sido pensada a partir dos conceitos de catástrofe, de luto e de ruptura; tenta-se esboçar esforços de compreensão do que sentimos e do que está nos acontecendo, para começar o trabalho coletivo de narrar o que é possível dentro do que é inenarrável. De certa forma, esses esforços de articulação teórica sobre o que vem nos acontecendo desde o início da pandemia, assim como as produções artísticas, parecem estar germinando a partir da impossibilidade de apreensão ou compreensão individual da complexidade dessa experiência. Esse movimento de fazer surgir o avesso, de imprimir uma marca, de deixar rastros diz de uma demanda de compartilhamento da experiência pandêmica, acentuada pelo isolamento compulsório, e que visa fazer frente ao enlouquecedor cenário de medo, *fake news*, e ruptura política, econômica e social. Nesse sentido, parece se aproximar, resguardadas suas particularidades, dos movimentos sociais dos altares públicos e dos movimentos de testemunho.

Por isso, parece ser importante, também neste momento, buscar realizar um levantamento do que tem sustentado a realização de travessias, apostando não em uma fórmula ou uma prescrição, mas no despontar de alternativas. Pensamos, a partir do que foi mapeado brevemente neste trabalho, que, em um momento de achatamento das perspectivas e das conexões, a criatividade e o coletivo potencializam as possibilidades que temos de atravessar. Fazer delirar pronomes e verbos não é a modalidade de enfrentamento que nos levará a uma mudança estrutural radical, e talvez nem mesmo poderá prevenir uma nova catástrofe; no entanto, onde se formam laços, esperamos que se possa fazer emergir nós de sustentação.

Por isso que a escolha pelo bordado, como toda bordadeira sabe, nada tem de ingênuo acaso.

²⁵ “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”, frase do conto “Desenredo”, de João Guimarães Rosa.



*Com muita disciplina de gestos
faz da espera um projeto abstrato*

resistência, desafio aos dias.

*O que há de concreto é a luta
entre fio tesoura pano*

*entre planos e recusa de escolhas
Ulisses vira uma ideia.*

É a si que Penélope espera.

(Mônica de Aquino)

NÓS DE DESFINAIS

Partindo de um instigamento pela presença quase invisível do bordado ao longo da história, no encontro com Ana Terra, Penélope, Filomela, minha mãe, mães argentinas, mulheres paraibanas, mulheres chilenas, mulheres colombianas, mulheres imigrantes, frequentadoras da oficina de criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, pacientes e equipe do setor de Dor e Cuidados Paliativos, meus colegas e muitas outras, teceu-se esse trabalho. Na busca dos elementos em comum entre bordados e bordadeiras, surgiram camadas e mais camadas de tecido, linhas, agulhas e nós. Ao mapear historicamente essa presença-ausência do bordado, os dedos percorrem trajetórias misturadas entre literatura e experiência, fiando-se em uma para apreender a outra, e vice-versa.

A inspiração vem da Penélope da poetisa, que espera a si - esse algo que não é nem do eu nem do outro, mas do eu e do outro especificamente enquanto indiferenciados; esse território de sacrifício e do encontro. Para realizar uma travessia, é preciso abandonar algo de si em uma das margens, abdicar de ser inteiro, e abrir-se ao encontro com os avessos.

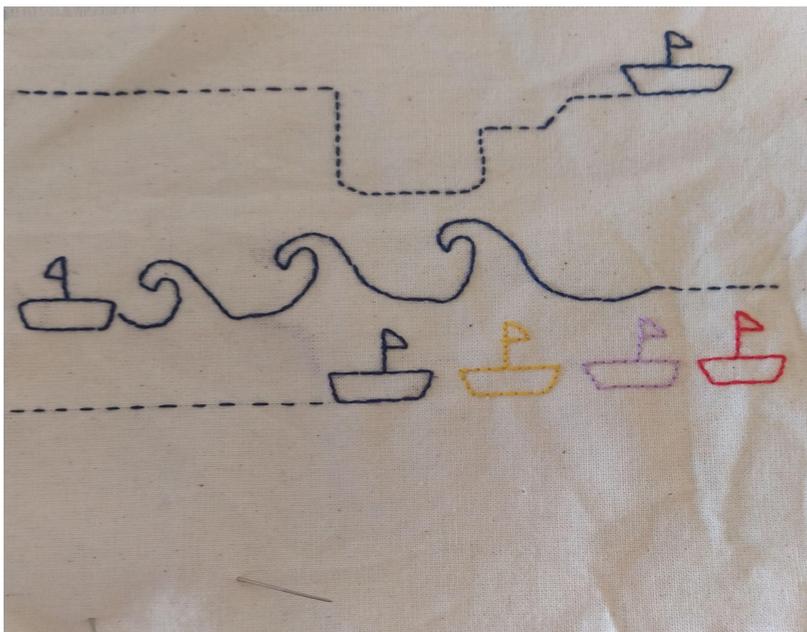
Iniciando com os delírios do verbo bordar que apareceram em um primeiro mapeamento, buscou-se complexificar o entendimento do bordado para além de uma atividade manual feminina, ainda que sem perder de vista essa dimensão. Também percebemos que o bordado tinha raízes latino-americanas muito profundas, ainda que estas tenham sofrido inúmeras tentativas de desmatamento durante os processos de colonização.

Em seguida, na tentativa de delirar junto ao verbo, acabamos esbarrando na realidade de pandemia, transbordando os bastidores. Nesse momento, foi preciso parar e olhar para as linhas de composição: os processos de luto, de testemunho, de memória e de resistência teceram-se em meio ao bordado, fazendo surgir velhas novas pontas de partida. Ao retomarmos o fio da meada, seguimos acompanhados dessas ideias, buscando costurar os devaneios e despontar tímidas proposições que certamente só fizeram as vias de espetar os dedos para demarcar um ponto de atenção.

Por fim, encontramos-nos novamente na tentativa de dar borda à experiência de pandemia. Bordar, tecer, costurar, suturar - frente ao desamparo abismal, ao distanciamento e ao isolamento, viemos buscando formas de fazer junção e deixar rastros, de encontrarmos-nos com os outros. Nesse caso, convoco mulheres bordadeiras, pesquisadoras, familiares, personagens e escritores; escrevo por contágio. Os bordados que permeiam esse trabalho foram produzidos ao longo do processo de escrita e foram uma tentativa de costurar com os colegas-comunidade de pesquisadores que são minha companhia nessa tessitura.

Assim como bordar demanda tempo, disposição e paciência, também olhar para os efeitos do bordado requer uma certa demora. Lembremos que para além do que vemos quando olhamos para um trabalho em bordado, há o seu avesso. Há aquilo que a princípio não se mostra, mas que ao passarmos os dedos sobre, podemos adivinhar: os percursos das mãos da bordadeira, os pontos onde se demorou mais, os lugares onde acabou a linha antes do previsto, os caminhos que usou para conectar dois pontos distantes, os erros, as mudanças de planos, os imprevistos, os devaneios.

Os cérebros dos dedos, que exploraram os territórios desse percurso de pesquisa, muito devem também aos olhos. Ao olharmos com atenção as mulheres em volta tecendo, fiando, costurando, bordando... aos poucos se aprende a fazer costura também. Ressalta-se a forma de aprender que passa necessariamente pela via da experiência, mas também que parte de um esforço de apreensão. Nessa conversa que se estabelece entre pensamento e tessitura, enxerga-se que há potência nos gestos, no compartilhamento e na transmissão - palavras que hoje desafiam a noção de biossegurança. Para fazer delirar um verbo, é preciso erguer os olhos da rigidez dos dicionários.



*Completar a urdidura do dia
saber do manto o desenho exato*

*saciar toda fome de geometria
conhecer o trabalho, no limite dos olhos.*

*Recriar-se inexata sem simetria
até terminar o diagrama de escolhas.*

*Só então destruir, com agulha e tesoura
cada amor imaginado.*

*Conservar apenas a memória das mãos
sobre o tecido, o percurso do fio*

a desfazer o possível antes da aurora.

*Penélope dissolve-se na hipótese:
quer conhecer, em detalhes, o manto
que a separa do outro.*

*Tece o pano como quem toca o corpo de um homem,
de cem homens*

desfaz a mortalha como se destrísse um véu.

*Fere a carne do pano, fere o dedo na pressa
e mancha, com sangue, a colcha de
promessas.*

*Mas ante isso:
recusa o passado seus retalhos
prefere o que ainda não aconteceu*

*enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.
(Mônica de Aquino)*

BASTIDORES (Posfácio)

O bordado enquanto suporte para a realização de uma travessia não é uma proposição isenta de afeto: é também o compartilhamento de uma experiência singular que deixa rastros ao longo das páginas. Por um lado, a produção de um trabalho de conclusão de curso que busca fazer possível a navegação em um abismo de distanciamento social; no seu avesso, a costura de uma trajetória que passeia e devaneia entre Psicanálise, História, Literatura e Bordado. No tecido, as marcas impressas de uma vivência pandêmica e de um cenário político enlouquecedor, de onde derivam os esforços incipientes de compreensão do luto, do testemunho, da memória e dos esforços de resistência.

Para esse trabalho, não foi possível acessar algo muito importante para a construção de uma articulação teórica: os livros. Durante todo o período de realização dessa pesquisa, devido à pandemia do COVID-19 e às medidas de distanciamento social, o Instituto de Psicologia em sua dimensão física, assim como os demais ambientes da universidade, incluindo a biblioteca, estiveram fechados. Ao longo do percurso, no entanto, essa ausência tornou-se uma oportunidade de dialogar com artigos e trabalhos que circulam entre nós de outra forma e por outras vias. Por isso, grande parte do meu trabalho baseia-se em outros trabalhos realizados por mulheres latino-americanas, inclusive mulheres que estavam em um momento de conclusão da graduação, como eu.

Também os encontros de orientação, as trocas com os colegas e professores, os momentos de leitura e de escrita ocorreram através das telas. Somente a experiência do bordado e da leitura dos literários conseguiram manter uma presença física: os livros, pela minha sorte de previamente tê-los como companhia; e o bordado pela impossibilidade de furar a tela com as agulhas. A esse achatamento da vida ao mundo bidimensional, temos buscado responder com criatividade e paciência. Diante dos desgovernos que marcam o cenário brasileiro, das mortes que se acumulam e da desesperança que nos espreita, temos buscado brechas para seguirmos: respirando, existindo, bordando, pesquisando e escrevendo. Resistimos.

Desde o início deste trabalho, me aconteceu de ser impossível não escrever sobre a pandemia. Acresce-se a todas as exigências para embarcar na travessia de finalização da graduação, o desejo de fazer um registro desse tempo e das (im)possibilidades que ele traz em si. O bordado apareceu como um barquinho de papel, a partir do qual vislumbrei uma costura entre passado, presente e futuro. A descontinuidade e a mistura desses tempos era importante

para que não nos deixássemos prender em uma nostalgia do antes, em uma mortificação do agora ou na imprevisibilidade do amanhã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOUCH, Jean. Erótica do luto - no tempo da morte seca. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ALLUCCI, Renata Rendelucci. Una aguja, una lámpara, un telar. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e54376, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000300213&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

BLANCA, Rosa. EL BORDADO EN LO COTIDIANO Y EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿PRÁCTICA EMERGENTE O TRADICIONAL? **Revista Feminismos**. Salvador, V.2, N.3, dez. 2014. Disponível em: <http://www.feminismos.neim.ufba.br>. Acesso em 17 de abril de 2021.

CAPRA, Tânia Regina. TECENDO MEMÓRIAS: Narrativas de Lembranças Suportadas com Costuras e Bordados. (Trabalho de Conclusão de Curso). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em <<http://lume.ufrgs.br>>.

CHAGAS, Cláudia Regina R. P.. Memórias bordadas nos cotidianos e nos currículos. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

COUTO, Mia. Antes de nascer o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COLCHA DE RETALHOS. Direção: Jocelyn Moorhouse. Produzido por Sarah Pillsbury e Midge Sanford. Estados Unidos: Universal Pictures, 1995. Disponível em www.netflix.com. Acesso em abril de 2021.

COLMAN, Carla. Que sepa bordar: aguja e hilo como herramienta feminista. **El Observador**. 04 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/que-sepa-bordar-aguja-e-hilo-como-herramienta-feminista-20214116590> . Acesso em 17 abril de 2021.

DANTAS, Clarissa de Rosalmeida et al . O luto nos tempos da COVID-19: desafios do cuidado durante a pandemia. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo , v. 23, n. 3, p. 509-533, Setembro de 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142020000300509&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

FAVARO, Cleci Eulalia. Penélopes do século XX: a cultura popular revisitada. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro , v. 17, n. 3, p. 791-808, 2010 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000300013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

FERREIRA, Marcelo Santana; SALGADO, Raquel Gonçalves. As memórias do imemorable: por uma educação contra o esquecimento e a barbárie. **Pro-Posições**, Campinas, v. 31, e20190093, 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072020000100534&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

FUSTINONI, Chiara Ferreira; CANIATO, Angela. O luto dos familiares de desaparecidos na Ditadura Militar e os movimentos de testemunho. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 30, e180131, 2019. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642019000100228&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

FREUD, Sigmund (1907). Escritores Criativos e Devaneio. In: “Gradiva” de Jensen e Outros Trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IX. Disponível em PDF.

_____ (1917). Luto e Melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em PDF.

GRISALES, Sandra Patricia Arenas. Fazer visíveis as perdas: Morte, memória e cultura material. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 85-104, Abril de 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702016000100085&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 16, p. 193-210, Abril de 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522015000200193&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

INDURSKY, Alexei Conte; CONTE, Bárbara de Souza. Reparação Psíquica e Testemunho. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 37, n. spe, p. 149-160, 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932017000500149&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

JERUSALINSKY, Marina. Estado de espera: reflexões intimistas na rodoviária de Porto Alegre. (Trabalho de Conclusão de Curso). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://lume.ufrgs.br>>.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; MELLO, Denise Maurano; NUNES, Macla Ribeiro. Medo, perplexidade, negacionismo, aturdimento - e luto: afetos do sujeito da pandemia. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 583-596, Setembro de 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142020000300583&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

KIERNIEW, Janniny Gautério; FROHLICH, Cláudia Bechara; MOSCHEN, Simone Zanon. Limiares no hospital: bordar histórias, escrever memórias. **Revista Conhecimento Online**. Novo Hamburgo, a.12, v. 2. mai/ago, 2020. Disponível em PDF.

MAESSO, Márcia Cristina. O tempo do luto e o discurso do Outro. **Ágora (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 337-355, agosto de 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982017000200337&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

NEUBARTH, Barbara Elisabeth. Mulheres sentadas: entre fios, bordados e narrativas. (Trabalho de Conclusão de Curso). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017. Disponível em <<http://lume.ufrgs.br>>.

PRETTO, Ana Maria Ponzoni. MULHERES E A PSICOLOGIA: DO QUE NOS É COMUM. (Trabalho de Conclusão de Curso). Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. Disponível em <<http://lume.ufrgs.br>>.

QUEIROZ, Karine Gomes. O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado. Tese (Doutoramento em Pós-colonialismos e Cidadania Global). Centro de Estudos Sociais / Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. **O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC**, Nº 5, 2011. Disponível em: https://cabodosttrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/5_KarineQueiroz.pdf . Acesso em 17 de abril de 2021.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In: Tutameia (Terceiras estórias). 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Disponível em PDF.

SARAMAGO, José. A Caverna. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TEIXEIRA, Thaís de Souza. Delírio, fantasia e devaneio: sobre a função da vida imaginativa na teoria psicanalítica. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo, v. 4, n. 3, p. 67-88, Setembro de 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142001000300067&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2021.

VERÍSSIMO, Érico. O Tempo e O Vento. parte 1: O Continente 1 / O Continente 2. 4ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

VERZTMAN, Julio; ROMAO-DIAS, Daniela. Catástrofe, luto e esperança: o trabalho psicanalítico na pandemia de COVID-19. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 269-290, Junho de 2020. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142020000200269&tlng=pt . Acesso em 17 de abril de 2021.

WEIL, Simone. O Peso e A Graça. 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Chão da Feira, 2020.