UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

PATRÍCIA ELIZABETH WIDMER
COSTA NETO

A trama em atitude simbólica:
um olhar da psicologia analítica de Jung sobre
mãos que costuram, bordam e tecem

São Paulo
2018

PATRÍCIA ELIZABETH WIDMER
COSTA NETO

A trama em atitude simbólica:
um olhar da psicologia analítica de Jung sobre
mãos que costuram, bordam e tecem

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Psicologia da
Aprendizagem e Desenvolvimento.

Área de Concentração: Psicologia Escolar e do
Desenvolvimento Humano.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Laura Villares de
Freitas.

São Paulo
2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação Biblioteca
Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Widmer Costa Neto, Patrícia Elizabeth

A trama em atitude simbólica: Um olhar da psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem. / Patrícia Elizabeth Widmer Costa Neto; orientador Laura Villares de Freitas. -- São Paulo, 2018.

161 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2018.

1. Costura. 2. Psicologia Analítica. 3. Atitude Simbólica. 4. Psicologia junguiana. 5. Feminino. I. Villares de Freitas, Laura, orient. II. Título.

NETO, P. E. W. C. **A trama em atitude simbólica**: um olhar da psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia da Aprendizagem e Desenvolvimento.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Para minha avó Vanda Hartung Widmer (*in memorian*), que me cobriu com os retalhos de seu amor, costurados à mão numa colcha de veludo colorido, e aqueceu o inverno da minha infância.

Para meu bisavô Paulo Otto Widmer, que, não querendo ser alfaiate, começou toda esta história.

E para suas filhas, minhas queridas tias-avós Hildegard, Vera, Wilma (*in memorian*), Elfrida, Sônia, Wanda (*in memorian*), Geni, Dora Ofélia, Olga e Norma, que são como aquelas tias de contos de fadas.

Porque o nome de um homem não é algo assim como casaco sobreposto que se possa puxar e repuxar, mas uma roupa bem ajustada, aderida como uma pele, que não se pode raspar e maltratar sem que se fira o próprio homem.

Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832)

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os fios que permitiram o trançado desta colcha. Sem o carinho, a paciência, a escuta e o incentivo preciosos de muitas pessoas, teria sido impossível realizar essa costura.

Agradeço:

À minha orientadora, Laura Villares de Freitas, pelo cuidado amoroso e paciente com que me guiou, tantas vezes, para fora do labirinto, me fazendo lembrar que o fio está em minhas mãos.

Às amigas do grupo de orientação acadêmica, Anna, Adriana, Flora, Luísa, Pauline e Tatiana, que dividiram comigo momentos de alegrias e angústias deste caminho que tecemos coletiva e individualmente.

À Iana Ferreira Silva, pela companhia na costura da tese, incluindo doses extras de incentivo e carinho.

À Marcos Fleury de Oliveira, homem imprudentemente poético, versado na arte de desatar nós e criar laços, que me possibilita outras costuras.

À Maria Elvira Falcão Paiva Magalhães, amiga que me acompanha tão de perto e que me contou um dos sonhos mais lindos com o tema da costura que já tive o privilégio de ouvir.

À minha mãe Vanda Elisabete Widmer Costa, costureira de mão cheia, que me ensina sempre tanto e tão amorosamente sobre as costuras da vida.

Ao meu pai, Nívio Costa (*in memoriam*), que alimentou minha fome de livros e com quem compartilhei o gosto pela poesia, pela falta que me faz poder compartilhar com ele este momento.

À Luiz Carlos Neto Jr., meu companheiro de aventuras, nesta grande aventura que é a vida, por ter sempre me mostrado que eu podia mais.

Ao meu sobrinho João Pedro, por não me deixar esquecer o que é realmente importante na vida.

*Sei que Deus mora em mim
Como sua melhor casa.
Sou sua paisagem,
Sua retorta alquímica
E para sua alegria
Seus dois olhos.
Mas esta letra é minha.*

Adélia Prado

RESUMO

NETO, P. E. W. C. **A trama em atitude simbólica:** um olhar da psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia da Aprendizagem e Desenvolvimento.

No presente trabalho buscamos tecer um panorama, como uma grande colcha de retalhos, apontando possíveis sentidos para a costura, o bordado e a tecelagem, a partir do pano de fundo da psicologia analítica de Carl G. Jung. São comentadas pesquisas acadêmicas sobre tais atividades em diferentes épocas e contextos, alguns mitos e contos, materiais relativos a grupos de mulheres, fatos com caráter sociopolítico e dados de uma página virtual com o tema da costura. Buscamos destacar as diferentes possibilidades de atitude simbólica presentes nessas atividades, sobretudo considerando uma sociedade excessivamente patriarcal, que emudece e desvaloriza o trabalho manual, as mulheres e o princípio do feminino. Identificamos uma relação, pelo fio norteador estabelecido pelo símbolo e a função transcendente, entre tecido e texto, e nos interrogamos sobre peculiaridades da vida contemporânea, tão marcada por abstrações e virtualidades. Refletimos sobre os aspectos criativos das experiências com a costura em diferentes contextos e do que podemos considerar a sua reinvenção nos dias de hoje, incluindo simbolicamente uma dimensão regida por Eros sem que se perca a possibilidade de reflexão também sobre a realidade sem fio do homem virtual.

Palavras-chave: Costura. Psicologia Analítica. Atitude Simbólica. Psicologia Junguiana. Feminino.

ABSTRACT

NETO, P. E. W. C. **The web in symbolic attitude:** a Jung's analytical psychology glance at hands that sew, embroider and weave. Thesis presented to the Psychology Institute of the State University of São Paulo to obtain the title of PhD in Psychology of Learning and Development.

In this study, we aim to weave a perspective, like a big patchwork quilt, to indicate possible meanings for sewing, embroidery and weaving, using, of the analytical psychology of Carl G. Jung as our fabric background. We comment some academic research on such activities in different times and contexts, some myths and tales, materials related to groups of women, facts with social-political content and data from a webpage with the theme of sewing. We seek to highlight different possibilities by which the symbolic attitude can be present in these activities, especially considering a society which is extremely patriarchal, which silences and diminishes handcraft, women and the feminine principle. We connect, by the thread established by the symbol and the transcendent function, textile and text and questioned ourselves about the peculiarities of contemporary life, strongly marked by abstractions and virtualities. We think over the creative aspects of the experiences of sewing in different contexts and on what can be considered its reinvention nowadays, including a symbolically dimension ruled by the thread of Eros without losing the possibility of reflection on the wireless reality of the virtual man.

Keywords: Sewing. Analytical Psychology. Symbolic Attitude. Jungian Psychology. Feminine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>The Bible Quilt</i> , trabalho de Harriet Power, no Museum of Fine Arts, em Boston .	93
Figura 2 – Retalhos da <i>AIDS Memorial Quilt</i>	95
Figura 3 – O <i>Manto da Apresentação</i> , obra de Arthur Bispo do Rosário	96
Figura 4 – <i>Empty Man</i> , Leonilson, 1991	98
Figura 5 – Tapeçaria de Madalena Reinbolt.....	98
Figura 6 – Imagens da Ocupação Zuzu Angel, no Instituto Itaú Cultural,.....	100
Figura 7 – <i>Mulheres e água não são mercadoria</i> , arpillera brasileira, Coletivo Nacional de Mulheres do MAB, agosto de 2014.....	104
Figura 8 – Bordados da artista britânica Sally Hewett, precursora do riot.....	140

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	12
2. O FIO DA MEADA: UMA RELAÇÃO TRANSFERENCIAL – COSTURANDO A MINHA HISTÓRIA	15
3. OBJETIVOS.....	20
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #1	21
4. COSTURANDO UMA COLCHA DE RETALHOS: PROPOSTA METODOLÓGICA	22
4.1 A pesquisa situada no paradigma junguiano e o campo da pesquisa imaginal.....	24
4.2 Aspectos éticos	29
5. O TECIDO DE APOIO: A PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG.....	30
5.1 Símbolo, função transcendente e atitude simbólica.....	30
5.2 O masculino e o feminino	33
5.3 Mulheres em círculo: os grupos de costura e bordado.....	39
TRANSFERÊNCIA POÉTICA # 2.....	42
6. BLOCO DE RETALHOS 1: A COSTURA NA PRODUÇÃO ACADÊMICA	43
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #3.....	57
7. BLOCO DE RETALHOS 2: A MULHER ARTESÃ DE SI MESMA – CRIATIVIDADE E INDIVIDUAÇÃO	58
7.1 Feminino e criatividade: trabalho da mulher?	62
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #4.....	66
8. BLOCO DE RETALHOS 3: TRADIÇÃO ORAL, MITOLOGIA E LITERATURA	67
8.1 No início era o fio: a costura e os tecidos	73
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #5.....	81
9. BLOCO DE RETALHOS 4: COSTURA E POTENCIAL TERAPÊUTICO	82
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #6.....	91

10. BLOCO DE RETALHOS 5 – A COSTURA NA ARTE, NA CULTURA E NA POLÍTICA: NARRATIVA, OPRESSÃO, RESISTÊNCIA, EMPODERAMENTO	92
10.1 As arpilleras	101
10.2 Arpilleras no Brasil	103
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #7	106
11. BLOCO DE RETALHOS 6 – <i>OUTRAS COSTURAS</i> : VIRTUALIDADE E CONTEMPORANEIDADE.....	107
11.1 A costura como criação.....	110
11.2 Costura e ancestralidade	111
11.3 A costura como uma forma de contato consigo.....	111
11.4 A costura e as lembranças da infância	112
11.5 A costura como símbolo de reparação	115
11.6 A costura e a palavra.....	116
12. COSTURANDO A COLCHA – ANÁLISE	119
12.1 A costura e o trabalho artesanal no espaço analítico	132
TRANSFERÊNCIA POÉTICA #8.....	136
13. A CONCLUSÃO DA COLCHA: QUAL O SENTIDO DE COSTURAR NOS DIAS DE HOJE?	137
14. ARREMATES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

1. APRESENTAÇÃO

Existe um quê de encantamento na experiência de costurar e bordar. Este texto se inicia com a recordação das primeiras experiências vividas em torno das linhas, tecidos e agulhas de costura quando eu ainda era menina e de todo o percurso que se foi alinhavando a partir dali, conduzindo-me na tessitura do encontro com a psicologia e a vida acadêmica. Cada ponto, cada nó e os fios da urdidura e da trama foram se entrelaçando na feitura desse tecido que ora se transforma em texto. Encontrei ao longo do percurso referências do entrelaçamento entre “texto” e “têxteis”, as quais apontam para narrativas do feminino. Busquei me impregnar das alegorias, símbolos e analogias relativas ao tema que foram se apropriando do meu discurso. Palavras como fio, costura, tecer, tecido, bordado e linha foram se incorporando ao meu vocabulário, sem que isso fosse um processo muito consciente ou racional. Elas aparecem na minha escrita, e não procurei evitá-las nem tampouco dar-lhes especial consideração.

Muitas são as histórias sobre as atividades têxteis, algumas mitológicas, outras contemporâneas, de cunho notadamente arquetípico. Outros exemplos, muitas outras histórias, poderiam ser contadas e, à medida que vou escrevendo, ainda surgem novas, que vão se somando às primeiras. Sempre que comento sobre o tema deste trabalho com outras mulheres, chegam-me mais e mais contribuições sobre o costurar, o bordar e o tecer. São histórias, lembranças de contos, de avós, tias e mães costureiras. Todas as mulheres parecem ter algo a dizer a respeito. Talvez isso tenha algo a dizer sobre todas nós.

Qual é o preço que pagamos por nossa inscrição em uma cultura que sacrifica a intuição e a criatividade, fazendo-nos abdicar de nossa conexão com a natureza cíclica da vida, esta que obedece a um tempo tão particular? Um tempo que é Cronos, em sua dimensão cronológica e quantitativa, associado ao trabalho das moiras, as tecelãs do destino, mas que também é Kairós, aquele tempo indeterminado do encantamento, no qual algo de especial acontece; o “tempo entre costuras”, o tempo da espera, que nos fascina e também nos incomoda, pois no momento atual, que encontra no capitalismo sua forma máxima de expressão, *time is money* (ou “tempo é dinheiro”). Durante a leitura dos textos de apoio, uma frase de Almeida (2003) permaneceu comigo, inspirando indagações, acordando-me no meio da noite: “O que tecem as filhas de Penélope”? (p. 2).

Impulsionada por tais questões, visito produções acadêmicas que discutem diferentes aspectos relacionados ao costurar em áreas diversas do conhecimento, tais como ciências sociais, moda e *design*, história econômica, semiótica e enfermagem, para em seguida analisar as referências ao tema encontradas na psicologia junguiana. Teço algumas considerações sobre as aproximações entre o costurar, o bordar e o tecer, percorrendo a simbologia do fio, do tear e da agulha desde o seu surgimento e em diferentes culturas, a fim de buscar nos mitos e contos populares as bases arquetípicas dessas atividades. Falo também dos diferentes usos que a costura foi recebendo, especialmente pelas mãos das mulheres, e que foi extrapolando seu significado utilitário para representar uma narrativa, uma forma de contar o que não poderia ser dito de outra maneira.

Procuro estabelecer as bases teóricas nas quais se apoia este trabalho, explicitando os conceitos de símbolo e função transcendente na visão da psicologia de C. G. Jung e outros autores junguianos e pós-junguianos. Exploro também o conceito de feminino não apenas para falar sobre a psicologia da mulher, mas também para me referir ao feminino como princípio arquetípico, presente na psique e na cultura.

Visito ainda as diferentes representações simbólicas da costura e do costurar a partir do arcabouço teórico escolhido, utilizando como ilustração para a discussão teórica alguns dos comentários de leitores da página *Outras Costuras*. A página foi criada por mim na rede social *Facebook*, durante o período de realização deste trabalho. Nessa página virtual, foram publicados poemas e imagens que têm como referência a costura, o bordado, a tecelagem e o feminino.

Romanyshyn (2007) compara o trabalho do pesquisador a uma jornada de individuação, utilizando para isso o mitologema de Orfeu Despedaçado. Penso que cada pesquisa ou cada pesquisador precisa descobrir o mito que embasa sua história. O meu certamente tem a ver com a costura – a costura de si, as costuras da vida, as tessituras que vamos realizando na construção desse imenso tecido coletivo ao qual pertencemos e também em nossos avessos, nos pontos escondidos, mal arrematados, aqueles que julgamos que ninguém irá ver, os pedaços remendados de nós mesmos, pois como disse Guimarães Rosa (1968): “Viver é um rasgar-se e remendar-se” (p. 76).

O presente texto é uma tentativa de dar sentido aos retalhos tecidos em torno do tema da costura. Os retalhos temáticos formam aquilo que na confecção de um *quilt* é chamado de “bloco”. Alguns dos retalhos encontrados puderam ser discutidos de modo mais aprofundado,

enquanto outros foram deixados de lado, à espera de uma oportunidade futura. No planejamento de um quilt, assim como no planejamento de uma tese, primeiro são selecionados materiais diversos, que servirão como referência. Mas nem todos serão aproveitados na composição final. O tecido, a trama e a tessitura que apoiam minhas costuras são a psicologia analítica de Jung. O fio que me conduz é minha relação afetiva com o tema, relação transferencial que conduz o trabalho de pesquisa dentro de uma perspectiva imaginal, como diz Romanyshyn (2007). Essa relação se faz presente ao longo de todo o texto, por meio do que denominei “transferências poéticas”.

Segurei a ponta desse fio com firmeza e flexibilidade, como quem segura a linha de costura, e fui recolhendo os retalhos do caminho, fazendo escolhas, tecendo perguntas e tentando alinhar algumas respostas. Devido ao caráter de Eros, do qual a costura pode ser uma representação, e que também está presente no Self, como nos faz lembrar Neumann (2004), penso que talvez seja o próprio Self o novelo infinito de onde emana o fio.

Com linha e agulha nas mãos, invoquei a presença das deusas tecelãs que entremeiam nossos mitos, nosso viés arquetípico, que nos inspiram, desnovelam, tecem e fazem também os cortes necessários. Segui o percurso por elas inspirado e, ao final, espero ter formado uma bela colcha.

Há um fio que você segue. Ele passa entre as coisas que mudam. Mas ele não muda. As pessoas se perguntam sobre o que você está perseguindo. Você tem que explicar sobre o fio que o conduz. Mas é difícil para os outros enxergarem. Enquanto você segurá-lo, não irá se perder. Tragédias acontecem; as pessoas se machucam ou morrem; e você sofre e envelhece. Não há nada que você possa fazer para impedir a passagem do tempo. Apenas segurar na ponta de seu fio.

William Stafford, 1999¹

¹ Trecho do poema: *The way it is*.

2. O FIO DA MEADA: UMA RELAÇÃO TRANSFERENCIAL – COSTURANDO A MINHA HISTÓRIA

Ainda bem menina, sentada no chão do quarto ao som da máquina de costura, eu recolhia os retalhos que se avolumavam, em busca dos meus tesouros. Naquela época, agulhas e linhas eram proibidas, ferramentas de trabalho em que eu não podia relar, e mesmo o uso das tesouras era restrito. Assim, era preciso encontrar o retalho perfeito, quase como um jogo de quebra-cabeças. Era necessário que cada retalho tivesse o formato e tamanho adequados para se transformarem em calças, saias, blusas, trajes comuns e de baile a vestir um universo em miniatura. Os pedaços de tecido, sobras de roupas confeccionadas para a família e alguns clientes, eram cobiçados por seu formato, cor, textura e beleza. Alguns, para serem coletados, exigiam horas de espera e observação silenciosa ou mesmo um momento de distração da costureira, sempre preocupada que alguma manga de camisa ou peça de arremate terminasse amarrada ao corpo de uma das bonecas.

As horas passavam compridas nessas tardes de fantasia, em jogos de montar e desmontar enredos e ensaiar a vida. Da avó da infância, sobraram as saudades, as memórias, a máquina de costura e o cobertor de veludo, todo feito de retalhos, que decora a casa até hoje.

Na adolescência, os tecidos estavam novamente lá, nas hoje quase extintas lojas de bairro, onde as donas de casa se serviam de seus estoques, já que era comum costurar para a família, e algumas faziam ainda uma renda extra, com a qual reforçavam o orçamento familiar. Somente no centro comercial perto de casa, havia três dessas lojas. Lá era possível encontrar desde os tecidos mais ordinários, para vestir o dia-a-dia, até os mais finos, para ocasiões de gala. Ao lado das lojas de tecido, instalavam-se as de aviamentos, parada igualmente obrigatória para as mulheres costureiras. Naquela época, eu não cobiçava vitrines, mas desejava ardentemente as revistas de moda e as prateleiras, onde repousava a matéria-prima do que poderia vir a se realizar de uma forma concreta, transformando em matéria o desejo.

Mãe e avó costureiras se esforçavam para dar vida aos modelos criados num verdadeiro e delicado exercício de imagem-ação. Eu desenhava os modelos, no entanto, o que poderia ser um talento a ser desenvolvido acabou bloqueado pelo preconceito e a luta contra os estereótipos profissionais aos quais as mulheres estavam submetidas. Era o final da década

de 70, e as mulheres queriam mais. Já não bastava ser enfermeira, secretária, professora, costureira, dona de casa. Havia um mundo a conquistar.

Escolhida a psicologia, vieram o vestibular e os anos de estudos universitários. Também as amizades eternas, as passageiras, os namorados, o companheiro escolhido, o casamento. Tudo acontecendo tão rápido e intensamente parecia deixar para trás a menina dos retalhos.

Na época em que já atuava como psicóloga hospitalar, em uma unidade de atendimento a portadores de malformações craniofaciais, dei os primeiros passos em direção ao resgate da vida acadêmica, com a montagem do setor de estágio e pesquisa em psicologia. Começava ali a retomada de um sonho da época de formatura e nascia uma pesquisadora, pois foi a partir da perda daquele trabalho, sonhado e gestado com tanto afeto, que se transformou em oportunidade o que poderia ter sido uma crise profissional.

Passado o desapontamento inicial, decidi retomar os projetos que haviam ficado por tanto tempo guardados à espera de uma oportunidade. Inscrevi-me para a seleção, como aluna especial, na disciplina “A psicologia analítica de Jung na atualidade”, oferecida pelo programa de pós-graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Daquela época de mudança de direção ou, quem sabe, retomada de percurso, guardo o seguinte sonho, que me foi muito significativo:

“Estou em uma casa muito antiga, cujas paredes estão cobertas por estantes de livros. Sinto que estou naquele lugar para estudar ou participar de um grupo de estudos. Retiro um grande livro de uma das estantes. É um livro de Jung, muito antigo. Um livro que contém mistérios... Sinto-me em dúvida se eu realmente deveria estar ali. Uma senhora baixinha, de cabelos bem brancos presos em um coque, se aproxima de mim. Ela tem um xale negro sobre os ombros, segura em meu braço e me diz: ‘Seu trabalho vai ser o melhor!’.”

Nessa mesma ocasião, encontrei novamente os retalhos de tecido. Pensava em preencher o tempo e descobrir uma nova ferramenta terapêutica, enquanto me dedicava a estudar e escrever o projeto de pesquisa. A visita de uma tia muito querida, madrinha de batismo, adicionou retalhos de uma história de família da qual eu não tinha conhecimento. Contou-me sobre meu bisavô materno, suíço de Zurique, que pertencia a uma família na qual o ofício de alfaiate era transmitido de pai para filho. Não desejando esse futuro para si, ele

fugiu para o Brasil, rompendo relações com a família de origem durante muitos anos. Aqui, no interior de São Paulo, construiu sua vida. Dos treze filhos que teve, todas as mulheres que não se casaram exerceram o ofício de costureira nas grandes confecções do interior do estado. Uma delas casou-se com um alfaiate.

Essas recordações, retalhos de um projeto em construção, uniram-se para começar a dar forma à escolha do caminho a percorrer no doutorado. Uma primeira ideia, um desejo, uma história para ser contada... Ou recontada... A investigação da arte e do ofício da costura, do trabalho manual como possibilidade de encontro com o símbolo, do significado de fazer com as mãos... A divisão do trabalho como uma questão de gênero, o princípio do Feminino contido no ato de juntar retalhos e dar forma a imagens... Todas as incertezas, povoadas de imagens e questionamentos, fazem parte da arriscada jornada do pesquisador e sua relação com seu objeto de pesquisa, uma jornada na qual é preciso descobrir seu próprio mito e que me instigou a olhar para o conjunto de retalhos espalhados pelo chão e perguntar a mim mesma: “Que querem eles me dizer?”. Ou: “Qual história têm para contar?”. Ou ainda: “O que posso criar a partir deste conjunto?”.

Penso, um tanto inspirada em Romanyshyn (2007), que para cumprir uma tarefa de pesquisa é preciso estar envolvida com sua questão, deixar-se despedaçar pela dúvida, suportar incertezas da jornada, ter a coragem de abandonar o que tiver que ficar pelo caminho, abrir mão daquilo que se espera encontrar para finalmente encontrar aquilo que se mostra. É preciso olhar por meio da perspectiva da alma, colocar-se a serviço de algo que está além do ego, para terminar aquilo que ficou inacabado ao longo do tempo, na alma do trabalho.

Tentando juntar os retalhos de mim, percebo que esse caminho só pode ser percorrido a partir do olhar que nasce da minha história ancestral e que me faz questionar hoje meu lugar no mundo – a mesma curiosidade e inquietação que me instigam nos caminhos do feminino e me fazem indagar sobre esta época em que vivemos, na qual o mundo parece querer dividir-se ao meio. Numa cultura tão imperiosa da urgência, da aniquilação do outro, da busca incessante pelo maior e melhor, pela eterna juventude, que fascínio é esse que tem levado mulheres conhecidas e anônimas de volta ao tempo de costurar, de bordar e de tecer? Que força é essa que opera na contramão e sugere um tempo outro, o tempo artesanal, do detalhe e da entrega? De onde ela surge ou o que está buscando integrar na cultura contemporânea? Sendo texto e têxteis tão próximos, podemos dizer que essas atividades constituem uma

narrativa? Que sentido ou sentidos produzem as mulheres que se reúnem hoje em grupos para costurar, tecer e bordar?

Todas as perguntas vão-se amontoando como os retalhos no chão do quarto de costura. Há que se aprender a conviver com a aparente desordem e ir juntando as pontas, discriminando aos poucos o que pertence ao quê. Como o movimento de vai e vem da agulha de costura ou dos pentes do tear, meus questionamentos foram tecendo perguntas, que no decorrer da pesquisa intencionei responder. Não observo outro modo de buscar essas respostas que não seja partindo de uma construção interna, diretamente implicada na pesquisa, a partir do envolvimento com meu objeto de estudo tão atual e ao mesmo tempo tão profundamente enraizado em minha história de vida.

Diz Jung (1921-2012):

A individuação em geral é o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psique coletiva. É, portanto, um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual. É uma necessidade natural. [...] (par. 853, p. 467).

Deste lugar de pesquisadora-psicóloga-artesã, eu me proponho a refletir sobre o movimento de retomada do interesse pelas atividades manuais de costurar e bordar, circunscritas historicamente como relacionadas ao feminino, e sua implicação na cultura contemporânea, que prioriza o imediato, pronto e rápido, impregnando de urgência nosso cotidiano. De onde parte esse interesse, esse incômodo, qual a relevância desse assunto nos dias de hoje? As pessoas ainda têm interesse em costurar, bordar e tecer? O trabalho artesanal pode ser entendido como uma possibilidade de integração do feminino à cultura contemporânea?

Mergulho nesse universo de possibilidades e questionamentos e encontro algumas pistas para percorrer meu caminho. Seria a ponta de meu “fio de Ariadne”? Sei que essa história começa para mim, como indivíduo, na raiz ancestral da minha família costureira (incluindo nessa herança homens e mulheres), mas também, mais além, na matriz coletiva, arquetípica – está lá o tema descrito em diferentes mitos e contos de fada, assinalando seu caráter coletivo.

Recorro, então, aos mitos e contos, que podem me acompanhar ao longo dessa jornada. Penso que suas figuras podem me ajudar a compor este texto como uma colcha de retalhos e a investigar os diferentes sentidos atribuídos às atividades de costurar, bordar e

tecer, lançando um olhar especial às facetas do feminino a elas relacionadas. Interessa-me conhecer os aspectos simbólicos e narrativos dessas atividades, para além de seu uso utilitário.

Assumo desde já uma atitude simbólica em relação ao meu objeto de pesquisa, pois há uma tentativa consciente de atribuir sentido ao ato de costurar, que atravessa a história coletiva e também a história pessoal e familiar. Mas, para além de qualquer atitude, esta também é uma busca por aquilo que é simbólico nesse ato de criação humana, por seus usos ao longo do tempo e sua reinvenção nos dias de hoje.

3. OBJETIVOS

O objetivo do presente trabalho é destacar o potencial simbólico do costurar, bordar e tecer, construindo uma colcha de retalhos, um panorama, que evidencie aspectos de tais atividades encontrados em diferentes âmbitos e promova uma reflexão a respeito de sua experiência, sobretudo ao considerar conexões entre elas.

O pano de fundo é a psicologia analítica de Jung, e o fio norteador é a atitude simbólica que se faz representar neste trabalho pelas mãos em atividade.

A matéria bruta para a construção do panorama, ou da colcha de retalhos, são elementos encontrados nos seguintes campos:

- nas produções acadêmicas de diferentes áreas do conhecimento que falam sobre o tema;
- no trabalho artesanal e manual relacionado à criatividade, à mulher e ao feminino;
- nos aspectos arquetípicos presentes nos mitos, nos contos folclóricos ou populares e na literatura;
- na arte, na cultura e na política, onde está presente como narrativa de resistência e empoderamento;
- no potencial terapêutico que pode ser acessado quando a costura é usada como recurso expressivo; e
- nos temas presentes nas respostas a uma página virtual que tem a costura como tema central.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #1

*Texto e tecido
tecido e texto
costuram-se palavras como se costura a pele
com a qual nos investimos para a aventura da vida
Falta linha, falta coragem,
cada nó desfeito é um passo a mais
em direção ao precipício
Se ao menos encontrasse o fio da meada!
Se não estivesse tudo tão do avesso,
mas algo terminou sem arremate
E já não é tempo de juntar retalhos.*

Patrícia Widmer²

² Arquivo pessoal da autora.

4. COSTURANDO UMA COLCHA DE RETALHOS: PROPOSTA METODOLÓGICA

Toda costura se inicia com uma ideia e um desejo, uma disposição para o fazer. Para colocar essa ideia em prática, é preciso um projeto, uma imagem concreta que possa funcionar como mapa do percurso. Recorro a uma imagem guardada na memória para ilustrar o caminho da pesquisa: nas salas de costura da minha infância, havia uma profusão de elementos amontoados; restos de tecidos, aviamentos diversos e ferramentas, como tesouras, dedais, fitas métricas, alfinetes, espalhavam-se pelo chão e por sobre os móveis, criando um verdadeiro caos multicolorido; a sensação provocada por aquele local era, à primeira vista, de desordem, mas um olhar mais demorado revelava a criação sugerida por aquela confusão visual; aquele era também um local que escondia tesouros.

Tal qual o chão da sala de costura, o início do pesquisar pode ser simbolizado pela profusão de elementos que vão sendo coletados na tentativa de construção de uma narrativa que faça sentido, tanto do ponto de vista metodológico quanto da coerência interna do pesquisador. Veiga (2013) denomina esse momento da pesquisa de “fui ao armarinho”. Armarinhos, antigas casas de aviamentos onde se podem encontrar botões, fitas, linhas e lãs, são o lugar aonde vamos quando queremos dar início a um projeto, cuja ideia ainda não está totalmente formada. Assim, pode-se dizer que os próprios materiais servem de inspiração para a criação. Essa etapa assemelha-se a uma sensação, uma coceira, um forte desejo de realizar algo, algum trabalho manual, e pode ser comparada à construção do método de pesquisa para explicar como ocorre essa construção na prática, de um modo mais concreto. Aqui se entende “concreto” como algo da natureza da concretude, concretização (VEIGA, 2013).

Ao longo dos últimos anos, participei de diferentes grupos de mulheres que costuram. Esses grupos se reuniam com maior ou menor regularidade, alguns com um propósito e tempo de duração determinados, outros eram livres. Todos eram frequentados por mulheres de diferentes origens e idades, e em nenhum deles fui coordenadora de qualquer tipo de atividade, sendo minha intenção usufruir daqueles espaços de convivência e realizar um trabalho manual como *hobby*. Tal experiência despertou a minha curiosidade sobre as possíveis significações da perpetuação dessas artes tão antigas que já foram refutadas como “coisas domésticas” e, portanto, não condizentes com os movimentos de libertação feminina, os quais ganharam força a partir da década de 1960.

Além disso, ocorriam-me questões, como, por exemplo: seria possível a ressignificação dessa experiência nos dias atuais e, em caso afirmativo, quais usos homens e mulheres estariam fazendo hoje das atividades manuais têxteis e com quais significações simbólicas? Seria possível antever a partir dessas experiências um maior acolhimento e articulação na cultura para os aspectos da natureza considerados femininos?

Com a finalidade de procurar responder a tais perguntas, este estudo teórico considerou as etapas descritas a seguir como uma grande colcha de retalhos, os quais, organizados em blocos, vão criando camadas de sentidos. Para isso, foram construídos blocos, que consistem em retalhos temáticos, organizados como na confecção de um quilt ou colcha de retalhos.

No que foi chamado de “primeiro bloco de retalhos”, destaquei alguns usos da costura, da tecelagem e de outras atividades têxteis manuais, a partir de referências encontradas com esses descritores na produção acadêmica de diferentes áreas de conhecimento.

O segundo bloco aborda a relação entre a mulher e a criatividade, enfatizando a visão da psicologia junguiana.

No terceiro bloco, com o intuito de apreender o significado ou significados simbólicos de tais atividades constituídos em nossa história coletiva e estabelecer um referencial arquetípico, foram apresentados alguns mitos e contos populares relacionados a essa temática.

O quarto bloco traz algumas considerações sobre os usos da costura, da tecelagem e do bordado em diferentes contextos e momentos históricos, como nos grupos de resistência política e entre artistas e artesãos.

O quinto bloco destaca os elementos terapêuticos das atividades manuais como a costura, que estão presentes, sobretudo, nos ateliês terapêuticos de Nise da Silveira e também nos círculos de mulheres.

No sexto bloco, são comentados alguns temas, surgidos na página *Outras Costuras* a partir das pessoas que participam dessa comunidade virtual. A intenção foi a de destacar elementos que facilitassem a compreensão das possíveis significações das manualidades têxteis na atualidade. Além disso, é desse acervo virtual que vêm muitas das referências poéticas que acompanham o texto desta tese e que permitem, talvez, refletir sobre a relação entre tecido e texto.

A partir desses blocos de retalhos, imaginei uma colcha que pudesse representar um panorama das experiências de mulheres e também de homens que, sozinhos ou reunidos em grupos, se encontram para costurar e bordar como forma de estar no mundo.

O trabalho segue com a costura da colcha, momento no qual são discutidos, a partir de uma perspectiva simbólica, elementos essenciais à realização de uma boa costura: o tecido e as mãos.

Finalmente, concluí esta colcha de retalhos lançando algumas perguntas e tentando demonstrar a relevância do tema para os dias atuais.

Quanto ao fio que costura as reflexões aqui propostas e que me conduz pelo labirinto da pesquisa, lembrando o poema de Stafford (1999), ele é aquilo que Romanyshyn (2007) chama de relação transferencial entre o pesquisador e seu trabalho. Essa relação transferencial se faz presente também ao longo deste trabalho, através de poemas que me chegaram durante todo o período de composição do texto-têxtil e que aqui dou o nome de “transferências poéticas”. Esses fios que se entrelaçam ao texto são compostos por aquilo que me atravessa e, por esse motivo, estão intrinsicamente ligados às costuras que vou fazendo pela vida.

A psicologia analítica de Jung é um destes fios, a poesia, outro, e a literatura, outro ainda. Minha história pessoal e a história coletiva na qual me incluo também são fios com os quais teço, bordo e costuro. Esses fios que trago nas mãos foram entremeando as tessituras, provocando sentidos, ora desmanchando ideias pré-concebidas aqui, ora alinhavando reflexões acolá, criando em seu percurso de linha e agulha um resultado singular. Eles oferecem sustentação para que o resultado final seja um conjunto harmonioso. Uma bela costura feita com material de má qualidade empobrece o trabalho como um todo.

Nas considerações finais, imagino, por fim, os possíveis usos e significados de uma colcha de retalhos. Afinal, costurar hoje em dia, para quê?

4.1 A pesquisa situada no paradigma junguiano e o campo da pesquisa imaginal

Na busca de uma articulação possível entre teoria e experiência, se insere a perspectiva junguiana de pesquisa, que não propõe uma cisão entre pesquisador e objeto,

mas, ao contrário, valoriza a articulação entre eles como método de apreensão e compreensão do fenômeno simbólico.

Em uma primeira tentativa de situar a pesquisa dentro de um campo que fosse metodologicamente compatível com a maneira junguiana de pensar o mundo, foi tomado em consideração o trabalho de Penna (2005, 2014). No entanto, o próprio caminhar da pesquisa, a vivência de certo modo visceral deste processo, foi suscitando a necessidade de um arcabouço teórico que pudesse dar conta do aspecto alquímico mitológico do trabalho e do campo transferencial que este estabelece com o pesquisador. O suporte para essas ideias foi encontrado em Romanyshyn (2007).

O pensamento de Penna (2005; 2014) será retomado em alguns aspectos que introduzem a ideia de uma metodologia de pesquisa que busca traduzir o pensamento junguiano na produção do conhecimento, a fim de relacioná-lo e amplificá-lo com a proposta hermenêutica alquímica de Romanyshyn (2007), mais amplamente adotada neste trabalho.

Penna (2014) situa o trabalho de pesquisa dentro do que denomina “paradigma junguiano” e que envolve três elementos fundamentais entrelaçados e articulados de forma consistente e coerente: ontologia, epistemologia e metodologia.

A perspectiva ontológica refere-se às concepções de mundo e de ser humano, sobre as quais se assentam a epistemologia e o método. A noção de uma totalidade dinâmica que abarca os aspectos conscientes e inconscientes em sua concepção de mundo é o fundamento básico dessa perspectiva. Na abordagem da psicologia analítica, o homem é visto como microcosmo, sendo, portanto, parte integrante do macrocosmo, que inclui as esferas do inconsciente coletivo e da consciência coletiva. Assim, a realidade na psicologia analítica é considerada em seu viés psicológico, integrando princípios físicos e metafísicos. A noção de realidade psíquica formulada por Jung abrange a realidade material e imaterial, além da realidade externa ao eu e a realidade interna do indivíduo. Pode-se dizer, portanto, que a realidade psíquica é a realidade do ser humano (PENNA, 2014).

A epistemologia é a delimitação de um campo a ser conhecido. A perspectiva epistemológica refere-se às questões relativas às possibilidades, limites e valor do conhecimento, bem como à relação entre pesquisador e objeto. A esse processo de aquisição e construção de conhecimento, que é também um processo de ampliação da consciência, Jung chamou “processo de individuação” (PENNA, 2005).

O processo de individuação na psicologia junguiana designa o devir da personalidade, cujo princípio está relacionado ao processo de formação e transformação contínua de uma individualidade e pode ser definido como “tornar-se si-mesmo” ou “o realizar do si-mesmo”. As duas definições são complementares e ampliam a noção do desenvolvimento da personalidade, situando o indivíduo em sua particularidade e, ao mesmo tempo, em sua dimensão transcendente (VILHENA, 2009). Essa definição do processo de individuação parece importante para se pensar o processo de construção de uma pesquisa como parte do processo de individuação do seu autor, pelo menos em um primeiro momento. E Romanyshyn (2007) irá além, ao falar também em uma individuação da própria pesquisa, em seu caminho de tornar-se aquilo que verdadeiramente é.

Penna (2014) afirma que o conhecimento válido para a psicologia analítica é o conhecimento que tem o valor e a função de um símbolo para o indivíduo e/ou sua comunidade. Desse modo, o maior desafio em termos epistemológicos para a psicologia analítica reside na possibilidade de a consciência conhecer o inconsciente. É na experiência com o outro, nas trocas afetivas, que o indivíduo irá expressar suas características individuais. Assim, individuação não significa individualismo ou isolamento, mas o processo que ocorre em relação dialética, dinâmica e em constante movimento entre o individual e o coletivo. Se, por um lado, o indivíduo está ligado à sua herança coletiva e ancestral, que chamamos “arquetípica”, por outro, identificar-se excessivamente com as regras e convenções sociais, as quais permitem sua inserção no grupo, pode ocasionar uma diminuição da personalidade, o que seria fatal para a criatividade. Segundo Vilhena (2009), “individuar-se pressupõe uma tensão inevitável entre forças opostas e complementares, que terão de ser conciliadas na busca de um equilíbrio. Esse é o raciocínio dinâmico e dialético e a visão abrangente de psique para Jung” (p. 34).

Na perspectiva simbólico-arquetípica, o modo de compreensão da realidade habilita a investigação dos fenômenos nos contextos individual e coletivo e favorece a investigação de temas relacionados às artes, à cultura e à mitologia (PENNA, 2014).

Um dos desafios encontrados na pesquisa qualitativa está em produzir dados dentro de uma ética que privilegie a subjetividade, buscando articular a fala e as memórias ao tempo histórico e contexto nos quais elas se deram. É preciso ter em consideração que a objetividade do pesquisador encontra-se, durante todo o tempo, em relação dialética com sua subjetividade. Isso merece atenção especial durante o processo, não no sentido de que tal subjetividade

interfira na realidade pesquisada, mas explicitando de onde partem as indagações do sujeito-pesquisador, as quais constituem a razão da pesquisa em si.

De fato, Romanyshyn (2007) irá afirmar que o aspecto anímico da pesquisa é tão importante para sua realização quanto o aspecto racional, sendo que o pesquisador está constantemente relacionado com seu objeto de estudo, seja através de algum complexo, seja através de um mito ou fantasia.

Penna (2014) ressalta que do ponto de vista epistemológico o fato de a psique ser tanto sujeito quanto objeto de conhecimento constitui um ponto crucial da ciência psicológica. A participação do pesquisador no processo é não só destacada no campo da psicologia analítica, como sua atitude simbólica é enfatizada em relação à compreensão do material estudado.

O caráter compreensivo e interpretativo da abordagem qualitativa e sua meta de buscar significados e finalidade na produção do conhecimento são os motivos principais para a escolha de tal abordagem para a pesquisa em psicologia analítica (PENNA, 2007). Dentro dessa perspectiva de trabalho, propõe-se a participação do pesquisador no contexto pesquisado por meio da elaboração simbólica, que propicia a ampliação da consciência e se traduz num processo de produção de conhecimento e também de aprendizagem (FURLANETTO, 2007).

Segundo Penna (2014), “a pesquisa em psicologia analítica se realiza por meio de um processo dinâmico em que o pesquisador é o autor e ator principal num vasto elenco de atividades e atributos” (p. 262). Essa relação entre sujeito e objeto, ou pesquisador e fenômeno, ocorre de maneira dialética e significativa, na qual ambos participam ativamente do processo de aquisição do conhecimento. É preciso, portanto, que ela seja balanceada, de modo a se tentar evitar a unilateralidade do pensamento.

A perspectiva metodológica refere-se ao modo pelo qual determinado conhecimento é alcançado. Em psicologia analítica, a aquisição do conhecimento se dá pela apreensão do símbolo, que, como ponte entre consciência e inconsciente, é passível de investigação. Essa investigação irá considerar os fenômenos individuais (sonhos, fantasias e experiências) e coletivos (mitos, contos de fadas, acontecimentos sociais, obras de arte), desde que estejam revestidos de um valor simbólico. Desse modo, nela considera-se como símbolo qualquer evento que provoque ou mobilize a atenção individual ou coletiva (PENNA, 2014).

Para a compreensão e análise do material coletado, é necessária a cuidadosa explicitação do contexto em que isso se deu, observando-se as gradações entre o âmbito arquetípico, mais amplo e relacionado ao coletivo, e o contexto individual, mais estrito e específico. Tal apreensão envolve a articulação entre pesquisador e fenômeno, observação e auto-observação, bem como os diversos níveis de inter-relação, cujos aspectos conscientes e inconscientes estão em permanente diálogo (PENNA, 2014).

A adoção de uma metodologia de pesquisa que permita emergir um campo transferencial entre pesquisador e objeto não somente no que se refere à interpretação de resultados é qualidade desejável. Deve também ser encarada como atitude de pesquisa por parte do pesquisador, em um método que Romanyshyn (2007) denomina “hermenêutico” e que na visão deste autor se distingue por permitir compreender e interpretar textos simbólicos de diferentes tipos e procedências. Nesse sentido, ele propõe a compreensão da hermenêutica como um processo que ocorre sob a égide de Hermes, estando assim alinhada a uma poética do processo de pesquisa. O termo “poética”, conforme ressalta o autor, não significa que a pesquisa seja uma poesia, mas sim que o pesquisador está sintonizado com o espaço entre o que é dito e o que sempre ficará fora do discurso, aquilo que se situa entre a consciência e o inconsciente, espaço este que só pode ser acessado pelo símbolo enquanto expressão da função transcendente (ROMANYSHYN, 2007).

Compreende-se o risco dessa escolha não só em termos acadêmicos mas ainda pela tentativa, quem sabe audaciosa, de apreender aquilo que por definição é inapreensível, algo que só pode ser acessado por intermédio do símbolo e que, uma vez acessado, não garante ainda sua total apreensão por parte da consciência. Talvez seja, como disse Romanyshyn (2007), uma tentativa de prender a alma ao papel.

Como capturar a alma de algo sem matar seu espírito? – pergunta o autor a si mesmo. Talvez a saída desse labirinto que comparamos aqui à costura de uma grande colcha de retalhos seja mesmo poética, como propõe Romanyshyn (2007), oferecendo ou iluminando em seus achados alguns aspectos que certamente não dão conta de tudo aquilo que uma costura pode alcançar, mas que ampliam nos padrões dos tecidos escolhidos uma perspectiva do que esse ato criativo pode conter de significado.

4.2 Aspectos éticos

A maior parte deste trabalho de pesquisa consistiu em levantamento bibliográfico e reflexões a respeito do material encontrado, para então se organizar e construir os blocos de retalhos, isto é, um panorama temático.

No que se refere aos comentários deixados pelos participantes da rede social na página *Outras Costuras* e que compõem o sexto bloco e parte das intervenções poéticas, cabe esclarecer que tais comentários são publicações espontâneas, estimuladas somente pelos textos e imagens compartilhados.

Embora ainda não haja uma política regulatória específica para o uso de dados coletados nas redes sociais, alguns cuidados foram tomados neste trabalho a fim de se respeitar a privacidade e observar alguns princípios éticos que, acredita-se, sejam universais, independentemente da fonte de consulta. Esses cuidados incluíram: utilizar somente as publicações classificadas pelos usuários como públicas; não usar na pesquisa qualquer dado que pudesse sugerir ou facilitar a identificação do usuário ou seu perfil; também não foi realizada busca por um perfil de usuário previamente determinado. As publicações também foram selecionadas por sua relação com o tema da pesquisa, sem qualquer restrição relativa a um perfil de usuário específico, uma vez que o interesse deste trabalho não era caracterizar uma determinada população, mas apreender aspectos do significado simbólico atribuído à costura nos dias de hoje.

5. O TECIDO DE APOIO: A PSICOLOGIA ANALÍTICA DE JUNG

Para considerar, na perspectiva da psicologia analítica de Jung, os aspectos simbólicos da costura e dos elementos a ela relacionados, é necessário entender algumas de suas conceituações. Abordaremos a seguir alguns conceitos, como símbolo, função transcendente e atitude simbólica, além do masculino e feminino, na visão de Jung e alguns autores junguianos e pós-junguianos. Como um dos fios da costura aqui proposta, a psicologia analítica de Jung promove uma abordagem simbólica do inconsciente, pois, por definição, aponta para além de si própria e para além daquilo que pode se tornar imediatamente acessível à nossa observação. É uma abordagem que leva em conta a assimilação dos conteúdos que também podem ser intuitivos e imaginativos (WHITMONT, 2008).

5.1 Símbolo, função transcendente e atitude simbólica

O símbolo é um conceito fundamental na compreensão junguiana da psique. Ele se dá na relação entre o inconsciente e a consciência. Ainda que a palavra símbolo esteja presente em diferentes áreas do conhecimento humano ao longo da história, Jung foi pioneiro nas pesquisas sobre sua natureza e atribuiu-lhe um significado psicológico específico.

A palavra símbolo origina-se do grego e era utilizada para designar algo que tem um sentido oculto e mais profundo por trás daquele mais óbvio ou objetivo. Assim, podemos entender que no símbolo estão presentes dois níveis: um conhecido e outro desconhecido, mesmo que apenas em parte. O símbolo apresenta então um excedente de significado, que nunca pode ser inteiramente esgotado. É essa característica que irá distinguir símbolo de signo ou sinal (KAST, 1997).

Os símbolos se expressam na consciência por meio da fantasia e das imagens oníricas, da metáfora, da poesia, dos mitos e também da arte, das manifestações do corpo e dos relacionamentos. Além disso, têm sempre um aspecto que aponta para o futuro. É por intermédio das expressões simbólicas que podemos reconhecer as manifestações do psiquismo cuja apreensão absoluta seria impossível.

Jacobi (1986) refere-se ao símbolo como uma espécie de encarnação do arquétipo, que é inapreensível, em uma imagem concreta ou abstrata, a fim de que o conteúdo arquetípico possa ser apreendido pela consciência.

Para a apreensão do símbolo, é necessária a presença e o envolvimento de uma consciência que o acolha, além da consideração do contexto em que ele emerge, pois ele está ligado ao aqui-agora do tempo e do espaço, quando de alguma maneira pode ser apreendido. Cabe esclarecer que tal atitude não é escolha da consciência já que aparecimento do símbolo, independe de suas deliberações. Isolar o símbolo de seu contexto seria o mesmo que transformá-lo em um sinal. A participação da consciência é mais do que a atitude simbólica. Muitas vezes inclui um certo fascínio pelo símbolo, ou uma reação somática, ou ser tomado por uma emoção muito forte. Estamos aqui falando da importância da atitude simbólica, isto é, de uma disposição para considerar o que surge como símbolo, o que é central nesta tese como uma condição necessária para que aconteça a experiência do símbolo, mas que não dá conta de tudo que a consciência pode vivenciar (JACOBI, 1986; FREITAS, 2009a).

Por atitude simbólica compreendemos a atitude fundamental da consciência que considera que há um sentido no fenômeno sendo vivenciado e assim pode reconhecer se alguma coisa é ou não um símbolo. Lembremos que um mesmo evento pode ser simbólico para uma pessoa e não o ser para outra. Também é possível que dado fenômeno seja considerado simbólico para indivíduos que participam de uma mesma cultura e não o seja para os que dela não fazem parte. Vejamos em Jung (1921-2012):

[...] É bem possível, pois, que alguém estabeleça um fato que não pareça simbólico à sua consideração, mas o é para outra consciência. [...] Esta atitude que concebe o fenômeno dado como simbólico podemos denominá-la atitude simbólica. Só em parte é justificada pelo comportamento das coisas; de outra parte é resultado de certa cosmovisão [...] (par. 908-9, p. 489).

O conceito de atitude simbólica será retomado ao longo de toda esta pesquisa, enfatizando sua importância na elaboração do símbolo para a assimilação do novo, o que irá possibilitar não só uma eventual ampliação das possibilidades expressivas da consciência, mas também sua transformação. Neste trabalho, a atitude simbólica está representada pelas mãos que costuram, bordam, tecem e que ao fazê-lo conferem sentidos muito particulares ao que realizam.

Para Jung, o símbolo é ao mesmo tempo uma manifestação da psique e aquilo que a impulsiona. É por meio do símbolo que os novos conteúdos, que antes estavam inconscientes, podem ser trazidos à consciência e assimilados, permitindo que o campo da consciência se

amplie e se estruture melhor. Desse modo, o símbolo oferece uma possibilidade de síntese entre dois aspectos: um mais conhecido, familiar, que pode ser reconhecido pela consciência, e outro que a intriga e perturba, ensejando a possibilidade de experimentar o novo (FREITAS, 2009a).

É por meio desse processo de assimilação que a consciência pode se ampliar, não apenas em suas capacidades expressivas, mas também no sentido da transformação, pois à medida que o ego é desafiado, passa a ser capaz de se relacionar com novos elementos e pode fazê-lo a partir de perspectivas diferentes. Às vezes, quando não há disponibilidade por parte da consciência para a assimilação do conteúdo simbólico, instauram-se mecanismos de defesa que impedem a realização do potencial transformador do símbolo, e este, ao invés de transformar a consciência, é ele próprio transformado em sintoma, alocando-se na sombra. Tal solução garante ao menos que o símbolo possa retornar à consciência numa futura oportunidade para o desenvolvimento do seu potencial simbólico.

Essa relação dinâmica não é uma escolha da consciência, mas uma ação coordenada pelo Self, ou si-mesmo, conceito criado por Jung tanto para se referir à totalidade da psique, quanto ao seu centro regulador, que permanece no inconsciente. O Self como expressão da totalidade é inapreensível e permanente, desempenhando um papel fundamental no processo de individuação. Diz Jung (1939-2012):

O termo “Self” pareceu-me adequado a esse substrato inconsciente, cujo expoente real no consciente é o ego. O ego está para o Self assim como o movido está para o movente, ou o objeto para o sujeito, porque os fatores determinantes que se irradiam do Self cercam o ego de todos os lados e, portanto, são supra-ordenados em relação a ele. O Self, como o inconsciente, é um a priori real do qual se expande o ego. Ele é, por assim dizer, uma prefiguração inconsciente do ego. Não sou eu que crio a mim mesmo, eu aconteço para mim mesmo (par. 391, p. 211).

Ao estabelecer o conceito de Self, Jung fala sobre a totalidade da psique e estabelece também sua função autorreguladora. Essa função atua ao longo de toda a vida fornecendo coesão e um funcionamento adaptativo ao indivíduo, tanto em sua relação consigo mesmo quanto em sua possibilidade de estar e atuar no mundo de maneira criativa. O Self, como centro autorregulador da psique, compreende tanto a consciência quanto o inconsciente, podendo ser mais bem considerado em termos de sua relação dinâmica entre as duas instâncias (FREITAS, 2009a).

Partindo da ideia de uma relação dinâmica entre consciência e inconsciente em termos da energia psíquica que se movimenta através do eixo ego-Self, quando conteúdos

inconscientes irrompem na consciência ou no comportamento individual, a apreensão deles costuma se dar de maneira distribuída entre dois polos opostos. O símbolo representa uma possibilidade de síntese entre essas polaridades. É a tensão provocada pela necessidade de promover uma síntese, uma interação entre polaridades opostas na psique, que promove a ampliação da consciência e impulsiona a vida psíquica.

A função que conecta os pares de opostos na psique é a função transcendente, que se exprime por meio do símbolo, facilitando a transição de uma condição psíquica para outra, a fim de compensar a atitude unilateral da consciência (AZEVEDO, 2009).

A função transcendente é formada pelas tendências da consciência e do inconsciente e recebe esse nome pois ultrapassa o âmbito da consciência e torna a transição de uma atitude para a outra organicamente possível, sem perdas do inconsciente (JUNG, 1957-2012, par. 145, p. 18).

Essa função é uma atividade autônoma, que através da transcendência da fronteira entre consciência e inconsciente permite uma diminuição da tensão entre esses dois mundos, criando um ponto intermediário e menos unilateral na psique. Para que tal processo aconteça, Jung enfatizava a necessidade de se entrar em contato com o conteúdo de sonhos, fantasias e outros materiais simbólicos produzidos pela psique, não somente por meio da interpretação ou compreensão intelectual, mas essencialmente pela experiência vivida.

5.2 O masculino e o feminino

Assim como consciência e inconsciente, outros pares de opostos estão presentes tanto na natureza como na psique. A polaridade masculino-feminino é uma das formas mais básicas de experimentarmos o que Jung inicialmente apontou como o conflito universal dos opostos e que pode ser observado tanto na maneira como nos relacionamos com nós mesmos, quanto em nossos encontros com os outros. Essa dualidade que experimentamos em nossa realidade diária não diz respeito apenas ao par masculino e feminino, mas pode também ser percebida no conflito entre consciente-inconsciente, luz-sombra, espírito-natureza, positivo-negativo, entre outros.

Jung adotou os conceitos de Logos e Eros para abordar o entendimento da polaridade masculino-feminino em sua implicação arquetípica, utilizando-os para descrever a qualidade mais conectiva de Eros em oposição à discriminação e cognição associadas ao Logos, ambas presentes na psique. A utilização dessa proposição inicial e possivelmente experimental feita por Jung como uma caracterização completa e definitiva dos arquétipos masculino e feminino tem sido motivo de confusão no campo da psicologia analítica. É preciso discriminar a terminologia adotada por Jung inicialmente como aquilo que o próprio autor afirma ser: um apoio conceitual (WHITMONT, 2008).

Nas palavras do próprio Jung (1951-2013):

[...] Mas não desejo nem pretendo dar a esses dois conceitos intuitivos uma definição demasiado específica. Estou utilizando Eros e Logos apenas como apoios conceituais para descrever o fato de que o consciente da mulher é mais caracterizado pela qualidade conectiva de Eros do que pela discriminação e cognição associadas com Logos (par. 29, p. 26).

O uso da nomenclatura Eros e Logos, por conta de sua definição conceitual, pode levar a uma compreensão equivocada de que a presença de um exclui a possibilidade do outro, criando mal-entendidos, que perduraram por muitos anos no campo da psicologia analítica, sobre a compreensão da psique masculina e feminina.

De fato, como oposição complementar a Eros encontramos nas origens da mitologia grega o conceito de Anteros, ou Anti-eros, o contrário do amor. Eros simboliza a união, a força monumental do mundo que preenche o vazio existente entre uns e outros, um elemento de ligação essencial, uma energia que está sempre insatisfeita e inquieta, como o sujeito em busca de seu objeto. Porém, Eros é o amor exigente, que busca a totalidade e permanece infantil até que possa ser complementado por Anteros, símbolo do amor mútuo e compartilhado. Eros e Anteros compõem o par de opostos complementares na psique, de modo que, por um lado, Eros exerce uma força de coesão e atração entre os elementos, enquanto, por outro, Anteros atua para que tais elementos permaneçam preservados em sua essência, combinando-se entre si, mas sem perder a conexão com aquilo que na psique representa o “diferente” (BRANDÃO, 1986).

A compreensão dos conceitos de Eros e Anteros pode nos ajudar a desfazer alguns equívocos que a nomenclatura de gênero tende a causar, especialmente neste momento atual, em que muito se tem discutido sobre as representações de gênero na sociedade e na cultura. Por essa analogia, podemos pensar que a essência da ideia que representa o par anima-animus,

ou masculino-feminino, refere-se à possibilidade de integração na psique daqueles elementos ou qualidades que diferem da expressão usual do ego. Pensando dessa maneira, a representação da anima e do animus na psique está relacionada não somente a uma ideia de masculino e feminino, mas à possibilidade de instauração na própria psique de um campo simbólico da diferença contrassexual, com todas as suas representações pessoais, históricas e culturais (EISENDRATH, 2002).

Whitmont (2008) se aproxima dessa ideia quando afirma que o conceito que trata de Eros-Logos diz respeito a apenas uma parte dos arquétipos masculino-feminino. O autor sugere que os conceitos de masculino e feminino propostos por Jung podem ser mais bem compreendidos em termos dos antigos conceitos chineses de Yin e Yang. Diz o autor:

O Yang e o Yin incluem “masculinidade” e “feminilidade” como princípios gerais ou imagens simbólicas, mas esse uso dos símbolos não deve ser confundido com masculinidade e feminilidade enquanto características diretas dos homens ou das mulheres. [...] Esses princípios básicos são representações puramente simbólicas das energias que incluem aquilo que comumente chamamos masculinidade e feminilidade (WITHMONT, 2008, p.153).

O princípio Yang, simbolizando o masculino, pode ser compreendido como arquétipo que encerra o elemento criativo ou gerador, exprimindo a energia de força, impulsividade, agressividade e rebeldia, enquanto o princípio Yin, simbolizando o feminino, é representativo de uma energia mais receptiva, dócil, envolvente, acolhedora e continente. Masculino e feminino devem ser entendidos, portanto, como dois polos de uma mesma totalidade, presentes, ainda que em diferentes medidas, tanto na psique do homem quanto na da mulher. Além disso, em cada um desses polos está presente um aspecto dinâmico e outro estático, o que amplia a compreensão dos princípios que regem a psique de ambos, homens e mulheres (WHITMONT, 2008; PARISI, 2012).

O homem experimenta as qualidades de sensibilidade, criatividade e imaginação etc. – que contrastam com a ideia coletiva da virilidade masculina – por meio da representação arquetípica que Jung chamou de “anima”. Os aspectos da anima são incorporados ou rejeitados pela psique masculina em maior ou menor grau a partir das vivências pessoais.

A primeira experiência feminina em nossa vida é experimentada na relação com a mãe, que influencia a formação da ideia de mulher, ou seja, a anima. As emoções, sensações e sentimentos advindos dessa relação permanecem mais ou menos inconscientes na psique e, desse modo, a mãe marca não somente os aspectos femininos do filho, mas também a imagem

que ele cria das mulheres, suas aspirações, desejos e temores em relação a elas. Essa imagem mítica e vaga, que mistura fantasias, imaginação e desejos, evolui na medida em que o homem a confronta com a realidade concreta de suas experiências com as mulheres com quem se relaciona ao longo da vida (VON-FRANZ, 2000).

Constituída pela composição de diferentes padrões, a alma tende a operar como uma personalidade parcial no homem, razão pela qual, em favor da individuação, ele deve tentar conhecê-la e estabelecer uma relação com ela, numa atitude de disciplina e interação experimental (WITHMONT, 2008). Podemos perceber então que o relacionamento entre o ego e a alma pode constituir uma tentativa por parte do ego de elaborar simbolicamente aquilo que não reconhece e que, ao mesmo tempo, atua como parte de si.

Mas a alma do homem não é influenciada somente pela experiência com a mãe biológica, a mãe real e individual. O mundo da alma também representa o que Whitmont (2008) denomina “elemento Yin abismal”, a fonte primitiva da psique, uma existência irracional e anterior à consciência. Esse caráter de pré-consciência atribuído à alma representa uma imagem arquetípica relacionada ao feminino em sua forma mais geral, tal qual ela existe no homem individual e coletivamente. Ou seja:

Como imagem numinosa, isto é, como imagem afetiva espontaneamente produzida pela psique objetiva, a alma representa o feminino eterno – em qualquer um e em todos os seus quatro aspectos possíveis e suas variantes e combinações como Mãe, Hetaira, Amazona e Médium. Ela aparece como a deusa da natureza, Dea Natura, e a Grande Deusa da Lua e da Terra que é mãe, irmã, amada, destruidora, bela feiticeira, bruxa feia, vida e morte, tudo numa só pessoa ou em aspectos diferentes da pessoa; portanto ela surge em inumeráveis imagens de figuras femininas [...] (WITHMONT, 2008, p. 168).

Nossa sociedade ocidental é marcada pela valorização dos atributos de natureza masculina e pautada em valores de percepção, pensamento, iniciativa, conquista, rivalidade e competição como forma de elaboração do mundo objetivo. Esses atributos são valorizados em detrimento de valores como intuição, sentimento, sensibilidade, criatividade, receptividade e esforço paciente para a elaboração do mundo subjetivo. A valorização de uma atitude mais objetiva e direcionada ao exterior, quando considerada como oposta e superior à valorização do subjetivo, leva a consciência coletiva a adotar uma postura unilateral, que além de prejudicial ao desenvolvimento humano pode ser bastante perigosa (WHITMONT, 1991; PERERA, 1985). É este o prisma adotado no presente trabalho quando tecemos nossas reflexões sobre o que tem mudado em relação à consideração do feminino no momento atual.

Do ponto de vista da psique coletiva, trazer à consciência os aspectos femininos da psique interessa tanto ao homem quanto à mulher. Abordar temas como mulher e feminino é algo que tem de ser feito com muita cautela, pois costuma despertar certa controvérsia na atualidade do meio acadêmico junguiano, como bem observou Parisi (2012). É importante esclarecer que feminino e mulher não são sinônimos e o mesmo vale para os conceitos de homem e masculino. Quando masculino e feminino são vistos como princípios presentes na natureza, é possível se fazer uma conceituação mais abrangente e menos sujeita à contaminação das diferenças culturais de gênero (PARISI, 2009; 2012).

Numa sociedade que em grande medida exclui características comumente atribuídas ao feminino e reprime fortemente suas manifestações e valores, temos como vítimas homens e mulheres, mutilados em suas identidades e integridades psíquicas. Para as mulheres o desafio talvez seja maior, pois cabe a elas a difícil tarefa de desenvolver os aspectos masculinos de sua psique sem abrir mão nem se distanciar em demasia de seu ser feminino (PARISI, 2009).

Se a mulher se identificar apenas com os aspectos femininos e não desenvolver os aspectos masculinos em sua psique, ficará entorpecida, prisioneira de seu animus. Por outro lado, ao identificar-se em demasia com este último, talvez encontre lugar para si na cultura, mas sentirá que esse lugar não é legitimamente seu. Será sempre uma estranha em seu próprio lar e terá perdido o contato com a natureza do Self. A mulher bem adaptada a uma sociedade de orientação masculina acaba por repudiar seus próprios instintos e energias mais integralmente femininos, rebaixando-os e deformando-os, reproduzindo enfim os valores da sociedade patriarcal. O retorno ao feminino é de vital importância para a mulher moderna na busca por sua totalidade (PERERA, 1985).

Os homens, por sua vez, são por um lado mais adaptados às regras vigentes, mas também correm o risco de perderem o contato com sua alma e, assim, distanciarem-se de seus aspectos mais receptivos, compreensíveis e criativos (PERERA, 1985).

O mesmo não ocorre nas sociedades de estrutura predominantemente matriarcal, nas quais as mulheres confiam espontaneamente em sua natureza feminina. Elas são conscientes de sua importância e do fato de possuírem atributos que as diferenciam dos homens, mas sabem que isso não as faz inferiores a eles (VON-FRANZ, 2000). Abordar o feminino como um princípio é falar de questões relacionadas ao desenvolvimento do ser humano e, por conseguinte, de uma perspectiva da psicologia da cultura. É necessário que a sociedade

abandone a unilateralidade e chegue, o quanto antes, a uma síntese que inclua o feminino em sua pujança. Desse modo, o ser humano individual poderá melhor viver a totalidade psíquica e lidar com os perigos que o ameaçam por dentro e por fora da existência. O desenvolvimento do indivíduo no sentido de sua totalidade é a base do desenvolvimento saudável da sociedade. É pela realidade coletiva da vida do homem que se prova relevante o trabalho psicológico individual (NEUMANN, 2008).

Como afirma Whitmont (1991),

Uma vez que a psique individual não é uma entidade totalmente separada, mas, assim como uma folha faz parte da árvore da psique coletiva, o padrão comunitário mais cedo ou mais tarde irá se formar a partir dos elementos comuns às muitas buscas individuais (p. 271).

O autor ressalta a necessidade da reintegração do feminino representado simbolicamente pela Deusa, uma vez que a cultura patriarcal dá sinais de estar se esgotando em seus recursos. Os papéis masculinos e femininos tradicionais estão sendo questionados pela sociedade já há algum tempo. Tem-se observado também a escalada da violência e o esgotamento irracional de recursos por parte da própria Mãe Terra. Whitmont (1991) recorre à mitologia para afirmar que não é apenas uma coincidência o fato de as grandes divindades da destruição e da guerra terem sido, desde sempre, femininas. São elas que vêm em nosso auxílio neste momento em que a humanidade passa por profundas transformações.

Se olharmos cuidadosamente ao redor, em nosso contexto social atual, veremos como têm ganhado uma maior visibilidade os movimentos sociais de luta e resistência liderados por mulheres. Mesmo em campos polêmicos, como costuma ser, por exemplo, o das ideologias políticas, tais movimentos apresentam características mais integradoras, com maior unicidade de propostas e clareza de objetivos, sendo estas ao mesmo tempo mais ativas e combativas, o que costuma estar associado ao masculino.

Um ponto um tanto controverso e que cabe esclarecer diz respeito ao que se costuma chamar de “retorno do feminino”. A palavra “retorno” pode nos conduzir erroneamente a uma ideia de que o feminino é uma instância à qual se pretende retornar, abandonando uma consciência mais alinhada ao patriarcal para adotar outra, a posição matriarcal, o que só faria perpetuar a unilateralidade. Não se trata de um simples retorno do feminino ou ao feminino, mas de uma busca pela relação com os aspectos mais criativos, receptivos, da consciência, que estão projetados no outro contrassexual e que também estão presentes como subpersonalidades autônomas na psique de homens e mulheres.

A relação que se busca estabelecer com a contraparte, com o “outro” da psique, é uma relação dialógica, e seu objetivo consiste na atualização e descoberta de novas possibilidades e novas formas de vivenciar o feminino, estando este articulado ao masculino.

5.3 Mulheres em círculo: os grupos de costura e bordado

Desde as reuniões de bordado do século passado, passando pelos clubes de quilt e salas de costura, até os dias hoje, as mulheres têm se reunido em grupos para a prática das atividades têxteis manuais. Na atualidade, tais encontros muitas vezes são combinados por meio das redes sociais e reúnem dezenas de mulheres, que, sob os mais diversos motes, compartilham momentos de bordar, costurar e tecer, tanto em lugares públicos quanto privados.

Sabemos que o grupo é o espaço privilegiado tanto de socialização quanto para rituais de troca e pertencimento. Como procuraremos mostrar a seguir, as mulheres parecem estar atualizando esses costumes nos dias de hoje e fazendo da costura, do bordado e do tecer meios de ocupação dos espaços públicos e afirmação de direitos, assim como de resistência política.

A ideia do círculo de mulheres se sustenta na correspondência simbólica entre o círculo e os aspectos arquetípicos do feminino, numa possível representação da totalidade da personalidade (BOLEN, 2014). Os círculos de mulheres são grupos que geralmente têm o intuito de promover o autoconhecimento e o desenvolvimento da consciência daquelas que deles participam. O círculo aproxima seus participantes de forma não hierarquizada, é pessoal e igualitário. No círculo, é possível perceber-se ao mesmo tempo como individualidade e como parte do todo e, na medida em que o indivíduo se percebe, percebe também o outro, num exercício de alteridade. O círculo serve de representação mítica à espiral do tempo cíclico e universal, que está presente na alternância dos ciclos lunares, das estações do ano e, de forma geral, na natureza (BOLEN, 2014; OSTETTO, 2009).

Koltuv (1997) explica que o círculo é também a representação da deusa Héstia, uma referência mitológica importante para as mulheres em sua própria jornada psicológica em relação à inteireza. “Ela é Sibila, fada-madrinha, Baba Yaga, fiandeira e tecelã”

(KOLTUV, 1997, p. 46). Segundo a autora, a primazia e onipresença da deusa apontam para a necessidade de uma centralidade no desenvolvimento da mulher.

Héstia é a deusa que representa o aspecto acolhedor do feminino. É ela quem transforma uma casa em um lar e é quem confere a qualidade afetiva ao campo psicológico, atmosfera que se busca invocar nos círculos de mulheres (FREITAS, 2005).

Os círculos de mulheres, também chamados de círculos do feminino, vão se caracterizando como um espaço de experimentação e troca de experiências sobre as vivências das mulheres em seus papéis profissionais, como parte de uma sociedade, com a maternidade e a não maternidade.

Acerca da experiência, Jung (1928a-2012) diz:

Ninguém compreenderá realmente esses fatos se não experimentá-los em si mesmo. Por isso, interessa-me muito mais indicar as pistas e possibilidades de experiência, em lugar de estabelecer fórmulas intelectuais; estas últimas não passariam de um emaranhado inútil de palavras, se precedessem as experiências que necessariamente implicam. [...] Primeiro, os fatos; depois, as teorias (par. 340, p. 101-2).

Pensando nos grupos de mulheres que se reúnem formal ou informalmente para costurar e bordar, imaginamos que a ideia da construção de um produto (o tecido bordado) que evoque e de certo modo materialize as lembranças escolhidas pelo sujeito para serem contadas pode se traduzir em um interessante material de troca.

Nesse sentido, os grupos que se reúnem em torno de tal experiência podem ser considerados grupos vivenciais, como conceituados por Freitas (2005), que afirma ser o grupo o próprio campo interacional onde ocorre a experiência e que possui a qualidade de possibilitar a experiência da dimensão psicológica em si. Para caracterizar o grupo como vivencial, alguns elementos parecem ser bastante significativos: o campo interacional, a ritualização simbólica, a mediação e a possibilidade da experiência.

Embora Jung não tenha particularmente encorajado o trabalho com grupos por temer a ocorrência de um processo de contaminação ou regressão psíquica, criação de dependência mútua, perda de autonomia, massificação e fuga do confronto consigo próprio, essa proposta encontra suporte na proposição de alguns autores pós-junguianos.

Whitmont (1974) afirma que o arquétipo do grupo pode permitir ao indivíduo a experiência de sentir-se como parte de algo maior, além de poder experimentar tanto

conformidade quanto singularidade, buscar autossustentação, conviver com uma ampla gama de tipologias e pontos de vista e vivenciar situações numa concretude maior. Dentro de uma proposta vivencial, o grupo estabelece seus rituais como forma de mediação da realidade.

As próprias tarefas de costurar, bordar e tecer são atividades ritualísticas em si. O autor afirma que o ritual é fundamentalmente um jogo dramático, onde a realidade pode ser testada de maneira simbólica e quase experimental. Suas regras são flexíveis e podem servir tanto à natureza quanto ao objetivo da atividade em questão. Na encenação dessa dinâmica, o jogo da vida mobiliza e estrutura as forças da psique inconsciente. Assim, o ritual é um ato lúdico ou a encenação contextualizada de impulsos, sentimentos e visões ou fantasias arquetípicas, que abre as portas da comunicação com os outros e também com nosso outro interior, o próprio Self (WITHMONT, 1974).

O ritual possui uma conexão com o corpo, e sua importância é evidenciada pelo caráter vivencial da experiência. Para ritualizar, é necessário evitar a armadilha da dicotomia cartesiana, pois a atividade corporal e o dinamismo psíquico são partes indissociáveis da experiência. Em outras palavras, toda experiência de realidade interna ou externa só pode se dar por meio do corpo, o que ocorre desde os primeiros estágios do desenvolvimento humano, sendo o ego corporal a forma mais antiga de vivência (WITHMONT, 1974).

Freitas (2005) aponta que o potencial criativo da vivência, assim como o da multiplicação de diálogos e interações, talvez seja a maior vantagem dos grupos vivenciais. Ela também afirma que a utilização de recursos expressivos tem se mostrado de grande valia para a emergência de imagens numa forma precisa e contextualizada. Numa perspectiva simbólica, a autora considera o símbolo como fio condutor, responsável pelas tecelagens que ocorrem nos grupos vivenciais. O símbolo é o que permite a dimensão vivencial da experiência, ao envolver a personalidade total, ou seja, abrangendo suas dimensões racionais e irracionais, sem deixar escapar a tonalidade afetiva e emocional do que quer que esteja sendo vivido (FREITAS, 2005).

Tal ampliação do potencial criativo e ritual onde se propiciam e acolhem vivências é o que se pode esperar, por exemplo, de grupos terapêuticos nos quais se utilizam a costura, o bordado e outras técnicas têxteis como recurso expressivo.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA # 2

corpo inconsútil

a linha do rio costura

o céu e a terra

a linha da terra costura

o céu e o mar

a linha do céu dobra

o inferno ao meio

as noites sussurram

que a linha do tempo

não se dobra

mas fia

teia de si mesma

e acalenta o vento

costura

a linha dos dias

Jussara Salazar, 2014

6. BLOCO DE RETALHOS 1: A COSTURA NA PRODUÇÃO ACADÊMICA

Este trabalho tem como foco central a atividade da costura. O interesse foi compreender a dimensão simbólica dessa atividade e possíveis modificações de sua representação na atualidade. Interessa-nos sua narrativa e modo de expressão, sua relação com o feminino, bem como possibilidades de ressignificação e pertencimento, que podem ser alcançados considerando-se a costura como recurso de transformação de uma condição existencial na perspectiva da individuação.

Para melhor compreender o tema, iniciamos o trabalho realizando um levantamento nas bases bibliográficas, de teses, dissertações e artigos disponíveis, buscando identificar outros autores cujos estudos falassem sobre a atividade da costura e seus enfoques. Com isso, buscou-se ampliar e amplificar o tema, cotejando possíveis associações. Cabe explicar que a amplificação de um tema se apoia no método junguiano de abordagem do fenômeno psíquico e que consiste em identificar o material cultural a ele associado.

Consideramos em nossa busca o período compreendido entre os anos de 2000 e 2016. Como foram encontrados poucos trabalhos que tinham como elemento central a atividade da costura, houve a necessidade de ampliar a busca para as atividades correlacionadas, pesquisando termos como bordado, fiação e tecelagem, além de trabalhos que abordassem a confecção e tecidos.

De maneira geral, foram encontradas referências ao tema em estudos realizados nas áreas das ciências sociais, moda e design, história econômica, linguística e semiótica e ainda enfermagem. Como descritores foram usadas as palavras-chave costura, feminino, psicologia analítica e artesanato, posteriormente modificadas para costura, bordado e tecelagem, uma vez que os descritores utilizados inicialmente não haviam retornado os resultados esperados.

Nos parágrafos a seguir, são descritos os principais aspectos dos trabalhos encontrados nas áreas acima citadas, para posteriormente analisarmos os trabalhos encontrados com os referidos descritores do campo das psicologias, incluindo a psicologia analítica de Jung.

No campo da sociologia, Côrtes (2013) propõe um estudo que tem como preocupação a compreensão sobre a população migrante que gravita em torno da indústria têxtil paulistana. São trabalhadores da costura, que no mais das vezes acabam por sujeitar-se a condições de

trabalho análogas à escravidão, ao receberem o pagamento por produção, o que leva a jornadas de trabalho extensas e intensivas. O autor analisa o fenômeno que denomina “migração da costura” e que tem como eixo a organização de um mercado de trabalho fortemente constituído por migrantes transnacionais (bolivianos, paraguaios, peruanos), atraídos pela indústria das confecções.

A costura é ali analisada como um recurso produtivo para uma mão de obra circulante e não especializada, sob a ótica da precarização das relações de trabalho. O autor buscou evidenciar os dispositivos governamentais para a erradicação do trabalho escravo e políticas de inclusão do trabalhador migrante na sociedade e no mercado.

Embora o foco da pesquisa de Côrtes (2013) seja o fluxo migratório que se organiza em torno da indústria da confecção, mais particularmente no segmento das oficinas de costura, o autor faz algumas observações interessantes. Destaca, por exemplo, o fato de que, dentro da cadeia produtiva da indústria têxtil que envolve os processos de fiação e tecelagem, a costura permanece como sendo a etapa mais manual do processo e, consequentemente, a que irá absorver um maior contingente de mão de obra. Esse dado reforça a percepção da costura como um processo essencialmente artesanal.

Outra informação interessante que se pode aferir do estudo de Côrtes (2013) são os cruzamentos estatísticos. Embora não seja o foco do estudo, os dados revelam que entre os brasileiros e portugueses a atividade de operação de máquina de costura é realizada predominantemente por mulheres, enquanto que entre os migrantes de outras nacionalidades latino-americanas há mais homens exercendo essa função. O autor relaciona tal informação ao fato de que, no Brasil, a costura é uma atividade tradicionalmente desempenhada pela mulher. No entanto, questiona se essas duas forças de trabalho, a exercida pelas mulheres costureiras e a dos migrantes da costura, não estariam relacionadas à condição de subalternidade do trabalho. Não iremos nos aprofundar nestes dados, uma vez que eles estão relacionados especificamente com a atividade da confecção industrial, porém, chama a nossa atenção os dados do IBGE de 2010 levantados por Côrtes (2013), que demonstram que dos 141.213 trabalhadores brasileiros empregados nas oficinas de costura 90,8% são mulheres.

Guirado Neto (2014) também estudou o fenômeno da migração boliviana por intermédio das oficinas de costura na região metropolitana de São Paulo. O autor investiga a migração do trabalhador boliviano e suas condições de organização para a melhoria das condições de trabalho, mapeando as organizações atuantes nos bairros do Brás, Bom Retiro e

Pari. O estudo demonstra o vínculo entre imigração e vestuário a partir da Revolução Industrial, tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo, e aponta o final do século XIX como a época em que a roupa deixou de ser fabricada manualmente e sob medida pelas costureiras, passando a ser produzida em escala para as vendas no varejo.

A produção do vestuário em escala, assim como o surgimento dos uniformes escolares e de trabalho, que data do mesmo período, tiveram uma função social “civilizatória” das massas e contribuíram para uma padronização do indivíduo da classe trabalhadora. Em relação às alterações na esfera produtiva, os hábeis alfaiates, detentores de anos de experiência, perderam espaço para trabalhadores sem qualificação e mal remunerados na indústria da confecção. Aqui essa pesquisa aponta para um dado que nos chama a atenção: a padronização da roupa feminina não ocorreu naquele mesmo período, pois, em geral, as mulheres costuravam as próprias roupas (GUIRADO NETO, 2014).

Tanto o estudo de Côrtes (2013) quanto o de Guirado Neto (2014) abordam a costura como dispositivo em torno do qual se organiza o fenômeno migratório, objeto de estudo dos autores. Ambos os estudos demonstram que, a partir das modificações na organização produtiva da indústria da costura, operada na década de 1930 e predominantemente pelas costureiras da zona leste paulistana, ocorreu uma maior precarização das condições de trabalho. Houve também um aumento significativo na utilização da mão de obra imigrante, muitas vezes ilegalmente contratada e mal remunerada, sem garantias e direitos trabalhistas.

Na lógica da produção e da produtividade, as confecções contratam os empreiteiros, donos de oficinas de costura, e estes são responsáveis pela sua própria mão de obra, praticando algo como a “terceirização da terceirização”. Nesse sentido, podemos pensar o trabalho do imigrante como ainda mais desvalorizado do que o trabalho da mulher. Além disso, há uma distância muito grande entre as vitrines iluminadas dos *shopping centers*, que exibem as peças de marcas famosas, e as salas sujas e com instalações precárias, onde essas mesmas peças são fabricadas. Aparentemente, assim como não procuramos saber para onde vai o lixo que produzimos, também não costumamos nos perguntar de onde vem a roupa que vestimos. Esse pensamento conduz a uma reflexão: o distanciamento entre produção e produto conduz a uma alienação do sujeito de processos que costumavam ser parte do cotidiano familiar nas décadas anteriores, e a maioria desses processos que abandonamos pelo caminho estão relacionados a atividades manuais como costurar, cozinhar, jardinar etc.

A área da moda também oferece alguma literatura sobre a atividade da costura, sendo uma das mais significativas o estudo de Maleronka (2007), que resgata o universo das costureiras e operárias têxteis atuantes em São Paulo entre 1920 e 1940. Seu trabalho evidencia que a formação recebida pelas costureiras geralmente acontecia no próprio lar, constituindo um saber feminino que era passado de geração em geração. Segundo a autora, essas mulheres provinham de origens humildes, sendo muitas vezes imigrantes e migrantes, e encontravam na costura uma forma de sobrevivência financeira em um momento de crescimento e expansão tanto da cidade quanto da pobreza.

Um ponto importante de tal estudo diz respeito à dimensão política relacionada a essa atividade por meio da proliferação de cursos de formação para costureiras, incentivados durante o período chamado Estado Novo (entre 1937 e 1946), cujo discurso propagava a crença de uma suposta vocação inata das mulheres para a domesticidade. Como as mulheres pobres não tinham alternativas senão o trabalho, o Estado fomentava as atividades que poderiam ser realizadas na esfera doméstica, e a costura passou a ser, nesse contexto, uma profissão feminina por excelência (MALERONKA, 2007)

O trabalho de Barreto (2010) no campo das ciências sociais, ao investigar um grupo de costureiras de Divinópolis, em Minas Gerais, demonstra que muito pouco desse contexto se alterou desde a década de 1920 no que tange à relação entre a mulher e a costura como atividade laboral. O trabalho das mulheres, incluindo a atividade da costura, é considerado como doméstico e, portanto, não remunerado e não valorizado, naturalizando as atividades relativas aos cuidados com a casa e a família como sendo atribuições femininas. A autora faz uma reconstituição da história das mulheres na cidade, partindo do relato das próprias costureiras para enfatizar como, por meio da costura, as mulheres tornaram-se personagens da história do crescimento e desenvolvimento da cidade, ainda que muitas não se deem conta disso.

Segundo Barreto (2010), também em Minas Gerais a costura era aprendida em casa, por meio da observação de outras costureiras. As filhas aprendiam a costurar com as mães e avós e, no começo do século XX, tornaram-se as primeiras costureiras da cidade, costurando para si e também “para fora”. As pessoas levavam os tecidos, e elas confeccionavam as peças em troca de arroz, feijão e outros mantimentos. Em 1950, surgiram as primeiras escolas de costura e o ofício se aprimorou, o que fez com que as costureiras começassem a cobrar em espécie pelo trabalho executado. Dessa maneira, a arte de costurar, que fazia parte da

educação das moças prendadas, transformou Divinópolis em uma cidade onde quase 100% da mão de obra feminina era absorvida pelas confecções (BARRETO, 2010).³

Em citação, Barreto (2010) relembra que a costura envolve um saber fazer, conta uma história e assume várias formas. Esse saber fazer pode ser desde um trabalho doméstico executado pela dona de casa e ainda artesanal, mesmo quando oferecido como serviço particular, até suas formas mais diretamente ligadas ao capital assalariado, como nas pequenas oficinas de costura ou nas grandes confecções. Desse modo, por possuir especificidades próprias, essa é uma atividade que agrega valor e possibilita às mulheres um modo de ampliação de sua atuação econômica mesmo que dentro do ambiente doméstico.

Diz a autora que o trabalho da costureira particular se assemelha ao da artesã, por seu conhecimento e domínio de todo o processo, enquanto que na produção industrial as tarefas são divididas e o processo escalonado. Essa parcialização das tarefas executadas na confecção de uma única peça desvincula concepção e execução e acaba por destruir o saber que está presente na tarefa artesanal. O que a autora não aprofunda, mas menciona em seu trabalho, é a possibilidade da costura como um recurso transformador, possibilidade que está presente, por exemplo, na iniciativa da cooperativa de costureiras de Divinópolis, ao aproveitar as sobras das confecções para a produção de um artesanato típico e que tem servido como renda extra para essas mulheres.

Silva (2015), na área da enfermagem, estudou as relações entre trabalho e saúde mental em um grupo de costureiras no município de Formiga, também em Minas Gerais. A autora realizou um levantamento sobre o tema da saúde mental e sua relação com as redes sociais de apoio e privilegiou o grupo das mulheres costureiras por ser uma profissão marcada historicamente pelo predomínio de trabalhadoras do sexo feminino. Seu estudo investiga as trabalhadoras da indústria têxtil e não aquelas que exercem a costura artesanal, num cenário formado predominantemente por mulheres e trabalhadores migrantes, como visto nos estudos anteriormente citados. A referida pesquisa aponta que o trabalho de costura tem se destacado no mercado global mundial pela precarização das relações de trabalho, o que tem levado a um aumento dos quadros de ansiedade, depressão, doenças cardiocirculatórias, digestivas, psicossomáticas e alterações do sono.

³ Era assim também que acontecia na casa da minha infância, no litoral de São Paulo, e na casa da minha bisavó, no interior. A costura era utilizada como forma de se atingir uma renda extra sem que a mulher tivesse de ausentar-se do ambiente doméstico, demonstrando talvez uma prática comum à época.

No estudo de Barreto (2010), chama a atenção o quanto a industrialização de uma atividade que foi sendo desmembrada para atender a uma lógica da produtividade vai precarizando as relações de trabalho e também as relações sociais e esvaziando a tarefa de sentido. As costureiras estudadas por Silva (2015) trabalham por produção e em seus relatos não fazem menção à execução do trabalho em si, mas às condições de trabalho na fábrica/cooperativa, à relação com as colegas, com quem pouco podem conversar durante o período de trabalho, à vigia constante de chefes e supervisores e aos horários controlados para ir ao banheiro ou beber água. Esse cenário parece muito distante das salas de costura onde se faziam as roupas dos filhos e netos e os adornos para a casa, onde a recompensa podia estar relacionada à apreciação do produto pronto e seu uso, o que sem dúvida torna mais significativa a tarefa.

Silva (2015) demonstra ainda que entre essas mulheres costureiras prevalece a baixa escolarização e a sobrecarga de atividades acumuladas entre o serviço doméstico e o exercício profissional, além da falta de uma rede social efetiva e protetiva, que poderia contribuir para reduzir os desgastes mentais enfrentados nas indústrias de confecção.

Observamos que quando o tema é a costura em si os estudos encontrados estão relacionados às questões da sociologia do trabalho, condições de execução da atividade laboral e perfil dos trabalhadores, além das relações entre a execução do trabalho e a saúde mental. Embora esses trabalhos tragam dados que ajudam a fazer ampliações sobre o tema da costura e façam refletir sobre as relações entre essa atividade e a mulher, todos têm um enfoque diferente do que intencionamos nesta pesquisa. Além disso, estão debruçados sobre a prática da costura industrial exercida como atividade laboral e não sobre a forma de expressão artesanal.

Como foi demonstrado pelos autores Cortês (2013), Guirado Neto (2014), Maleronka (2007), Barreto (2010) e Silva (2015), a prática da costura na indústria têxtil é setorizada, e cada oficina é responsável pela confecção de apenas parte de uma peça e não do produto inteiro. As peças já chegam cortadas, e à costureira cabe “fechar” as laterais ou costurar as mangas etc. Os acabamentos (colocação de botões, zíperes etc.) também são realizados por grupos diferentes. Desse modo, não é possível às costureiras reconhecerem o produto de seu trabalho como algo seu, resultando numa prática que fica bastante esvaziada de sentido.

Os trabalhos vistos até aqui, embora não falem da costura sob a perspectiva simbólica como desejamos abordar, trazem reflexões importantes sobre a relação entre essa atividade e a mulher. Apontam também para seu papel social e para a forma de transmissão desse

conhecimento, que é historicamente reconhecido como transgeracional, contextualizando a atividade de costurar no tempo, no espaço e no âmbito das relações sociais. Entendemos como perspectiva simbólica aquela que envolve uma disposição, por parte da consciência, de abertura ao processo, confiando que ali há sentidos, algo que não parece estar presente na confecção fragmentada e segmentada da produção industrial.

Ainda no campo das ciências sociais, mas numa abordagem mais próxima do campo simbólico, Tenchena (2016) realizou um belo e profundo estudo sobre as tradições femininas ucranianas na comunidade de Prudentópolis, no Paraná. Uma das manifestações culturais escolhidas pela autora em sua investigação foi o bordado ucraniano.

Embora bordar não seja o mesmo que costurar, as duas atividades estão intimamente relacionadas. Ambas eram desenvolvidas no ambiente doméstico e faziam parte das atividades desempenhadas pela mulher. Porém, enquanto a costura ficou mais associada à produção e ganhou um status de atividade profissional a partir da Revolução Industrial, levando a mulher do lar à fábrica, a atividade do bordado permaneceu mais ligada à tradição manual, permanecendo fortemente associada ao fazer artístico e artesanal. A costura, por sua vez, está atualmente mais associada à produção utilitária, principalmente por seu papel fundamental na produção do vestuário, enquanto o bordado surge como detalhe, como embelezamento (CRUZ, 2007; KODJA, 2004; MALERONKA, 2007; BARRETO, 2010).

Tenchena (2016) observa que o bordado na comunidade ucraniana insere a mulher que o pratica em um contexto de significados e pertencimento, constituindo verdadeiro símbolo de identidade, resistência e autoafirmação. A autora aponta que por meio do bordado é possível realizar diferentes leituras sobre a realidade vivenciada por essas mulheres ao longo de suas histórias, ou seja, é possível fazer uma análise das relações sociais e da memória a partir de uma prática feminina artesanal e doméstica. O bordado representa, segundo a autora, uma linguagem visual e simbólica capaz de transmitir valores, condições sociais e culturais e práticas religiosas. Ele está presente nos detalhes do vestuário, como barras, golas e punhos, e também nas toalhas de mesa e mantas que enfeitam a casa, tendo uma função não só decorativa como também de proteção e de comunicação entre os grupos.

Relacionar as práticas de bordar ao tecer e ao costurar faz bastante sentido, uma vez que essas atividades se entrelaçam em um mesmo fazer, que em sua origem é manual. É da fibra que nasce o fio que compõe o tecido, e sem o suporte do tecido não há costura, não há bordado. Os tecidos, linhas e agulhas das mulheres ucranianas materializam histórias

individuais, que estão ligadas à história coletiva de construção de identidade, memórias e um fazer artesanal que escapa à documentação oficial, comunicando-se por meio de motivos e texturas. As mulheres estudadas pela autora relatam seu envolvimento com a prática do bordar começando pela escolha dos fios, depois pelo desenho a ser bordado, passando pelos gestos das mãos e chegando até a alegria da peça pronta, uma situação bastante diferente das costureiras industriais, que nas salas das confecções de artífices se transformam em operárias (TENCHENA, 2016).

A mesma autora, ao aproximar-se do bordado como tema, rememora as lembranças de sua ligação com mãe, com a avó e as histórias vividas entre linhas e agulhas, reafirmando o potencial evocativo das memórias transgeracionais contido nas manualidades têxteis. Ela observa que, por meio dos bordados, as tradições familiares e religiosas do povo ucraniano são perpetuadas no presente e permanentemente ressignificadas. Seu estudo debruçou-se com maior atenção sobre os bordados nos trajes folclóricos ucranianos, repletos de uma simbologia sagrada e ritualística, assinalando mais uma vez a ligação entre o bordado e a costura presentes na confecção da roupa. Sua avó contava a ela as histórias sobre os significados dos bordados que eram feitos nas mangas, golas e peitos das camisas, assim como nos punhos das roupas dos guerreiros ucranianos, com a finalidade de conferir-lhes proteção contra os maus espíritos que poderiam atacar o corpo. Desse modo, as regiões mais vulneráveis do corpo exigiam bordados mais grossos, revelando que o local, bem como os motivos e até mesmo as cores escolhidas para o desenho não eram aleatórios, antes, representavam simbolicamente a proteção evocada e a região do país à qual pertenciam (TENCHENA, 2016).

Analisando conjuntamente os bordados e as narrativas das mulheres ucranianas de Prudentópolis, a autora identifica um poder feminino e silencioso, não verbal, que se comunica por figuras e signos e que está presente em espaços significativos no lar e para a família, como a cozinha. As mulheres ucranianas orgulham-se de seu papel na garantia e transmissão cultural de seus valores morais e religiosos, presentes nesse aspecto da tradição e que lhes confere visibilidade em sua comunidade. É por meio do bordado que a identidade cultural ucraniana permanece viva no Brasil. Tal prática, além da finalidade religiosa, também reforça os laços sociais e de amizade entre as mulheres, que se presenteiam umas às outras com suas criações. Esse rito de interação permite uma reatualização do sentimento de pertencimento e apresenta a mulher como guardiã por excelência da preservação das tradições e da transmissão da cultura (TENCHENA, 2016).

Melo (2015), por meio do relato de costureiras em Ituverava, no interior de São Paulo, propôs investigar a função da roupa mortuária em nossa cultura. Para a autora, a roupa no contexto da morte representa a si mesma como objeto e também tem a simbologia do corpo ausente, da memória vivida e do vínculo emocional perdido. Em sua opinião, o estudo da cultura material, área de pesquisa que tradicionalmente contempla investigações acerca do vestuário, não contribui para a compreensão do significado simbólico das vestimentas para a sociedade. Em seu trabalho, ela aponta para a forma de comunicação simbólica contida na roupa, que se aproxima da função do ritual e estabelece uma separação entre o ser biológico e o ser social.

Em entrevista relatada pela autora, uma costureira diz conservar as roupas confeccionadas para o filho desde sua infância como um memorial das passagens de sua vida após o seu falecimento. A hipótese levantada então e apoiada na literatura é a de que o conflito emocional criado na aceitação da perda e do luto pode ser solucionado simbolicamente pela conservação das roupas, as quais ocupam o lugar do corpo do ente perdido.

Num estudo de história econômica, Martinez (2006) aborda a relação entre mulheres brancas e escravas que desenvolveram a fiação e tecelagem no vale do Paraopeba, em Minas Gerais, contribuindo para o desenvolvimento da região. A fiação é uma etapa inicial da atividade têxtil e por meio dela se produz o fio que dará origem ao tecido, suporte de toda costura. A busca da autora em seu trabalho de pesquisa foi o de compreender a transformação da riqueza e da cultura material dos diferentes grupos sociais na transição do sistema escravista em Minas Gerais, comparando-o ao de outras regiões do país. Foi usado como material de pesquisa a análise dos inventários *post-mortem* que arrolavam as descrições quantitativas e qualitativas de bens, artefatos e posses, oferecendo um importante retrato da cultura material e simbólica do espaço doméstico.

Nesse contexto, rocas, teares e tecidos de diferentes proveniências foram inventariados como bens de valor e de posse das famílias. A análise dos inventários permitiu à autora identificar as importantes transformações sociais ocorridas a partir do advento do processo técnico industrial do final do século XIX, comparando-o a um modo artesanal de produzir e viver. Os dados censitários do período analisados pela autora revelam que, na área das chamadas profissões manuais, funções como “operários de tecidos” e “fiação e tecelagem” eram preponderantes no Vale do Paraopeba. A composição

da força de trabalho era majoritariamente feminina no período de um ano após a promulgação da Lei do Ventre Livre, em 1871.

Aqui fizemos um recorte do estudo de Martinez (2006) e nos debruçamos sobre o capítulo no qual a autora evidenciou o papel das mulheres livres e escravas que participaram do processo de desenvolvimento econômico na região do Paraopeba. Eram elas que abasteciam o mercado interno brasileiro com suas atividades de fiação e tecelagem em um período de decadência do ouro. A autora constata que tanto as mulheres livres quanto as escravas estavam integradas à economia mineira, participando do abastecimento do mercado interno com a produção de fios de algodão, mantas e tecidos de matizes e espécies variadas. Ela questiona, a partir dos inventários *post-mortem*, se os equipamentos de trabalho e artefatos pessoais podem ser considerados representações do feminino naquele contexto, devido à grande quantidade de rocas, teares e diversos outros apetrechos ligados às atividades de fiação e tecelagem que foram encontrados nas relações de bens inventariados. As fontes cartorárias apresentam igualmente um grande número de escravas registradas na época como fiandeiras. Os registros inventariais das mulheres pobres e solteiras também revelam a importância da produção têxtil para a economia doméstica.

Um dado bastante interessante levantado por Martinez (2006) revela que 85% dos escravos registrados na região eram mulheres e que quase todas elas foram arroladas como fiandeiras, um cenário que se modificou acentuadamente no período pós-escravista, embora as tradições de fiar e tecer permaneçam vivas no vale até hoje. Chama a atenção que as atividades têxteis manuais tenham tido um papel tão preponderante em nosso passado escravagista e se revelem como uma herança da história feminina no Brasil.

No campo da semiótica e linguística, Maia (2009) propõe analisar cinco obras da literatura infantil ilustradas pelo grupo de bordadeiras Matizes Dumont⁴. A partir da semiótica francesa, explorando estética e linguagem, a autora mostra que a ilustração de livros com fotografias de bordados não é uma exclusividade do campo da literatura infanto-juvenil, sendo encontrada desde a década de 1980 em outros segmentos etários. No entanto, reconhece nos traços bordados pelo grupo Matizes Dumont uma estética própria, composta de vários fios que se interligam, formando textos visuais que constroem uma teia de sentidos.

⁴ Matizes Dumont é um grupo de mulheres bordadeiras, todas de uma mesma família do interior de Minas Gerais. Dona Antônio, a matriarca da família, suas filhas e netas percorrem os quatro campos do país ensinando a técnica do bordado livre. Seus trabalhos ilustram lindamente diversas obras da literatura infanto-juvenil.

O trabalho de Maia (2009) busca estabelecer um paralelo entre a literatura e as artes plásticas, passando pelo bordado, que a autora vai considerar como uma manifestação da cultura popular de um povo, estabelecendo com seus interlocutores relações de memórias afetivas e culturais. Ela faz uma relação entre o texto e o têxtil ao analisar as ilustrações bordadas pelo grupo Dumont, ressaltando que a experiência sensorial despertada por essas ilustrações contém por si mesma uma narrativa visual e tátil que recria o conteúdo verbal em um texto visual.

Romanelli (2008), em seu estudo de doutoramento em educação, analisou a expressão artística de alunos de uma escola Waldorf na cidade de São Paulo para compreender a ligação entre a arte e a sensibilidade e sua contribuição para o desenvolvimento das funções psicológicas razão⁵, sensação, sentimento e intuição. A pesquisadora referenciou seus trabalhos em autores como Rudolf Steiner, Goethe e Carl Gustav Jung para refletir sobre a utilização prática dos procedimentos artesanais no desenvolvimento cognitivo e aquisição do conhecimento.

Relacionamos seu trabalho nesta revisão não apenas pelo referencial junguiano, mas também pelo papel de destaque que as artes manuais representam no aporte teórico da pedagogia Waldorf. Criada por Rudolf Steiner, nessa visão pedagógica o fazer artístico vai além da prática aleatória de atividades, devendo ser incorporado ao processo de ensino-aprendizagem como um caminho para se atingir também o estado estético que propicia o respeito mútuo entre os seres humanos.

No trabalho de Romanelli (2008), destaca-se a visão de Steiner (1861- 1925) sobre a ruptura do vínculo existente entre o homem e seu trabalho após as revoluções industriais, um autor que acreditava que esse vínculo só poderia ser resgatado por meio do exercício das atividades manuais. Como destaca Romanelli (2008) os sentimentos de valor e dignidade humanos estão relacionados à identificação entre o homem e aquilo que ele é capaz de produzir mediante um esforço consciente, contínuo e repetitivo e que funciona como um excelente treino da vontade.

Por isso, no currículo da escola Waldorf, atividades como tricô e crochê fazem parte do primeiro e segundo anos do ensino fundamental, e no quarto ano as crianças aprendem a costurar e a bordar. No sexto ano, há um aprofundamento nas atividades de costura, com a

⁵ O termo “razão” foi utilizado para respeitar a citação da autora, porém, na terminologia junguiana, as funções psíquicas são denominadas pensamento, sentimento, sensação e intuição.

confeção de objetos tridimensionais, como animais de tecido e uma boneca. A boneca é executada observando-se cuidadosamente as proporções do corpo humano e também o senso artístico, para que o resultado seja harmonioso e cheio de vida. No sétimo ano, o aluno produz peças de vestuário, costurando a mão sapatos feitos mediante a observação e modelagem de seus próprios pés. No oitavo ano, a costura continua sendo aprofundada com o aprendizado do corte e o conserto de roupas com remendos, e a criança aprende a passar a ferro. Nesse ano, os alunos podem ter como atividade a confecção do figurino da peça de teatro que será produzida pela classe. No mesmo período, eles aprendem a manejar a máquina de costura (ROMANELLI, 2008).

Guimarães (2010), em um estudo no campo do design e artesanato, desenvolveu um trabalho na cidade do Rio de Janeiro com aproximadamente 150 mulheres idosas, no qual investigou a relação dessas mulheres com as atividades de costura e bordado em sua dimensão social e cultural, a partir do conceito de *habitus* (que compreende numerosas e variadas práticas no espaço social doméstico e institucional). Ficou demonstrado o quanto tais atividades estão relacionadas à própria história da mulher, tanto na esfera profissional, no que tange à atividade fabril, quanto na esfera doméstica, por meio da transmissão transgeracional.

A autora destaca o processo de feminilização da velhice, que ocorre mundialmente segundo dados demográficos e censitários. Isso demonstra não só um envelhecimento da população como também a predominância feminina nesse segmento e evidencia o quanto o consumo dos armarinhos e as práticas artesanais da costura e do bordado estão relacionados com esse segmento da população em especial. Ela discute também a produção artesanal como patrimônio cultural, cuja preservação se traduz em conhecimento tradicional, tecnologia e contribuição econômica, uma vez que serve como meio de vida muitas vezes para comunidades inteiras.

Ao escolher como população do seu estudo as mulheres idosas, a autora optou por centrar sua análise no contexto social no qual se dá a criação do objeto. Essa visão privilegia aquilo que desde a Antiguidade antecede a sua criação e que está de certo modo relacionado à ancestralidade feminina, como nos apontam os mitos e contos antigos e que continuam vivos no imaginário feminino.

Finalmente, no campo da psicologia, destacamos dois estudos acadêmicos que cotejam o tema das práticas artesanais têxteis e se aproximam da intenção da nossa análise: os trabalhos de Cruz (1998; 2001) e Fabretti (2011).

Começaremos com as ideias de Cruz (1998; 2001), que analisou a relação entre o tecelão e seu trabalho a partir das imagens simbólicas que ele produz. Entendendo a tecelagem como um objeto simbólico, a autora buscou resgatar a dimensão criadora e criativa do trabalho em sua relação com o sentido original, síntese de aspectos da arte, da ciência e da religião (CRUZ, 1998; 2001).

Cruz (1998; 2001) levanta uma perspectiva interessante, pois sua pesquisa não está centrada somente na produção feminina, o que adiciona ao nosso interesse de pesquisa uma nova camada, suscitando reflexões sobre a relação entre o masculino e as atividades artesanais, que serão abordadas mais adiante neste texto. Outro ponto bastante relevante é a observação da autora sobre a relação entre o artesão e seu trabalho, ressaltando que nem todo trabalho artesanal está imbuído de uma significação simbólica por si só. Quando o trabalho se torna repetitivo e mecanizado, o artesão se distancia de sua vida criativa, perdendo a conexão com os significados subjacentes de sua arte.

A autora opina que o estudo do aspecto simbólico da tecelagem revela o quanto o ato de tecer pode ajudar a integrar psiquicamente as imagens. Desse modo, o conteúdo da narrativa dos artesãos apresenta metáforas do exercício de tecer como forma de expressão do imaginário e das transformações existenciais de suas vidas. Essa característica do objeto artesanal, que faz com que este ganhe vida na imaginação das pessoas, está relacionada ao que Jung chamou de função transcendente. Tal qual postulada por Jung, é a função transcendente que conecta os opostos e se exprime por meio de símbolos, com os quais tomamos contato através das imagens, fantasias e sonhos (CRUZ, 1998; 2001).

Já Fabretti (2011) realizou um estudo sobre rodas de artesanato e grupos vivenciais com mães em uma escola de educação especial. As atividades eram realizadas com os cuidadores, em grupo, enquanto estes aguardavam que terminasse o período de aula das crianças, constituindo-se, assim, um espaço privilegiado de atenção à saúde mental desses cuidadores, a maioria mulheres. A autora investigou o potencial terapêutico da utilização do artesanato como recurso expressivo no atendimento psicológico, tendo por referencial a psicologia junguiana.

Em suas rodas de artesanato foram utilizadas diferentes técnicas, dentre as quais destacamos a costura e o bordado. Esses elementos figuram não só nas atividades realizadas com os grupos, mas permeiam também de modo bastante significativo toda a escrita da autora, sublinhando, mais uma vez, a estreita relação entre o texto e o têxtil.

Ainda dentro do referencial junguiano, encontra-se o trabalho de Parisi (2009), que estudou a relação entre processos de separação amorosa e a individuação feminina. Trabalhando com grupos vivenciais de mulheres sobre o luto e as perdas da separação, a autora utiliza como recurso expressivo a costura de um “manto de cicatrizes”, constituindo-se este como uma forma de elaboração simbólica das feridas interiores.

Em tal trabalho, foi proposto ao grupo de mulheres pesquisadas que confeccionassem seu manto ou colcha de retalhos como forma de expressar concretamente suas cicatrizes e atribuir um novo significado às suas vivências. Após a confecção do manto, as mulheres o apresentaram ao grupo, explicando, cada uma, os sentidos atribuídos aos mantos confeccionados. Esse gesto ritual permitiu àquelas mulheres atribuição de sentido e elaboração do vivido. Como finalização da atividade, todos os mantos foram dispostos de modo a formar uma composição única da vivência daquele grupo.

Parisi (2009; 2012) atribui a inspiração dessa bela vivência ao “capote expiatório”, tal como sugerido por Estès (1995), no qual devem ser costurados e pregados todos os tipos de objetos e figuras que simbolizem os insultos, as ofensas, calúnias, traumas e feridas da vida da mulher.

Afirma Estès (1995):

Como o povo lakota pintava hieróglifos em peles de animais para registrar os acontecimentos do inverno, e os povos nuátle, maia e egípcio possuíam seus códigos de registro dos grandes eventos da tribo, das guerras, das vitórias, as mulheres têm seus capotes expiatórios, seus mantos de combate (p. 476).

No campo da arteterapia, Bernardo (2013c) relata uma atividade similar experimentada com um grupo teórico vivencial com recursos expressivos no referencial junguiano. Nessa atividade, os participantes do grupo trouxeram objetos que lhes eram simbólicos e após a partilha das significações os objetos foram costurados em um painel de tecido. A autora observa que a construção desse tecido coletivo estreitou os vínculos entre os participantes do grupo, criando a atmosfera de acolhimento que é tão necessária quando se deseja processar uma transformação.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #3***A costureira***

(para Danielle Jensen)

*Ela ouve o tecido, ela pousa
o ouvido, ela ouve com os olhos.*

*À fibra e ao feixe interroga
sobre o que se entrelaçara,
distinguindo a linha, o intervalo,
o vão, o entreato, atenta*

*para o que na fala geométrica
e repetida dos fios é um outro
vazio: o de antes da trama, ato*

*anterior ao enredo; óculos
postos para a escuta, a escuta
desfia-se no vento, o olho*

*flutua, folha, flor, agulha;
fecha os olhos; ouve
com as pontas dos dedos;*

*indaga do tecido o modo,
os limites, a função, a oficina,
a forma que ele quer ter,*

*a coisa, a casa que ele quer ser;
e costura como quem à mão
e à máquina descosturasse*

*o dicionário, rasgando em moles
móviles seus hábitos, o vinco
de sua farda*

7. BLOCO DE RETALHOS 2: A MULHER ARTESÃ DE SI MESMA – CRIATIVIDADE E INDIVIDUAÇÃO

As mulheres brasileiras têm ocupado uma posição cada vez mais expressiva na atividade econômica, segundo apontam os dados estatísticos do IBGE desde 2004. Elas fazem parte de um grupo que, apesar de alcançar o maior índice de grau de escolaridade, encontra-se também na base da pirâmide, no que tange aos recursos financeiros que lhe são destinados por sua atuação profissional. Diante dos desafios enfrentados pela mulher em face dessa realidade, vem crescendo no país a atividade empreendedora feminina, em que a mulher coloca em prática os seus saberes, na maioria das vezes fruto de uma ação que teve seu alicerce na construção coletiva embasada nos eixos familiar, local e cultural (NATIVIDADE, 2009).

Dados do IBGE de 2010, os mais recentes encontrados sobre as atividades artesanais, apontam que existem no Brasil mais de 8,5 milhões de artesãos, dos quais 87% são mulheres que aprenderam a tradição com suas mães ou avós. Há motivos para se acreditar que desde então esse número só tem crescido, pois é sabido que durante os períodos de crise econômica ocorre um aumento no número de pessoas nas atividades mais informais do mercado de trabalho, como é o caso do artesanato.

Essa realidade estatística confirma que a atividade artesanal brasileira é segmentada sexualmente como sendo trabalho feminino, ou seja, ela é determinada por questões de gênero, estabelecidas prioritariamente no âmbito doméstico. Como o trabalho artesanal é majoritariamente desenvolvido pelas mulheres, essa atividade está submetida às implicações que o trabalho feminino como um todo sofre: precarização, desvalorização, falta de reconhecimento, divisão sexual e dupla jornada de trabalho, trabalho doméstico e vulnerável, instabilidade e informalidade (BARROSO; FROTA, 2011).

As implicações das questões de gênero no que tange ao exercício do trabalho não parecem fazer distinção entre artistas e artesãs. Referindo-se ao campo das artes plásticas, Barbosa (2010) denuncia que as mulheres foram apagadas da história da arte do século XIX, passando a ter visibilidade só a partir do Modernismo, o que, segundo a autora, significa uma “invisibilidade de significação”. Ela afirma ainda que no Brasil muitas artistas femininas

recusam-se a participar de mostras “só de mulheres”, recusando-se, portanto, a reconhecer as diferenças de gênero.

Em uma avaliação superficial do cenário das artes plásticas no Brasil, seria possível supor que as artistas mulheres são numerosas e têm visibilidade (desde que não se apresentem sob categorizações de gênero) e que aparentemente recebem tratamento semelhante aos artistas homens. Entretanto, se cruzarem os caminhos das diferenças sociais, tais como gênero, raça ou classe social, essa igualdade desaparece (BARBOSA, 2010).

Seja como exercício profissional, seja como meio de expressão, ainda que sujeitas a discriminação social e de gênero, um grande contingente de mulheres escolhe (ou talvez elas sejam escolhidas) pela arte como forma de subjetivação, participação econômica e produção cultural. Conhecer as motivações e a relação entre a mulher e essa escolha pode contribuir para um melhor entendimento da psique feminina e sua representação simbólica, bem como ajudar a reconhecer o papel da mulher artesã como produtora de cultura (BARROSO; FROTA, 2011).

Silva e Eggert (2012) analisaram as aprendizagens socializadoras das mulheres artesãs por meio de um referencial teórico que inclui a pesquisa participante. Por meio do viés autobiográfico da pesquisa-formação e da metodologia de pesquisa feminista, buscaram destacar as relações entre o trabalho artesanal, que se realiza através do corpo como campo de atuação do feminino, e sua invisibilidade social. As autoras afirmam que os complexos históricos das mulheres relativos a classe, raça e cultura mostram que o trabalho feminino está relacionado às ações do corpo por meio da linguagem, da subjetividade, do toque e do olhar, enfim, saberes que em grande medida não encontram espaço no ambiente acadêmico.

O trabalho artesanal está simbolicamente relacionado ao corpo, enquanto o trabalho intelectual possui uma maior ligação com a razão e as coisas do espírito. Devido a essa associação, o conhecimento inicialmente estava destinado a uns poucos, geralmente homens, filósofos ou religiosos. O domínio do intelecto, num trabalho considerado mais nobre, ficou a cargo dos homens, enquanto à mulher couberam os afazeres relacionados ao corpo, como os trabalhos manuais (SILVA; EGGERT, 2012).

Pensando sobre a invisibilidade do trabalho da mulher artesã e na relação deste com o corpo, cabe aqui recordar as reflexões de Freitas (1995) em sua tese sobre a máscara como recurso nos grupos vivenciais.

A autora cita um interessante estudo de Maertens⁶, desenvolvido na década de 1980, que nos conta que a humanidade teria vivido um período no qual a vivência corporal era a fundamental, unindo a um só tempo o prazer e o trabalho. O indivíduo encontrava-se então como que fundido ao corpo-mãe, inserido na natureza de maneira praticamente total. A máscara teria ali o papel de realizar a mediação entre as polaridades natureza e cultura. Esse tipo de sociedade foi chamada pelo autor de “selvagem”.

Num segundo tipo de sociedade, que Maertens⁷ denominou de “bárbara”, a máscara tendeu a ser marginalizada e deixou de ser vista como objeto de culto e mediação. Nesse sistema, observa-se também uma cisão entre o corpo e a terra, cisão esta produzida pela violência e pela submissão econômica. O corpo erógeno passa a ser reprimido e é considerado apenas em sua força de trabalho, um corpo submisso. Nesse sistema social, ocorre uma dissociação entre a arte e o rito. Com a eliminação do rito, a máscara bárbara permanece apenas como objeto de arte (MAERTENS⁸, 1978 apud FREITAS, 1995).

Há ainda um terceiro tipo de sociedade, que Maertens⁹ nomeou de “civilizada”. Nela, o corpo é alienado de vez de seu erógeno e de sua força de trabalho e reprodução, tornando-se apenas um signo puro, que extrai seu significado de outros signos que o olham e o fazem circular.

É no sistema bárbaro, no qual o corpo erógeno não encontra lugar de expressão, que se instituiu o uso do véu, sobretudo para as mulheres e cujo significado principal está relacionado à castidade ou signo de propriedade.

Freitas (1995) diz que o véu do sistema bárbaro possui pontos de semelhança com a máscara do sistema selvagem, pois atrás de ambos é possível experimentar aquilo que escapa ao oficialmente estabelecido. No entanto, existe uma distinção fundamental entre máscara e véu, pois enquanto o indivíduo mascarado reintroduz na coletividade os elementos vividos em sua experiência, o velado não tem essa possibilidade. A máscara

⁶ MAERTENS, J. T. **Le masque et le miroir**. Paris: Aubier Montaigne, 1978.

⁷ Op. cit.

⁸ Op. cit.

⁹ Op. cit.

ritualiza, enquanto o véu esconde. O uso do véu pelas mulheres remete a uma experiência de “velamento”, portanto, de invisibilidade.

Segundo Freitas (1995),

Comparado ao uso da máscara, embora o véu também possa oferecer a oportunidade de uma vivência que escapa às convenções estabelecidas, seu uso remete à negação do indivíduo como participante de uma coletividade. O véu intervém justamente para negar o eu e remeter à assignificância os indivíduos que não são valorizados pela ordem oficial reinante (p.159).

Essa experiência nos remete à condição das mulheres, cuja invisibilidade social se reflete numa desvalorização de seus saberes e práticas em diversos campos do saber instituído. Incluir a discussão sobre a costura – o trabalho artesanal histórica e arquetipicamente associado à mulher e ao feminino – na ordem do dia da produção acadêmica pode ser uma tentativa de reparação. É também um meio de propiciar igualmente a inclusão da contraparte, daquilo que costuma ficar de fora dos círculos do saber instituído e oferecer-lhe um lugar no campo do conhecimento. A isso corresponde uma tentativa de compensação da unilateralidade do pensamento, se buscamos uma correspondência com a psicologia analítica de Jung.

O trabalho manual e artesanal para muitas mulheres segue a herança de suas antepassadas e materializa em fios, tecidos e linhas um conhecimento da vida, do mundo das mulheres. Fala, ainda, da violência para com elas, da concretização de sonhos, ideias e conhecimentos, traduzidos numa estética pouco observada pela ciência da academia (SILVA; EGGERT, 2012).

O trabalho manual, realizado a partir de conhecimentos construídos sobre as tradições culturais e/ou comunitárias, é o reconhecimento da tradição. É a repetição de um fazer que possibilita ligar o passado ao presente, realizando transmissão de valores, fazeres e demais experiências acumuladas, que constituem o registro da história à qual o sujeito pertence e cuja apropriação e reconhecimento são importantes para o processo de individuação (SALGADO; FRANCISCATTI, 2011).

Considerado nessa perspectiva, o trabalho manual como uma forma de construção e transmissão de conhecimento pode restituir ao ser humano a percepção de sua dimensão coletiva, favorecendo que ele reconheça em sua trajetória uma dimensão que ultrapassa o nível pessoal e sinta-se como parte da comunidade humana. Esse processo de se perceber como parte de um todo maior e ao mesmo tempo produzir singularidade é uma forma de entender o que Jung chama de “individuação”.

Segundo Jung (1961-1989), o desenvolvimento da personalidade estaria condicionado a um esforço do indivíduo na direção do desenvolvimento de seus potenciais, à vontade de submeter-se ao Self (ou si-mesmo), o arquétipo da totalidade, centro regulador da psique cuja natureza é incognoscível. O Self, como arquétipo da totalidade, abarca conteúdos da consciência e do inconsciente, tanto pessoais quanto coletivos. Quando o ego entra em contato com conteúdos inconscientes, existe a possibilidade de que tais conteúdos sejam assimilados pela consciência, que pode, então, ser ampliada. A intermediação do ego nesse processo é fundamental para que a consciência não seja invadida por conteúdos que não podem ser reconhecidos em sua totalidade, o que poderia causar a irrupção de estados psicóticos.

O processo de individuação pode ser entendido como o processo de desenvolvimento da personalidade total, ou seja, inclui aspectos da consciência e do inconsciente e ocorre a partir da aceitação, por parte do ego, das orientações da dimensão da personalidade denominada Self, cuja linguagem é simbólica (JUNG, 1961-1989).

É preciso encontrar uma disposição consciente que leve à experiência simbólica, o que pode se dar em absolutamente qualquer evento, de modo a permitir ao indivíduo a expressão e o contato com conteúdos que de outra maneira não poderiam ser conhecidos. A produção encontrada no trabalho artesanal possui potencial simbólico coletivo e se oferece como possibilidade concreta de expressão de tais conteúdos, podendo vir a ser um instrumento de criatividade e elaboração subjetiva e colaborando para o processo de individuação.

Tal disposição consciente é fundamental, condição imprescindível para que a experiência simbólica se dê. Ela corresponde ao que denominamos “atitude simbólica”.

7.1 Feminino e criatividade: trabalho da mulher?

Ao longo de sua obra, Jung apontou a importância das atividades expressivas para a objetivação das imagens oriundas do inconsciente, tanto pessoal quanto coletivo. Para ele, os símbolos concretizados pelas imagens pintadas, desenhadas ou esculpidas representam a síntese entre a consciência e o inconsciente. O autor afirmava que as mãos são capazes de dar expressão concreta aos conteúdos do inconsciente, ainda que a pessoa nada veja ou escute dentro de si (JUNG, 1946-2013).

Esse fazer manual, artesanal, que traz em seu bojo o processo de criação, tem sido ao longo do tempo reduto de domínio feminino, desde o início da civilização. A produção de artefatos, como cestos e esteiras trançados com fibras de folhas e cipós, as atividades de cerâmica e cestaria (ligadas à função de nutrição) e de tecer os primeiros tipos de roupa (ligadas à proteção do corpo) eram consideradas em muitas culturas um trabalho feminino. Elas contribuíram para a preservação e manutenção da vida e foram fator determinante na transformação do homem natural num ser cultural (JOHNSON, 1991).

Os termos “criar” e “criativo” provêm do latim *creare*, que significa “levar a crescer, levar avante, criar ou produzir”. Ser criativo não é apenas ter a capacidade de realizar obras artísticas ou ideias originais, é uma atitude diante da vida, uma maneira de expressar a realidade interior, trazendo-a para o mundo exterior (FABRETTI, 2011; BREHONY, 1999). Criar é também uma forma de se referir ao cuidado, à atenção e ao desenvolvimento da atitude de maternagem, que está profundamente associada ao feminino. Dizemos daquelas que exercem a função materna que elas “criam” os filhos. Assim, podemos inferir uma relação não só etimológica, mas também simbólica entre feminino e criatividade (FABRETTI, 2011).

Para Koltuv (1997),

[...] a criação da mulher, longe de ser como a do homem, deve ser exatamente como a criação dos filhos, deve nascer de seu próprio sangue, ser contida em seu próprio ventre, alimentada com seu próprio leite. Deve ser uma criação humana, de carne, deve ser diferente das abstrações do homem (p. 95-96).

Essa autora diz que a realização é o trabalho do ego e a criação é o trabalho do Self, sendo ambos, para a mulher, femininos em seu ritmo, processo, método e estilo. Assim, o processo criativo dirigido pelo Self atrai tanto o aspecto maternal quanto transformador do substrato arquetípico do feminino. Refletindo sobre a afirmação de Koltuv (1997), podemos relacioná-la ao processamento simbólico que ocorre no eixo ego-Self, conjugando a criação como processo com grande participação do inconsciente e a realização como a participação da consciência no ato criativo.

É preciso que fique claro, no entanto, que consciência e inconsciente são partes colaborativas de um mesmo processo. Tanto a consciência participa da criação, presente no foco, na memória, na elaboração associativa – tal como ocorre, por exemplo, nos sonhos – quanto a realização também tem participação do inconsciente, como num *insight* que se dá durante uma confecção planejada ou num erro que acaba abrindo espaço para uma

criatividade não planejada – algo como o que ocorre nos atos falhos ou em sincronicidades. A ênfase poderá recair ora em um aspecto, ora em outro.

Pensando na relação entre criatividade e feminino, Koltuv (1997) relaciona as atividades de fiar e tecer a uma ideia de maternagem e, citando Von-Franz, afirma que:

O mistério de dar à luz é basicamente associado à ideia de fiar e tecer e às complicadas atividades femininas que consistem em unir elementos naturais numa certa ordem. Nessas atividades, damos à luz fantasias, redes e intrigas, nas quais podemos ler nossos verdadeiros motivos (KOLTUV, 1997, p. 109).

É importante neste ponto nos lembrarmos de que a gestação e a maternagem são tomadas aqui em seu aspecto arquetípico e, ainda que sejam associadas ao feminino como ato criativo, não são uma experiência exclusiva das mulheres. Trata-se de uma representação psíquica que pode ser compartilhada tanto pelas mulheres quanto pelos homens.

O processo criativo que se expressa no fazer (artístico) obedece uma lógica interna e quanto maior for o sentido da busca mais o indivíduo sabe que se reencontrará dentro de si. O processo criador é um processo duplo de elucidação interior e também um processo epidérmico, na medida em que implica uma alegria quase infantil de invenção. Assim, aquilo que as pessoas costumam designar por “inspiração” coincide com uma deliciosa excitação psicológica ou psíquica (OSTROWER, 2009).

Sakamoto (2000) define criatividade como expressão de um potencial humano de realização, que se manifesta através das atividades humanas e gera produtos na ocorrência de seu processo. A autora afirma que o estudo da atividade criadora possibilita a compreensão da natureza humana, uma vez que por meio da criatividade o ser humano realiza a construção de seu destino e do próprio mundo. Partindo da teoria psicológica winnicottiana, ela relaciona alguns elementos essenciais à criatividade que dialogam com a concepção junguiana do processo de individuação. Na criatividade, não basta existir ações, mas parece essencial que as ações envolvidas estejam reunidas sob um eixo de ordem através de uma dada organização, que pode estar relacionada às diretrizes da individualidade ou às peculiaridades do Eu (SAKAMOTO, 2000).

Segundo M. M. M. J. Carvalho (1995), Jung considerava a criatividade como uma função estruturante natural da psique. A criatividade poderia ser observada por meio das manifestações presentes nas expressões artísticas, nos sonhos e nas fantasias.

Von-Franz (1964) afirma que “o valor das ideias criativas está em que, tal como acontece com as ‘chaves’, elas ajudam a ‘abrir’ conexões até então ininteligíveis de vários fatos, permitindo que o homem penetre mais profundamente no mistério da vida” (p. 195).

A expressão criativa considerada de um ponto de vista simbólico, ou seja, considerada como uma atitude à qual se podem atribuir sentidos, irá requerer por parte da consciência uma disposição especial. Tal disposição de se relacionar com o que chamamos “material expressivo” é a atitude que irá revelar aquilo que não está completamente à mostra no fenômeno em si, ou seja, é uma atitude simbólica.

A criatividade poderia ser então compreendida em termos da psicologia junguiana como um imperativo da psique inconsciente, uma expressão do grande mistério da vida, algo que não suporta racionalizações teóricas e que Jung relaciona com instinto. Jung (1929a-2012) diz que o “anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento” (par. 115, p. 76).

A partir dessa concepção teórica seria possível compreender o processo criativo como o meio através do qual conteúdos mais ou menos inconscientes podem ser expressos pelo indivíduo por meio de uma linguagem simbólica. Desse modo, a integração de símbolos inconscientes à consciência poderia favorecer o processo de individuação (WHITMONT, 2008).

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #4

Sob o sol mestiço desses dias

*klotho, a fiandeira
estende o papel sobre o chão
e sua boca sopra fios e palavras*

*com o fuso dourado
tece o filho dentro da mãe
tece cenas de guerra
tece um véu cintilante
trama mistérios
e o cosmo*

*mas os bois prenunciam:
a chuva não virá*

Jussara Salazar, 2016

8. BLOCO DE RETALHOS 3: TRADIÇÃO ORAL, MITOLOGIA E LITERATURA

Ao iniciar esta pesquisa sobre a costura, surgiu uma dificuldade de conceituação e delimitação do objeto. Não que a costura em si seja difícil de definir, mas as atividades que eram aqui consideradas como objeto de pesquisa envolviam a costura e também atividades correlatas, como o bordado e a tecelagem. Na própria literatura, seja nas pesquisas sobre o trabalho artesanal, seja nos mitos e contos populares que tratam do tema, essas atividades se correlacionam e confluem.

Sendo que a busca é pelo simbólico que pode estar presente nessas atividades e não meramente uma associação pelos termos e as atividades manuais, pareceu importante explicitar as aproximações e diferenças entre essas atividades que fazem parte de uma só trama, sempre na intenção de cotejar seus simbolismos.

Começemos pelo fio. Não há costura, não há bordado sem a presença e o suporte do tecido. Portanto, para falarmos de costura há que se começar pela fiação e a tecelagem. No princípio de tudo, há o fio. Muitos mitos e contos populares estão relacionados ao simbolismo do fio e da tecelagem e podem fornecer algumas pistas do quanto esse tema remonta à própria história da humanidade (BERNARDO, 2004; CRUZ, 1998; GAGO, 2006; GOULD, 2007; MACHADO, 2003; VON-FRANZ, 2000).

O simbolismo do fio é riquíssimo em possibilidades. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), ele é essencialmente o agente que liga os estados da existência entre si e ao seu “Princípio”. Os autores fazem uma distinção entre o fio da urdidura e o fio da trama, sendo que a urdidura compreende o conjunto de fios verticais tensionados entre os dois extremos do tear, enquanto que os fios que se entrelaçam entre estes, no sentido contrário, compõem a trama do tecido. A partir de um olhar que leva em conta a simbologia cósmica, segundo os autores, a urdidura ligaria entre si os mundos e os estados, enquanto que o desenvolvimento condicionado e temporal desses mundos e estados seria representado pela trama.

Para os taoístas, o sopro está associado ao vaivém do fio da lançadeira sobre o bastidor, simbolizando o ritmo vital de expansão e reabsorção e alternância de dia e noite, como encontrado no mito de Penélope, que bordava durante o dia e desmanchava o trabalho durante a noite. Diversos mitos sobre a iniciação feminina, especialmente na China, incluem um trabalho de tecelagem ritual associado à reclusão, à noite e ao inverno e que devia ser

mantido em segredo, pois sua participação na tecedura cósmica o torna um trabalho perigoso. Os trabalhos diurnos realizados nos campos, por outro lado, estão associados ao masculino solar. O equilíbrio entre os princípios masculino e feminino, yin e yang, é representado pelo equinócio, o encontro celeste entre a tecelã e o boiadeiro. Também nos mitos e tradições do norte da África e na região do Mediterrâneo, a tecelagem e a lavoura estão sempre juntas, sendo a tecelagem considerada em si mesma um trabalho de lavoura, um ato de criação, que imprime na lã os símbolos da fecundidade e dos campos cultivados. Assim, “o tecer significa para a mulher, o mesmo que o lavrar significa para o homem: associar-se à obra criadora” (p.872). A passagem do fio pela agulha simboliza ainda o vínculo entre os níveis cósmicos, terrestre, celeste e infernal ou entre os níveis psicológicos da consciência, inconsciente etc. Na Ásia e no Extremo Oriente, o fio é também símbolo de casamento e da ligação entre os esposos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998).

O simbolismo do fio está intrinsecamente relacionado ao simbolismo da tecelagem, que, por sua vez, representa a própria criação. A criação aqui se refere tanto ao surgimento do cosmos quanto à força criadora presente em cada ser humano, como nos mostram mitos e histórias de diferentes origens (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1998; VON-FRANZ, 2003).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), “quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido” (p. 872).

Tecido, fio, tear e todos os instrumentos relacionados são símbolos do destino e da criação de novas formas e possibilidades. Essa criação não está somente relacionada simbolicamente à predestinação ou ligação entre diferentes realidades, mas também à criação a partir da própria substância, como faz, por exemplo, a aranha. Desde aproximadamente 2000 a.C., em diferentes culturas ao redor do mundo, importantes deusas foram retratadas segurando nas mãos fusos e rocas, simbolizando sua influência sobre os destinos humanos, regendo o suceder dos dias e a duração dos homens e revelando, assim, o aspecto impiedoso da necessidade que rege as contínuas mudanças da vida em suas mais variadas formas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998).

A tecelagem dos fios dá origem ao tecido, que por sua vez é base e suporte para costuras e bordados. O tecido está na base de diversas tradições têxteis ao redor do mundo, na confecção de roupas de cama, mesa, banho e de vestir e na composição de tapetes e adereços para o lar.

Na região do Cáucaso e na Pérsia, por exemplo, há os tradicionais tapetes persas, conhecidos e admirados no mundo todo. Os belos tapetes são tecidos na Armênia desde o século III d.C., utilizando-se lã de camelo, cabra e carneiro, além da seda e do algodão. Podem ser confeccionados em teares horizontais ou verticais, dependendo da intenção da urdidura do desenho. Os tapetes persas são feitos de nós e quanto maior a quantidade de nós presentes na tessitura, maior o valor do tapete. As cores de suas fibras também são obtidas por meio de processos de tingimento manuais, utilizando-se corantes naturais extraídos de raízes e plantas (BATT, 2012).

Da China, temos a tradição da seda, tão valiosa que era utilizada como moeda. As lendas chinesas contam que a primeira produção de seda data de quase 5.000 anos e sua produção era mantida em sigilo. A “rota da seda”, pela qual o tecido chegava ao Ocidente, prosperou até a Idade Média e alcançou a Europa a partir do século VIII. O fio da seda dá origem a diferentes tipos de tecido, como o brocado, o damasco, o veludo e o cetim (BATT, 2012).

A história do linho começa no Egito Antigo, e esta foi provavelmente a primeira fibra de origem vegetal a ser utilizada na fabricação de tecidos. Nos túmulos egípcios, foram encontrados fragmentos de linho que datam de 5000 a.C. Foram os romanos que levaram a planta do linho para a Ásia Ocidental e a Europa, e esta é hoje cultivada em quase todas as partes do mundo. O linho passa por um processo de colheita, maceração e secagem antes de ser levado para a fiação, e tal processo ocorre ainda hoje em dia de maneira artesanal em diferentes partes do mundo.

Batt (2012) afirma que há muitas superstições em torno do linho relacionadas aos sonhos. Sonhar com a planta indica prosperidade e felicidade no casamento, enquanto o sonho com a fiação do linho sugere má sorte. O linho, quando florido, pode ser cortado e utilizado como proteção contra bruxarias. Pode também ser tecido com cânticos e encantamentos para proteger a pessoa que vier a usar as roupas feitas com ele. A deusa Hulda, divindade escandinava, era a protetora do linho e também considerada como aquela que ensinou os mortais a cultivar, fiar e tecer. Ela abençoava os campos de linho florido no verão e, nos doze dias anteriores ao Natal, não era permitido fiar. Então, a deusa visitava as casas para examinar as rocas e premiar ou castigar as fiandeiras (BATT, 2012).

Batt (2012) lembra que nosso conhecimento a respeito da história da humanidade pôde ser obtido por meio do estudo de achados arqueológicos, como ossos, pedaços de cerâmica, metal e pedra, e que o conhecimento histórico adquirido por meio dos tecidos é um pouco

mais raro, devido à característica perene destes últimos. Segundo a autora, os fragmentos de tecido mais antigos de que se tem conhecimento datam de 3000 a.C. e foram recuperados em pântanos da Escandinávia. A técnica de tecer identificada nesses fragmentos revela, no entanto, que a tecelagem e a produção de tecidos já haviam sido dominadas há muito mais tempo e que os primeiros teares datam aproximadamente de 6000 a.C., sendo que o tear manual ainda hoje utilizado nas Américas Central e do Sul já existia milhares de anos antes.

A maioria das culturas possui registros de uma divindade, geralmente feminina, associada à criação e produção de tecidos ou a alguma forma de tecelagem. Além de Atena, na Grécia, considerada a mãe da tecelagem, os povos dogons, do Mali, atribuem a criação de todas as coisas às atividades de fiar e tecer. A mitologia Mali fala sobre o Sétimo Espírito Ancestral, divindade feminina que usou seu rosto para tecer o mundo com oito fusos de algodão que saíam de sua boca. Na Índia, Visvakarma, o divino arquiteto do universo, é a divindade protetora dos artesãos.

Estima-se que a costura seja ainda mais antiga que a história do tecido, pois antes mesmo de dominar a tecelagem o homem teve necessidade de cobrir seu corpo para proteger-se das intempéries.

Barber (1995), arqueóloga americana, desenvolveu um longo estudo sobre o trabalho da mulher nos primeiros 20.000 anos da história da humanidade. A autora, por meio de métodos modernos e sofisticados de pesquisa arqueológica, demonstra como as práticas têxteis foram fundamentais para o desenvolvimento e mesmo para a sobrevivência das tribos nômades desde os primeiros anos da nossa história até os dias atuais.

A mesma autora discute em seu trabalho o que ela chama de “revolução do fio”, que segundo ela, ocorreu no período Paleolítico e permitiu a confecção das primeiras roupas. Essas descobertas permitiram uma maior movimentação do corpo ou mesmo a simples amarração entre os objetos, para que pudessem ser carregados, além da confecção de cestas e redes para a pesca. A possibilidade de unir um ou mais objetos deu origem a ferramentas mais complexas. As primeiras agulhas eram feitas de ossos de animais e, em períodos posteriores, de bronze, o que sugere que o surgimento da costura pode ter se dado antes mesmo do período conhecido como a Idade do Bronze, que teve início em torno de 3.300 anos a.C. no Oriente Médio e que deu origem ao fim da chamada Idade da Pedra.

Barber (1995) discute ainda a divisão do trabalho que ocorre já no período Mesolítico. Na opinião da autora, as atividades domésticas e também as relacionadas ao têxtil foram assumidas pela mulher, pois eram atividades que podiam ser executadas na companhia dos filhos, marcando a divisão entre o trabalho doméstico e o trabalho do campo e da caça. Embora essas atividades tenham sido fundamentais para a sobrevivência e o desenvolvimento da humanidade, por causa da característica perene dos têxteis acabaram sendo subvalorizadas e, de certa maneira, contribuíram para a invisibilidade do trabalho da mulher.

Essa afirmação não significa que os homens não tenham sido capazes de se encarregar das tarefas de alimentar e vestir os membros do clã. Tampouco que as mulheres não fossem capazes de praticar as artes da pesca e da caça. Porém, ela indica que o desenvolvimento da sociedade apoiou-se, de certa maneira, nos grupos de mulheres cuidando do alimentar-se e do vestir-se.

No Brasil, os indígenas de diversas etnias têm como prática a tecelagem. Nesse contexto, destacamos os Waimiri Atroari, que habitam o imaginário popular como um povo guerreiro e que são símbolo de resistência à intervenção colonialista e militar no Amazonas, especialmente na década de 1960.

A finíssima tecelagem dessa etnia no trançado da fibra de arumã possui um resultado de grande delicadeza. As mulheres da tribo são as encarregadas da tecelagem e produzem, além de belas cestarias, uma pulseira que não tem início nem fim. O final da trança é encaixado no início e, ao vesti-la, vai-se formando uma *lemniscata*, que simboliza o infinito. As pulseiras são usadas pelos guerreiros da tribo para a proteção dos pulsos contra o atrito causado pelo uso do arco e flecha e, simbolicamente, ao reproduzir o movimento do infinito ao vesti-la, o guerreiro está garantindo que, caso algum mal lhe aconteça, seu espírito viverá para sempre. Para esse povo, o trançado é um trabalho da mulher, pois é ela quem gera a vida em seu ventre e, portanto, está intimamente relacionada com o recebimento de uma nova vida gerada pela Mãe Terra.

O cesto, a cuia e o vaso, que aparecem no artesanato indígena de diversas etnias, são símbolos do espaço sagrado de transformação presentes no universo e que também representam nosso espaço sagrado interno. A tecelagem de cestos para os indígenas geralmente abrange atividades muito significativas em relação à sua visão de homem e de mundo, pois representam em escala microcósmica a atividade criadora arquetípica (BERNARDO, 2013b).

Bernardo (2013b) nos lembra de que “as mulheres tecem em seu útero as vestes de uma nova vida” (p. 168) e, por esse motivo, o vaso é outro símbolo associado ao feminino, devido à sua forma continente e receptiva.

A etnia Tikmu’um, reconhecida administrativamente pelo Estado brasileiro sob a denominação Maxacali, é formada por aproximadamente 1.500 pessoas, que vivem hoje em quatro terras indígenas localizadas no extremo nordeste de Minas Gerais, na fronteira com o estado da Bahia. Para esse povo, a fibra da embaúba, *tuthi*, é a fibra mãe, considerada sagrada, e seu trançado faz parte dos mistérios femininos. Os Tikmu’um acreditam que, por meio do seu trançado, as mulheres podem se transformar em sucuris, produzir abelhas, realizar caças e tecer caminhos que chegam até as aldeias celestes (TUGNY, 2010).

Hoje, as mulheres Tikmu’um fiam e enlaçam sobre suas pernas as delicadas tramas da embaúma, numa tecelagem refinada e delicada, que não possui nós, modelando suas malhas ao mesmo tempo em que fazem suas linhas. Essas mulheres modelam bolsas, redes para carregar as crianças, tipóias, fios para arcos, vestidos, colares e redes de pesca. Com seus enlases, vão criando texturas fluidas. Essas texturas reproduzem as vibrações dos ambientes aquáticos criadas pelos movimentos das primeiras mulheres-sucuri, que, segundo os ancestrais, foram assim transformadas por meio da tessitura de uma linha grossa feita com embaúba. É daí que se originam seus desenhos – escamas de peixes e patas de jacaré – ou, em outros casos, com enlases muito fechados, reproduzem casas de abelhas, vespas, marimbondos, representando sua relação de entrelaçamento com a natureza (TUGNY, 2010).

Para os Tikmu’um, todos os seres possuem um espírito, e as mulheres, enquanto trabalham, entoam os cantos da embaúba, que são trazidos pelos macacos-espírito e que descrevem os processos de negociação entre todos os seres – homens, mulheres, pica-paus, embaúbas – que participam do ciclo de coleta, raspagem, secagem e enlace da embaúba e que visam a produção das linhas encantadas. Hoje, com a escassez da matéria-prima, vários outros materiais são utilizados pelas mulheres para o trançado. Elas desmancham sacos de mantimento e recolhem outras fibras, que são trançadas junto ao fio da embaúba. Dessa maneira, criam novos coloridos numa delicada arte de enlace sem nós (TUGNY, 2010).

Lembremos que o nó pode ser arremate final, necessário para que a costura não desmanche, mas é também a representação de algo que ficou emaranhado, algo que precisa ser desmanchado ou desfeito, desatado para que a vida volte a fluir. Pensando assim, que linda metáfora nos proporciona o trançado sem nós dos Tikmu’um!

8.1 No início era o fio: a costura e os tecidos

A mitologia e a literatura oferecem ricas histórias que podem nos conectar com a matriz arquetípica de nossas relações com tecidos, fios e têxteis. Na Grécia Antiga, por exemplo, as mulheres sabiam que sua vocação ou profissão as colocava sob o domínio de determinada deusa a quem veneravam.

No panteão grego, Atena era a protetora das tecelãs e também se dedicava, ela mesma, à tecelagem. A deusa possuía a habilidade da guerra e também dominava as habilidades domésticas em tempos de paz. Ela era a protetora das tecelãs, ourives, oleiras e costureiras (BOLEN, 1990).

A mortal Aracne, exímia tecelã, por seu talento e habilidade acabou por se esquecer de sua dimensão humana e, numa atitude soberba, acreditando que seu talento se devesse apenas a si mesma, isolou-se e se distanciou de sua mestra, Atena. A deusa, em atitude maternal, se disfarçou de velha e visitou Aracne, para lhe aconselhar arrependimento. No entanto, foi insultada pela tecelã e desafiada a uma comparação entre seus trabalhos. Ofendida, a deusa aceitou o desafio e “ambas tecem histórias”. Atena teceu sobre si mesma e os outros deuses em toda a sua glória e teceu também sobre as metamorfoses utilizadas por certos deuses para punir seus rivais. Aracne, por sua vez, teceu histórias maliciosas sobre as metamorfoses dos deuses, suas intrigas e desmandos. A despeito da perfeição do trabalho de sua discípula, Atena rasgou o trabalho da rival e a feriu com uma agulha. Insultada, Aracne enforcou-se, mas foi sustentada no ar pela deusa, que não a deixou morrer. Atena transformou Aracne em uma aranha e lhe disse que, já que queria tecer, que tecesse (CRUZ, 1998).

A simbologia do mito de Aracne parece apontar para um aspecto de denúncia e narrativa contida na atividade de tecer. Aracne é castigada pela ousadia em utilizar sua tapeçaria para denunciar os crimes cometidos pelos deuses contra mulheres e por este ato é castigada (MACHADO, 2003).

Para estreitar os laços entre o mito e a psicologia analítica, pensamos sobre a história de Aracne como uma analogia ao que Jung denominou “inflação psíquica”. Em sua tentativa de igualar-se aos deuses, Aracne representa o ego que, identificado com a psique coletiva, assume para si proporções muito maiores do que as suas próprias. Essa condição, quando prolongada, pode levar ao desenvolvimento de um quadro psicótico. Não devemos nos

esquecer de que o processo de inflação pode ocorrer tanto através da identificação com uma figura positiva quanto com uma figura negativa. O que caracteriza o estado de inflação é a ultrapassagem dos limites próprios da consciência pelo ego, em sua ilusão de que dá conta de tal assimilação muito mais do que realmente dá. Em certa medida, algum grau de inflação é necessário para o desenvolvimento e a ampliação do campo da consciência, desde que o ego permaneça em processo, numa condição de trabalhar e ser trabalhado pelo Self, mantendo e incrementando sua capacidade de se autoexperimentar ao lidar com as situações novas que a vida traz (JUNG, 1928b-2012).

Sobre esse aspecto de narrativa e denúncia do têxtil, temos na mitologia grega a história de Filomena, que foi raptada e violada por seu cunhado Tereus. Para não ser denunciado, ele cortou sua língua e a trancou em uma torre. Filomena passou seus dias bordando e tecendo uma tapeçaria que contava sua história e conseguiu fazê-la chegar às mãos de sua irmã, mudando assim seu destino (MACHADO, 2003).

Na *Odisseia*, de Homero, temos a figura de Penélope, que tem sido vista tradicionalmente como modelo de fidelidade em seu eterno movimento de costurar de dia e desmanchar à noite enquanto esperava pelo marido, uma espera que durou quase vinte anos. Durante esse tempo, Penélope fez o voto de que só aceitaria um novo pretendente depois de finalizar seu bordado. Mais do que um exemplo de fidelidade ou uma metáfora da relação com o tempo e a espera, Machado (2003) ressalta o caráter transgressor da atitude de Penélope, bordando e desmanchando e tornando a bordar como uma possibilidade de reexperimentar a própria história, criando e recriando diferentes versões de si mesma.

A autora afirma que a história de Penélope é a história de uma mulher que consegue ter uma escolha, uma situação única para uma mulher de sua cultura. Recusar um novo casamento por meio de uma atitude ardilosa como a que tomou não significa necessariamente que estivesse escolhendo guardar-se para o marido dado como morto. “Ela podia apenas estar desejando manter sua autonomia – optando por uma fidelidade, sim, mas a si mesma” (MACHADO, 2003, p.188).

Athié (2006) em sua tese de doutorado aborda o processo de formação do leitor, partindo das imagens literárias que povoaram sua alma durante os anos de sua formação. A autora também utiliza a metáfora do fio e da tecelã para discutir seu processo de escrita, reforçando nossa convicção sobre a proximidade entre o texto e o têxtil. Ela também se

compara em seu percurso a Penélope, não uma Penélope passiva, simplesmente à espera de Ulisses, mas como alguém que assume autoria da própria história.

Em seu processo de escrita povoada pelas imagens, Athié (2006) nos lembra de que esse processo é manual, ao compará-lo com o cardamento da lã, a preparação do fio, a imaginação do desenho e, principalmente, com o jogo constante que se faz presente entre o tecer, o desmanchar e o tornar a tecer. Os fios da trama e da urdidura são imagens convocadas pela autora para falar do imbricado processo de construção da escrita.

Tomando um conto mais moderno, em “A moça tecelã”, temos a história de uma mulher que tecia seus dias, noites e acontecimentos numa situação de inteireza e contato com a natureza da própria alma (COLASSANTI, 2004). No decorrer do conto, ela passa desse estado de completude e conexão com seu espírito criativo à percepção da própria incompletude e descobre a solidão. Tece para si um companheiro de quem passa a ser escrava, trabalhando dia e noite sem cessar para satisfazer os desejos do homem criado por sua fantasia. A partir daí, seu trabalho não estava mais relacionado ao prazer e à liberdade da escolha criativa, mas submetido aos caprichos de seu animus. Como num passe de mágica, a moça desperta de seu torpor e encontra a ponta desse fio, desmanchando sua criação, destecendo sua fantasia, até retornar novamente àquilo que é essencial (GAGO, 2006).

Como aponta Gago (2006), “o fio que desmancha é como o do novelo de Ariadne, mostrando a saída do labirinto. Retoma o controle de sua obra e de sua vida. Desfaz o que teceu e chega de novo ao ponto de partida, porém transformada” (website). O “fio de Ariadne” refere-se ao mito de Teseu. Nesse mito, o herói ateniense, após retornar de uma longa viagem, é incluído no grupo de sete rapazes e sete moças que deveriam ser oferecidos por Atenas como sacrifício ao Minotauro, criatura metade homem, metade touro, que habitava o labirinto construído em Creta pelo rei Minos. Teseu promete ao pai que irá sair vencedor do labirinto, derrotando a criatura. Em Creta, Ariadne, filha de Minos, apaixona-se por Teseu e lhe entrega uma espada e um novelo com o qual o herói pode marcar o caminho de volta, possibilitando assim sua saída do labirinto.

Embora a figura central do mito seja Teseu, é Ariadne quem lhe oferece a possibilidade de sobrevivência ao muni-lo com a espada com a qual ele mata o monstro e o fio que o conduz de volta para casa. Desse modo, ela encontra uma saída para si mesma, distanciando-se da opressão paterna. Ariadne é então abandonada por Teseu na ilha de Naxos, onde é encontrada por Dionísio, que coloca em sua cabeça uma coroa de nove estrelas. Esse casamento divino

confere a Ariadne – e simbolicamente ao princípio do feminino – a condição de atingir uma integração que vai além das possibilidades, ainda restritas, experimentadas por mulheres (e também por homens) nas condições culturais atuais (HAUKE, 2013).

A metáfora do fio como ligação com o divino, relação entre mundos e representação da própria vida é bastante frequente na matriz arquetípica. Expressões como “vida por um fio” e perder ou encontrar “o fio da meada” fazem parte de nossas metáforas cotidianas. Em diferentes culturas encontramos mitos que fazem alusão à ideia da tecelagem como metáfora da vida. As moiras, na mitologia grega, são as grandes tecelãs do destino: Cloto (a que fia) segura o fuso e puxa o fio da vida, Láquesis (a sorteadora) enrola o fio e sorteia o nome de quem vai morrer e Átropos (a inflexível) é quem corta o fio da vida. Em Roma, as parcas, deusas fiandeiras que originalmente teciam o destino, também eram três: Nona, Décima e Morta e presidiam respectivamente o nascimento, o casamento e a morte (GAGO, 2006).

Como aponta Bernardo (2004),

A atividade de tecer é, em vários mitos e culturas, um atributo do Feminino, e poderíamos dizer que a mãe tece em seu útero o corpo da criança (com o sangue – fogo interior), as vestes de uma nova vida. Da mesma forma, inúmeras são as analogias entre o Cosmo e a teia, a trama, a rede e o tecido da vida que congrega toda a Criação (p. 139).

Como todo arquétipo, a imagem da Grande Mãe, fiandeira e tecelã, contém aspectos de luz e sombra. Na mitologia germânica, por exemplo, podemos observar os aspectos numinosos sombrios do arquétipo no mito das Valquírias, que cantam enquanto tecem num tear spectral a morte dos guerreiros no campo de batalhas, tendo o sangue como matéria-prima (GAGO, 2006).

A arte manual da tecelagem está relacionada com os mitos cosmogônicos. É por meio dela que a divindade tece o mundo inteiro num tear – este, considerado uma imagem mais feminina, é encontrado com maior frequência nas narrativas sobre deusas da natureza do que nos mitos da criação (VON-FRANZ, 2003). A criação na mitologia de diferentes culturas está relacionada à aranha, uma divindade dedicada à criação e à tecelagem da vida. No sudoeste da América do Norte, os Pueblo Keres acreditavam que o mundo havia sido criado por uma divindade feminina, a “Mulher Pensante”, cuja verdadeira identidade seria a aranha chamada Sus’sistinako, que teria tecido o universo a partir de seus pensamentos.

Para os índios Hopi a Mulher Aranha havia tecido a lua a partir do algodão e modelado as primeiras pessoas com o barro. Entre os índios navajos ela é a Senhora do

Destino, a Mulher Aranha, e tem função divinatória, exercendo o papel de intercessora, fazendo a ligação com o plano celeste. Foi ela quem teceu a escada por meio da qual os primeiros homens desceram ao mundo. Para os navajos, ela é a responsável pela manutenção do universo, fiando e tecendo continuamente a vida. As mulheres navajo esfregam as teias de aranha em seus braços para tornarem-se boas tecelãs. Nessa cultura, as aranhas nunca são mortas, pois seria uma ofensa às avós ou antepassadas (BARLETT, 2012; GAGO, 2006).

As relações com o fio e seu simbolismo estão presentes também em inúmeros contos de fadas, histórias colhidas a partir de relatos orais de diferentes povos em diferentes culturas e épocas. Com frequência, nos contos são atribuídos poderes mágicos às figuras de tecelões, costureiras e fiandeiras. Possivelmente isso se dê em função da representação simbólica da criatividade.

Para Von-Franz (2003), “tecer e fiar são frequentemente expressões de uma atividade de fantasia inconsciente. A criatividade sempre envolve alguma forma de fantasia que produz uma teia de associações” (p. 130).

No conhecido conto da Branca de Neve, a rainha mãe costurava junto à janela quando, ao furar seu dedo na agulha, derramou três gotas de sangue sobre um branco tecido. Esse é o ponto de partida que desperta seu desejo para a maternidade, e em sua imaginação ela tece a imagem da filha que gostaria de ter.

Em “A Bela Adormecida”, ofendida por não ter sido convidada para o batizado da princesa Aurora, a fada Malévola lança sobre a criança uma maldição: no dia de seu décimo quinto aniversário, a princesa espetaria o dedo no fuso de uma roca e iria morrer. Aterrorizado com essa possibilidade, o rei ordena que sejam queimados todos os fusos e rocas existentes no reino, na tentativa de interromper a maldição. O fuso é ao mesmo tempo um símbolo feminino e fálico.

Na Alemanha medieval, a expressão “parentesco de fuso” era utilizada para designar a família materna. Ele é ainda um símbolo das velhas sábias e das feiticeiras, e o linho que ele fia está igualmente relacionado às atividades femininas. Semeadura, fiação e tecelagem estão, portanto, ligadas à essência da vida feminina (VON-FRANZ, 2000).

É comum encontrarmos o tecer e o costurar nos contos como uma alusão a momentos que irão propiciar importantes transformações na vida das personagens. Gould (2007) afirma que o ato de tecer é uma metáfora da transformação e que transformação é o trabalho da

mulher. É a mulher da casa quem tece o linho ou lã com o qual costura as roupas, que depois se convertem em retalhos. Os retalhos costurados serão transformados em colchas e tapetes, e estes, em arte.

No conto “Pele de Asno”, a heroína usa como disfarce uma capa que costura para si mesma com retalhos feitos da pele de diferentes animais. Protegida pela capa, ela consegue fugir do palácio de seu pai, que deseja casar-se com ela por considerar que ela seria a única capaz de ocupar o lugar deixado por sua falecida mãe. Assim fazendo, evita o horror do incesto (GOULD, 2007).

Em “Rumpelstiltskin”, uma bela e jovem moça é trancada em uma torre por um rei ganancioso que cobiça a suposta habilidade da moça de fiar palha em ouro. Como na realidade não possuía esse talento, ela passa a ser chantageada por um anãozinho mágico, que a ajuda a realizar a tarefa, sempre exigindo dela algo valioso em troca. Por fim, ele exige como pagamento a posse do primeiro filho da jovem. O único modo de se livrar da criatura é adivinhar seu nome.

Sobre esse conto, Machado (2003) faz uma descoberta muito interessante. Havia uma versão literária francesa dessa história escrita por uma mulher, Mademoiselle L’Heritier, de 1798, com o nome de “Ricdin-Ricdon”. Dez anos depois, uma versão oral do conto foi recolhida por Jacob Grimm, em 1808, em Hessa, e incluída no manuscrito de Ölenberg, de 1810, com o nome de “Rumpenstünzchen”. Em 1957, foi estabelecida a versão definitiva do conto “Rumpelstiltskin” que conhecemos hoje.

Comparando a versão recolhida pelos irmãos Grimm em 1808 com a que foi depois publicada em 1957, é possível observar algumas diferenças bastante significativas no que se refere ao texto, têxteis e às mulheres narradoras tecelãs (MACHADO, 2003). Diz o começo da versão mais antiga: “Era uma vez uma moça a quem foi entregue um fardo de linho cru para fiar, mas ela só conseguia fazer fios de ouro a partir dele, por mais que tentasse produzir linho. Ela ficou muito triste. Sentou-se no terraço e começou a fiar, executando sua tarefa durante três dias, mas por mais que tentasse só obtinha fios de ouro. Então apareceu um homenzinho e disse: ‘Vou ajudar a acabar com seus problemas. O seu jovem príncipe vai chegar, casar com você, e levá-la embora daqui, mas você tem que me prometer que seu primeiro filho vai ser meu’” (MACHADO, 2003).

A primeira diferença que a autora observa é o abandono da perspectiva feminina. Isso pode estar relacionado às transformações sociais ocorridas neste meio século que separa as duas versões, em que o fiar e o tecer já não tinham as mesmas funções sociais e econômicas.

Na primeira versão, a moça se desespera porque só consegue tecer ouro, e na outra, porque não o consegue. Na primeira, ela sabe que seu valor está relacionado à sua capacidade de tecer e fabricar seu próprio tecido, enquanto na outra, precisa dar conta de uma tarefa impossível, para atender as demandas dos homens.

A questão da perspectiva narrativa também é assinalada por Von-Franz (2000), que supõe que as versões dos contos que chegaram até nós sofreram ora a influência dominante feminina, ora masculina e que, assim, alguns traços foram sublinhados ou atenuados conforme o gênero do narrador.

“Os sapatinhos vermelhos” é um conto que fala da costura como expressão da vida instintiva e criativa. Nele, uma pobre menina órfã costura para si um par de sapatos vermelhos, feito de todos os retalhos que ela conseguiu juntar em seu caminho. Ela é adotada por uma rica e bondosa senhora, que se livra das velhas roupas e dos sapatos maltrapilhos da menina, oferecendo-lhe novos e belos trajes para serem usados no dia de sua crisma. A perda dos sapatos feitos à mão traz um grande pesar à menina, pois durante muito tempo aquele par de sapatos representou o único valor que ela possuía. A menina escolhe um par de belos e lustrosos sapatos vermelhos que não seriam adequados para serem usados na igreja e se torna motivo de escândalo na comunidade. Sua mãe adotiva proíbe para sempre o uso dos tais sapatos, mas é tarde demais. Os sapatos não podem ser descalçados e seguem rodopiando e dançando, levando a menina à revelia de sua vontade. O conto termina de maneira trágica, pois a única maneira que a menina encontra para se livrar dos sapatos que não param de dançar é tendo seus pés cortados.

Estès (1995), analisando esse conto, refere-se aos sapatos feitos à mão como um símbolo da ascensão da personagem de uma existência insignificante para uma vida emotiva projetada por ela mesma. Esse passar de um estado a outro, no plano da psique, parece estar relacionado ao que Jung denomina “função transcendente”. Podemos pensar na costura feita à mão como uma representação do esforço da consciência na assimilação de elementos que podem tornar a vida mais criativa. Desse modo, não é o sapato o símbolo, em uma acepção junguiana do termo, mas a costura como ato simbólico, cujo produto adquire para seu possuidor um caráter significativo.

Selecionamos alguns exemplos de contos e mitos que falam sobre a simbologia têxtil e sabemos que muitos outros foram deixados de fora. Foi uma escolha difícil, mas compreendemos o limite do nosso trabalho, cuja intenção não é analisar contos e mitos, mas ressaltar, por meio deles, a origem arquetípica da costura.

Todos esses exemplos de narrativas em mitos e contos podem oferecer algumas pistas sobre as raízes arquetípicas das atividades têxteis, da costura, da fiação, da tecelagem e da relação entre estas e o princípio do feminino. A ponta desse fio atravessa o tempo, conduzindo-nos ao aqui e agora das experiências vividas por mulheres e homens que costuram, tecem e bordam, em busca dos sentidos do fazer manual, artesanal, terapêutico e ancestral, que é – por que não? – também atual e contemporâneo.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #5***Penélope urgente***

*Primeiro, desfiz a mortalha
como de hábito.*

Mas a noite ainda era vasta.

Inventei, então, um presságio

há muito a destruir:

colcha, tapete, rede

este vestido de renda

a trama da cadeira

a cama

a mesa posta.

A agulha é lenta, lenta

a tesoura é lenta

o amor é lento

destruir me rouba a noite

e as estrelas.

Mônica de Aquino, 2013

9. BLOCO DE RETALHOS 4: COSTURA E POTENCIAL TERAPÊUTICO

É muito comum que as pessoas que realizam atividades manuais, como costurar, bordar, tecer, entre outras, creditem um potencial terapêutico a esse tipo de atividade. Quando a costura é realizada dentro de um contexto de hobby, por um desejo espontâneo ou mesmo em algumas situações profissionais, as pessoas envolvidas parecem frequentemente considerá-la como uma forma de meditação ou terapia. Isso acontece mesmo sem a intenção ou mediação de um profissional de saúde.

Jung compreendeu o valor dos recursos expressivos para a compreensão da dinâmica da psique e os utilizou, ele mesmo, ao longo de toda a sua vida. Desde criança, Jung esculpia e desenhava e, anos mais tarde, durante a formulação de sua teoria psicológica, reconheceu nesses recursos uma possibilidade de descarregar a tensão da psique (JUNG, 1961-1989).

A obra *O livro vermelho* (JUNG, 2017), que foi lançada apenas no século XXI e na qual Jung relata sua jornada pelos labirintos do inconsciente durante o desenvolvimento dos conceitos da psicologia analítica, é toda ricamente ilustrada por ele.

Embora sejam considerados pela cultura como valores estéticos não equivalentes, a arte e o artesanato são representações legítimas dessa mesma cultura. Por esse motivo, fazemos algumas aproximações entre essas duas formas de manifestação artística e nos apropriamos de determinadas reflexões de Jung a respeito do processo de elaboração artística para pensar algumas qualidades do trabalho artesanal, fazendo entre esses dois uma analogia.

Exploramos alguns dos possíveis sentidos da costura, da tecelagem e de outras formas de artesanato têxtil por meio das histórias orais, folclóricas e mitológicas que falam sobre o tema, tal qual descrito no segundo retalho desta nossa grande colcha. Apoiamo-nos na observação feita por JUNG (1927-2012) sobre a importância de compreendermos o ser humano não apenas em sua manifestação contemporânea, mas como um fenômeno atravessado pelo tempo. Diz Jung: “Conhece o ser humano como ele sempre foi e não como é neste exato momento. Conhece-o como mito” (1927-2012, par. 13, p. 18).

Jung (1927-2012) nos diz que o inconsciente coletivo revela sua presença por meio da criatividade que se manifesta na visão do artista, na inspiração do pensador e na experiência

interior da pessoa religiosa. Aquilo que se processa internamente como ato de criação não pode ser observado nem mensurado, mas podemos conhecê-lo por meio de suas manifestações. Para a psicologia, não interessa tanto o produto do ato criativo, mas o processo decorrente deste na psique, pois é ele que exprime a união entre o que é racional e o que é irracional, entre aspectos da consciência e do inconsciente.

A união entre a consciência e o inconsciente não se encontra tanto na obra de arte (ou artesanato em si), mas no símbolo, que por sua natureza contém ambos ao mesmo tempo, sem contudo corresponder a um ou ao outro. Tal atitude psicológica é necessária para que ocorra o processo de reconhecimento dos conteúdos inconscientes, usufruindo-se de sua experiência e podendo atribuir a eles significado para facilitar a compensação da unilateralidade na psique. À passagem de um estado ao outro, como já mencionado, Jung (1927-2012) dá o nome de “função transcendente”.

Diz Jung que a arte é beleza e nisso ela se realiza e basta a si mesma. Não necessita, portanto, de um significado que é comum tentarmos lhe conferir. Mas a atribuição de sentido se aplica quando fazemos relação entre psicologia e arte, pois dessa maneira nos distanciamos do processo criativo a fim de adquirir a perspectiva necessária à construção de um conhecimento. “Precisamos reduzir a vida e a história que se realizam por si mesmas, em imagens, sentidos e conceitos para adquirir sobre eles conhecimento” (JUNG, 1929a-2012, par. 121, p. 78).

O que Jung quer dizer nessa afirmação é que precisamos olhar o processo criativo sob uma perspectiva mais distanciada para que ele possa se tornar uma imagem que exprime sentido. “E assim, o que antes era mero fenômeno, transforma-se em algo que, juntamente com outros fenômenos, terá sentido, algo que representará determinado papel, servirá a certos propósitos e terá efeitos significativos” (JUNG, 1929a-2012, par. 121, p. 78).

A imagem, dentro do pensamento junguiano, refere-se a tudo aquilo que provoca a imaginação e não apenas às representações figurativas do externo. Não se trata da imagem apreendida pelo olhar, mas daquela que se forma na alma do sujeito que a apreende.

Jung utilizava o processo que chamou de amplificação para aprofundar os possíveis sentidos do material simbólico trazidos por seus pacientes por meio de sonhos e fantasias. Esse método de aproximação ao símbolo visa, sobretudo, o acesso ao seu conteúdo

arquetípico, por intermédio de associações e analogias a mitos, contos ou qualquer material cultural disponível (JACOBI, 1986).

Do mesmo modo, Jung utilizava as técnicas expressivas como forma de amplificar o material trazido pelo paciente. Ele conta:

[...] eu aproveitava uma imagem onírica ou uma associação do paciente para lhe dar como tarefa elaborar ou desenvolver estas imagens, deixando a fantasia trabalhar livremente. De conformidade com o gosto ou os dotes pessoais, cada um poderia fazê-lo de forma dramática, dialética, visual, acústica, ou em forma de dança, de pintura, de desenho ou de modelagem (JUNG, 1946-2013, par. 400, p. 150).

Jung atribui um grande valor à fantasia e afirma que toda obra humana é fruto da fantasia criativa. Segundo ele, a fantasia não erra, pois está ligada íntima e profundamente à base instintual humana e animal, liberta o homem da prisão de sua pequenez, do ser “só isso”, e o eleva ao estado lúdico. A psicoterapia, para Jung (1929b-2012), visa produzir um estado psíquico no qual o paciente comece a fazer experiências com seu ser, adquirindo uma maior fluidez, dissolvendo tudo aquilo que se constitui como um obstáculo ao seu desenvolvimento.

Enquanto o paciente depende exclusivamente da interpretação do analista para compreender seu material simbólico, ele encontra-se num estado passivo e pouco propício à transformação psíquica. Jung (1929b-2012) relata que estimular o paciente a pintar, desenhar, representar concretamente as imagens de seus sonhos e fantasias pode levá-lo a um estado mais ativo em relação ao seu material simbólico. Ele afirma que não é a “arte” o resultado que se espera; aliás, nem deve sê-lo. O que interessa é que se produza um efeito ao passar da palavra ao ato, e o paciente possa se relacionar mais diretamente com aquilo que, por fim, representa ele mesmo.

Se o paciente percebe que pintar – e aqui acrescentamos todas as formas de representação material, que incluem esculpir, costurar, bordar etc. – o liberta de um estado psíquico de angústia ou depressão, por exemplo, ele pode se utilizar desse recurso cada vez que seu estado piora. O valor dessa descoberta é inestimável, diz Jung (1929b-2012), pois é o primeiro passo para a independência, a passagem para o estado psicológico adulto. O paciente torna-se independente em sua criatividade. Ou, nas palavras do próprio autor:

[O paciente] já não depende dos sonhos, nem dos conhecimentos do médico, pois, ao pintar-se a si mesmo, digamos assim, ele está se plasmando. O que pinta são fantasias ativas – aquilo que está mobilizado dentro de si. E o que está mobilizado é ele mesmo, mas já não mais no sentido equivocado anterior, quando considerava que o seu “eu” pessoal e o seu “Self” eram uma

e a mesma coisa. Agora há um sentido novo, que antes lhe era desconhecido: seu eu aparece como objeto daquilo que está atuando dentro dele. Numa série interminável de quadros, o paciente esforça-se para representar exaustivamente o que sente mobilizado dentro de si, para descobrir finalmente que é o eterno desconhecido, o eternamente outro, o fundo mais fundo de nossa alma (JUNG, 1929b-2012, par. 106, p. 61-62).

No Brasil, a psiquiatra Nise da Silveira foi pioneira no uso de recursos expressivos como manejo terapêutico no tratamento de psicóticos. O trabalho de Nise, cujo arquivo pessoal passou a integrar, em 2017, o registro internacional do Programa Memória do Mundo, da UNESCO, é exponencial representante das ideias de Jung e da psicologia analítica, que ela introduziu em nosso país.

O resultado de seu trabalho, que hoje constitui o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, é o retrato vivo de um fenômeno que, como acontecimento clínico, talvez nunca venha a se repetir. Silveira (1992) produziu uma revolução e, por que não dizer, uma evolução no setor da terapêutica ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, ao propor o uso de materiais expressivos no ateliê que atendia os internos, todos diagnosticados como esquizofrênicos. Sua proposta terapêutica era uma alternativa aos métodos de eletrochoque e lobotomia, que, embora desumanos, sabemos estar em funcionamento ainda hoje.

As atividades do ateliê incluíam costura, pintura e modelagem e tinham como premissa o livre acesso dos clientes, como Nise os chamava, aos materiais. A presença afetuosa de monitores, a maioria voluntários, assegurava espaço e liberdade de criação aos internos, o que, além de ser uma exigência de Nise, mostrou-se fundamental para a expressão que ali tomava forma. Essa atitude, que foi descrita como presença afetuosa e não julgadora, que busca acompanhar sem interferir na expressão do paciente, tornou-se um dos pilares da prática da arteterapia, tal qual é realizada ainda hoje (SILVEIRA, 1992; CARVALHO, M. M. M. J., 1995).

Silveira (1981) diz que a presença do monitor no ateliê ou oficina funciona como uma espécie de catalisador e que, quanto mais grave a condição esquizofrênica, maior necessidade terá o indivíduo de encontrar um ponto de referência ou apoio. Sua clínica enfatiza a imagem e sua importância em si mesma, não somente como meio de expressão ou obtenção de conhecimento. Dar forma às imagens perturbadas da psique, como descreve a autora, é uma maneira de despotencializar a vivência dissociada desta última, reorganizando-a (SILVEIRA, 1992).

As imagens presentes na produção dos esquizofrênicos mostraram-se ricas em símbolos e imagens arcaicas, que, pela amplificação e reconhecimento de paralelos encontrados nos mitos, na arqueologia e na história da religião, puderam ser compreendidos em sua fundamentação arquetípica (SILVEIRA, 1992).

Desse modo, Silveira (1981; 1992) não só corrobora a teoria dos arquétipos e o conceito de inconsciente coletivo propostos por Jung, mas torna esse conhecimento vivo e acessível. Seus achados são compatíveis com as experiências de Jung a respeito do potencial transformador que está presente na materialização das imagens da psique e que pode conduzir o paciente, neurótico ou psicótico, à mudança de uma posição passiva à ativa, reforçando sua autonomia (JUNG, 1929b-2012).

Jung (1929b-2012) nos diz que os processos de passagem de conteúdos do inconsciente para a consciência se dão por meio de sequências de imagens, e seu método de análise de sonhos leva em conta esse fluxo de imagens, cuja repetição ele caracterizava como *motivos* ou temas inconscientes. Partindo dessa premissa, nossa observação clínica ainda nos mostra que existe uma forma particular de representação desses temas por parte do inconsciente de cada sonhador, o que constitui uma espécie de estética onírica individual. Essa forma individual de expressar os conteúdos inconscientes pode ser observada na clínica nas séries de sonhos e também no resultado das atividades plásticas dos pacientes, como a costura, o bordado, a pintura etc.

É desse modo que Silveira (1992) buscava compreender as imagens produzidas nos ateliês e oficinas. Por meio da análise de séries de imagens produzidas por um mesmo paciente, era possível encontrar com facilidade o fio que lhes dava sentido. A autora faz uma observação importante de que as imagens emergentes das camadas mais arcaicas da psique não são patológicas em si, mas que o elemento patológico reside na falência do ego em mediar os conteúdos inconscientes que irrompem na consciência.

A intenção de Silveira (1992), ao utilizar os recursos expressivos como forma de tratamento de psicóticos, era encontrar um caminho de acesso ao mundo interior dessas pessoas, já que, no mais das vezes, a interação verbal encontrava-se bastante prejudicada. A surpresa, no entanto, foi observar que o ato de pintar, por exemplo, podia adquirir qualidades terapêuticas por si mesmo.

Ainda que seja considerada como precursora da arte-terapia, Silveira (1992) não aceitava essa denominação para seu trabalho, pois entendia que a palavra “arte” trazia em si uma conotação de valor estético, e ela preferia o uso dos termos “expressão plástica” ou “linguagem plástica”. Ela ressaltava que o terapeuta não tem o objetivo de levar o doente a produzir obras de arte, ainda que nelas possa ser reconhecido algum valor artístico. Antes, o que se busca é oferecer ao paciente uma possibilidade de expressão de suas emoções mais profundas.

Devemos ter em conta que a concepção sobre arte-terapia de Silveira (1992) apoiava-se no trabalho desenvolvido por Margaret Naumburg, expoente da arte-terapia psicanalítica que despontava na época, e que Silveira trabalhava exclusivamente com psicóticos. O trabalho de Naumburg tinha como característica a intervenção do arteterapeuta encorajando o paciente a descobrir, por si próprio, a significação de suas criações, resultado alcançado por meio do estabelecimento de uma relação transferencial. Tal proposta de atuação diverge daquela adotada por Silveira (1992), que buscava oferecer um ambiente livre e acolhedor, no qual as atividades ocorriam espontaneamente e a presença dos monitores não consistia em intervenção, mas em acolhimento, exercendo aquilo que Nise definia como “função catalisadora” (SILVEIRA, 1992).

As ideias e o trabalho de Silveira (1992) continuam sendo referência no campo das arteterapias, especialmente aquelas de orientação junguiana. Nesse campo interdisciplinar de atuação, que tem crescido e se desenvolvido bastante atualmente, as técnicas expressivas, os trabalhos manuais e os recursos artesanais diversos ocupam um papel central no processo terapêutico.

A arteterapia, tal qual definida por M. M. M. J. Carvalho (1995), é um campo de atuação, no qual utilizam-se recursos plásticos com uma finalidade terapêutica. Embora a arteterapia possa ser desenvolvida a partir de diferentes referenciais teóricos, todas as abordagens têm em comum o uso de recursos oriundos da arte como expressão da subjetividade.

Na arteterapia dentro de um referencial junguiano, daremos destaque ao trabalho de Bernardo (2012; 2013a; 2013b; 2013c), que tem nos inspirado com sua utilização dos recursos têxteis, da costura e do bordado em oficinas e grupos terapêuticos.

Bernardo (2007) propõe uma perspectiva mithohermenêutica em interface com a psicologia analítica para embasar teoricamente a utilização de diferentes recursos artísticos nos campos terapêutico, pedagógico e preventivo, elucidando o potencial de alcance de tais recursos e suas possibilidades de aplicação. Diz a autora:

Como uma colcha formada por retalhos, cada trabalho expressivo realizado pode contar-nos uma pequena história constituída a partir de nossas relações: com os outros, com a natureza, com o Cosmo. Se aprofundarmos o nosso olhar, como que olhando para o avesso desses trabalhos, podemos tomar consciência das tramas inconscientes que compõem esses enredos, e se empreendermos uma amplificação simbólica, poderemos ainda perceber que os fios que tecem a nossa história de vida – composta por essas pequenas histórias – estão entrelaçados a um tecido coletivo. Quanto mais ampliamos a nossa visão do quadro formado, maior a nossa percepção de que a nossa colcha é apenas um dos retalhos desse imenso tapete, um detalhe num desenho infinitamente maior, que está sempre em processo de vir-a-ser (BERNARDO, 2007, website).

Partindo da perspectiva mitológica, Bernardo (2007; 2012) compreende as atividades expressivas como uma linguagem própria da subjetividade. A autora fala sobre os mitos de criação em sua relação com o ponto, a linha, o círculo e a cruz, apontando para a importância dos mitos na compreensão da psique, visto que na narrativa mitológica, o real e o mitológico não se excluem mutuamente, mas se entrelaçam e se complementam.

Bernardo (2007; 2012) demonstra que as vivências criativas oportunizadas pela arte-terapia podem ajudar o indivíduo a dissolver a estereotipia e a rigidez diante dos desafios da vida e de suas necessidades, devolvendo-lhe a flexibilidade que permite fazer diferentes escolhas. Além disso, outro ponto importante destacado pela autora é a importância da criação de um espaço continente e seguro, no qual o estabelecimento de vínculos de solidariedade e o respeito às singularidades estejam sempre presentes.

Na relação entre consciência e inconsciente, a autora reconhece a utilização das atividades expressivas como uma possibilidade de mediação e expressão de conteúdos que precisam ser integrados à consciência, refletindo aquilo que, como dito, Jung chamou de “função transcendente”. As atividades expressivas seriam, então, uma maneira de o indivíduo entrar em contato com aspectos da realidade que foram negligenciados pela consciência – cuja função é adaptativa, unilateral e seletiva –, abrindo-se para o novo e viabilizando a mudança. Para que isso aconteça, no entanto, a consciência precisa “abrir-se” à escuta daquilo que o inconsciente lhe envia, ou seja, aquilo que reconhecemos neste trabalho como “atitude simbólica” (BERNARDO, 2007; 2012).

Em suas pesquisas, Bernardo (2007; 2012; 2013a) traçou paralelos entre os quatro elementos (terra, fogo, água e ar) e as quatro funções psicológicas (pensamento, sentimento, sensação e intuição), cuja composição quaternária está também presente nos mitos de criação de diferentes povos. A autora correlacionou os elementos e as funções aos recursos expressivos que melhor os representam. Ao elemento ar, Bernardo (2013a) relaciona a função pensamento, representada pelas atividades intelectuais, devaneios, fantasias, histórias e tramas que permeiam nossas vidas. Segundo ela, atividades como a contação/dramatização de histórias, trabalhos com fios, a tecelagem e a costura podem proporcionar a elaboração das questões que estão a cargo da função pensamento.

É muito interessante a correlação proposta por Bernardo (2013a) entre a costura e as atividades intelectuais. Encontraremos essa mesma correspondência, por exemplo, em Machado (2003), que fala da aproximação entre o texto e o têxtil. Além disso, a proximidade entre a costura e a narrativa nos parece evidente se tomamos como exemplo o trabalho das *arpilleras* chilenas, das Mães da Praça de Maio, da Argentina, entre outras iniciativas culturais populares que utilizam a costura para dar voz ao que não pode ser expresso em palavras, sob risco de perseguição política, como veremos no próximo capítulo.

Bernardo (2013a) propõe um paralelo simbólico entre as qualidades do elemento masculino ar e os atributos de Atena, deusa grega que nasceu adulta e armada da cabeça de seu pai, Zeus. Atena é uma deusa considerada *patronesse* das atividades da tecelagem, que mitologicamente estão associadas ao elemento feminino. Assim, atividades expressivas relacionadas aos fios e às histórias seriam as mais apropriadas para ativar na psique as questões relacionadas a este elemento.

Partindo das concepções de Bernardo (2013a), perguntamo-nos se o trabalho com as atividades de costura, fios e tecidos, ao unir as qualidades do elemento masculino ar e associá-lo às atividades arquetipicamente atribuídas ao feminino, não seria também uma forma de possibilitar a integração simbólica entre esses dois elementos complementares ou, ainda, permitir uma alternância dialógica complementar entre o masculino e o feminino na psique.

Sobre o trabalho com fios e tessituras, Bernardo (2013c) nos diz que “as linhas e fios estão simbolicamente associados à linha da vida e às tramas que vão se constituindo a partir de nossos relacionamentos” (p. 146). As atividades expressivas com fios e linhas permitem que nos coloquemos em uma posição de coautores de nossas tramas existenciais, pois coloca os fios do destino em nossas mãos (BERNARDO, 2013c).

Em uma belíssima interpretação do conto tibetano “O quadro de pano”¹⁰, Bernardo (2013c) relaciona a atividade de tecer à capacidade de atar por meio da costura e também desatar, pelo corte, os vínculos que são representados pelo fio. Esses movimentos de unir e soltar são análogos ao processo de desenvolvimento psicológico e ao processo criativo.

A autora utiliza o conto como metáfora para falar sobre o processo criativo que opera na psique por meio da função transcendente e escolhe para tanto um conto que fala sobre a costura. De acordo com sua interpretação, ao mesmo tempo em que a personagem do conto borda o quadro de pano, o quadro também se borda nela, criando uma trama de entrelaçamento entre mundo externo e mundo interno que constrói uma realidade transcendente (BERNARDO, 2013c).

A condição de entrelaçar, de formar tramas, unir e desmanchar é uma qualidade específica do trabalho com a costura, fios e linhas e oferece possibilidades que nenhum outro material expressivo pode ofertar. Afinal, podemos imaginar que cada tipo de material plástico, por suas características próprias, irá oportunizar diferentes tipos de vivências.

Para Bernardo (2013c), o trabalho criativo confere materialidade ao que não tem forma visível e dá voz ao que não tem fala e, desse processo de transmutação do imaginado ao concreto, resulta a descristalização de aspectos antes solidificados na personalidade e a retomada da capacidade de autotransformação.

A autora afirma que os processos de criação envolvem uma alternância entre o imergir na materialidade e o emergir através do espírito, num exercício de fusão e discriminação que envolve constantes idas e vindas. Ela faz, porém, um alerta sobre o risco de vivenciar apenas um dos polos desse processo, priorizando-se o fazer pelo fazer ou desprezando-se a experiência concreta, ou seja, tomando uma atitude unilateral (BERNARDO, 2013c).

A descrição desse movimento de ir e vir nos remete aos movimentos da agulha costurando o tecido. A costura acontece ora unindo as partes ao todo, ora desmanchando as costuras e, como nos diz Bernardo (2013c), o fazer simbólico, aquele que se concretiza na materialidade, preenchendo-a de sentido, é o que pode deflagrar na consciência todo o potencial renovador e transformador do trabalho criativo.

¹⁰ Para o conto completo, ver BERNARDO, 2013c, p. 165.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #6*Da noite IV*

*Costuro o infinito sobre o peito.
E, no entanto sou água fugidia e amarga.
e sou crível e antiga como aquilo que vês:
Pedras, frontões no Todo inamovível.
Terrena, me adivinho montanha algumas vezes.
Recente, inumana, inexprimível
Costuro o infinito sobre o peito
Como aqueles que amam.*

Hilda Hilst, 1992

10. BLOCO DE RETALHOS 5 – A COSTURA NA ARTE, NA CULTURA E NA POLÍTICA: NARRATIVA, OPRESSÃO, RESISTÊNCIA, EMPODERAMENTO

É certo que não estamos apartados de nossa ancestralidade. Quando iniciei a escrita deste trabalho, escolhi como ponto de partida minha experiência e, no primeiro memorial, primeira tentativa de aproximação ao tema, tive a mesma sensação de quem busca no carretel a ponta do fio, aquele que permite desenrolar a linha e começar o trabalho.

O primeiro fio puxado do novelo da memória conduziu-me à minha monografia de conclusão do curso de especialização em arteterapia¹¹. Naquele trabalho, analisei trechos do filme *Colcha de retalhos* (HOW..., 1995), baseado na obra da escritora e pesquisadora das tradições americanas Whitney Otto (1993). O filme mostra o cotidiano de um grupo de bordadeiras ou *quilting-bee*, em uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos. O grupo de mulheres se reúne para bordar uma colcha de casamento para uma jovem que se vê em conflito diante da nova vida que a espera enquanto tenta terminar sua tese de doutorado. As histórias daquelas personagens e suas tramas que vão se entrelaçando despertaram grande interesse no público feminino e inspiraram a formação de grupos femininos de quilt e costura no mundo todo.

Os quilts americanos são uma tradição praticada geralmente por grupos de mulheres de um mesmo bairro ou cidade, desde os primeiros anos da guerra civil americana, como forma de expressão numa sociedade masculina opressora. Essas colchas de retalhos, ou *patchwork*, como são conhecidas, mais que uma expressão artística, contam histórias de vida das pessoas envolvidas em sua confecção, verdadeiros legados de família, que são transmitidos de geração a geração. Esses legados passam, por herança, às mulheres da família junto com as joias, louças de bodas e outros objetos carregados de valor sentimental (COSTA, 2000).

Os grupos de costura são estruturados e obedecem uma hierarquia. Geralmente, a mulher mais velha ou mais experiente do grupo é escolhida como líder. Ela frequentemente foi iniciada nessa arte por sua mãe, que recebeu os ensinamentos transmitidos por sua avó, e irá passá-los adiante, da mesma maneira, através de sua filha. Essa mulher é a encarregada de reunir as ideias apresentadas pelo grupo em torno do tema da colcha e promover o equilíbrio e harmonia dos padrões escolhidos para a produção da peça (COSTA, 2000).

¹¹ Concluído em 2000, na Universidade Santa Cecília, em Santos, SP.

Machado (2003) observa que em uma cultura como a americana, que não costuma ser muito integradora, o *patchwork quilt* é uma exceção, talvez por sua característica de criação coletiva. Também de retalhos é feita sua história, que reúne a experiência dos bordados de agulha da tradição europeia, a tradição indígena, principalmente dos índios Navajo e outras tribos do Meio-Oeste que utilizam os motivos geométricos na arte têxtil, e a contribuição africana trazida pelas técnicas de aplicação de tecidos (MACHADO, 2003).

Os quilts narrativos começaram a aparecer no século XIX, principalmente pelas mãos das escravas. Nessas colchas, elas narravam sua experiência de escravidão e muitas delas compraram sua liberdade com a venda de quilts. Dentre elas, uma das mais famosas foi Harriet Power, cujo trabalho narra cenas cotidianas de escravidão e seus sonhos de liberdade. Harriet deixou também uma descrição detalhada de todo o simbolismo criado em sua iconografia, explicando cada cena a quem comprava o seu trabalho (MACHADO, 2003).

A primeira colcha feita por Harriet hoje faz parte do acervo do Museu de História Americana Smithsonian. A segunda é propriedade do Museum of Fine Arts, de Boston. Segundo Machado (2003), a partir do impacto causado pela obra de Power, outros grupos de mulheres passaram a se reunir em grupos de quilt para registrar seus anseios. A autora conta como, ao longo da história, a fiação e a tecelagem, um trabalho de narrativa cheio de sentidos para as mulheres, foi sendo abandonado a partir da Revolução Industrial, ocorrida entre os séculos XVIII e XIX. Com a chegada das máquinas e teares mecânicos, as mulheres passaram da condição de criadoras à de operárias têxteis (MACHADO, 2003).

Figura 1 – *The Bible Quilt*, trabalho de Harriet Power, no Museum of Fine Arts, em Boston

As mulheres operárias da indústria têxtil foram protagonistas na luta pelos direitos trabalhistas, reivindicando melhores condições de trabalho e igualdade de direitos em relação aos homens. No dia 25 de março de 1911, cerca de 145 trabalhadores, em sua grande maioria costureiras, morreram queimados em um incêndio numa fábrica de tecidos em Nova Iorque. A comoção causada pela tragédia deu início a uma série de novos movimentos que garantiram mudanças nas leis trabalhistas norte-americanas. Para lembrar a luta pelos direitos das mulheres trabalhadoras, celebra-se internacionalmente, no dia 8 de março, o Dia Internacional da Mulher.

No Brasil, entre as duas grandes guerras, com a proliferação dos cursos de datilografia, a mulher foi também ganhando um espaço maior no mercado de trabalho. Esse trabalho oferecia uma possibilidade de sustento um tanto mais concreto do que o “dinheiro para os alfinetes”, a que se referiam condescendentes os patriarcas das famílias. Como aponta Machado (2003), “assim, as mulheres que teciam, costuravam e bordavam foram tomando a palavra e contando sua história, textualmente ou textilmente” (p. 192).

Sobre essa relação entre a palavra e o tecido, texto e têxtil, Machado (2003) fala de sua emoção ao visitar o Museu Freud, em Londres, e descobrir, entre o divã e os livros, um tear montado no escritório de Anna, filha de Freud. Ela conta: “Os fios da narrativa que cura se teciam nesse ambiente, no alvorecer da presença feminina na psicanálise” (MACHADO, 2003, p. 196).

Costurar é uma forma de narrar. Tecer é contar histórias, denunciar, produzir sentido e dar concretude à experiência de si e essa atividade tem sido utilizada em diferentes grupos e com diferentes propósitos ao longo do tempo.

Um belo exemplo do uso narrativo e simbólico da costura é o Projeto Nomes¹². Realizado por uma organização não governamental norte-americana, o projeto surgiu em 1987 para dar visibilidade à questão da epidemia mundial de AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), que levava milhares à morte em todo o mundo. A colcha foi iniciada por um grupo de ativistas em prol dos direitos dos homossexuais de São Francisco. Bordando um retalho para representar cada amigo ou ente querido perdido para a doença, os ativistas iniciaram uma campanha incentivando as pessoas a se juntarem a eles nessa causa. A resposta ao projeto foi imediata e das cidades americanas mais atingidas pela epidemia começaram a chegar retalhos bordados em memória das vítimas da doença. Os retalhos

¹² *Names Project Foudation – The Quilt AIDS Memorial*

vinham em geral acompanhados de fotos, histórias e biografias das pessoas homenageadas, compondo um belo e triste retrato da realidade da doença.

Em sua primeira exibição, a Colcha contava com 1.920 painéis e era grande o suficiente para cobrir um estádio de futebol. Em 1992, estavam representados em seus retalhos todos os estados americanos e mais 28 países. Atualmente, a *Aids Memorial Quilt* conta com mais de 48.000 retalhos e está dividida em “capítulos” espalhados por todo o território americano, além de outras Colchas afiliadas ao redor do mundo. O projeto foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz, em 1989, e até hoje é considerado o maior projeto de artes coletivo mundial. Desde sua primeira exibição, em 1987, a Colcha já foi vista por 14 milhões de pessoas, e a Fundação Nomes conseguiu angariar mais de três milhões de dólares para a causa da AIDS.

A *Aids Memorial Quilt* nos faz recordar das palavras de John Donne (2007): “A morte de cada homem me diminui, porque eu faço parte da humanidade. Eis porque nunca pergunto por quem dobram os sinos: é por mim que eles dobram” (p. 102).

Figura 2 – Retalhos da *AIDS Memorial Quilt*

No Brasil, a expressão do artista Arthur Bispo do Rosário vem somar ao fio dessa narrativa sobre o costurar e o bordar em sua dimensão criativa e terapêutica. Diagnosticado como esquizofrênico-paranoide após um surto psicótico, Bispo foi internado na Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte, em 1989. Bispo criou seu próprio ateliê na cela em que viveu confinado durante sete anos. Ele dizia que sua missão era construir um “mundo em miniatura” e que obedecia ordens divinas. Realizava seu trabalho aproveitando sucatas do hospital e para poder tecer e costurar desfazia

lençóis e uniformes, desmanchando as tramas para chegar ao fio. “Criava a partir de elementos do cotidiano, organizando listas, catalogando objetos, nomeando e redimensionando aspectos do dia a dia. Nomeava e enumerava as pessoas que lhe eram significativas” (FREITAS, 2012).

Escolheu como forma de expressão a união de retalhos de tecido e pequenos objetos, com os quais confeccionou para si o “Manto da Apresentação”, para ser usado perante Deus no dia do juízo final. Esse manto, que o acompanharia em sua subida aos céus, foi o trabalho de toda a sua vida. Na face direita, colocou seus principais símbolos e signos e, no avesso, bordou os nomes de todas as pessoas que queria representar diante de Deus. Seu trabalho e sua vida são exemplos de como as atividades expressivas e criadoras podem contribuir para a expressão do indivíduo, além de propiciar uma ressignificação de seu papel social, abrindo novas perspectivas de aceitação social (SILVEIRA, 1992).

Figura 3 – O *Manto da Apresentação*, obra de Arthur Bispo do Rosário

Outro personagem da nossa história e que também foi interno da Colônia Juliano Moreira foi João Cândido Felisberto, líder de um episódio ocorrido no Rio de Janeiro, entre 23 e 26 de janeiro de 1910, que ficou conhecido como “A Revolta da Chibata”. Sob o comando de João Cândido, negro, semianalfabeto e filho de ex-escravos, os marinheiros de dois grandes navios de guerra apontaram suas armas em direção à cidade para exigir a extinção do uso da chibata e outras práticas humilhantes utilizadas pela Marinha brasileira.

Durante todo o tempo em que esteve preso no quartel-general do Exército, até ser transferido para a Colônia Juliano Moreira, João Cândido passou seu tempo bordando. Uma

reconstituição histórica feita por José M. Carvalho (1995) aponta que João Cândido bordou durante o que foi o pior período de sua vida, quando esteve preso na solitária, na Ilha das Cobras. Essa faceta do temido João Cândido só veio a público por acaso, em 1995.

De acordo com José M. Carvalho (1995) é possível que o bordado tenha sido um recurso utilizado por João Cândido para manter-se ativo e tentar lidar com os traumas adquiridos na prisão. O autor acredita ainda que João Cândido não tenha comentado sobre seus bordados por conta do preconceito, afinal, em 1910, causaria enorme espanto o fato de um homem dedicar-se a uma atividade que era considerada predicação da mulher – ainda mais um homem temido, herói de uma revolta tão audaciosa, como foi João Cândido.

José Leonilson Bezerra Dias, o Leonilson, é também um representante masculino no campo das artes plásticas brasileiras que escolheu a costura e o bordado como linguagem. Num trabalho assumidamente autobiográfico, Leonilson bordava sua vida, suas experiências e observações no mundo dos afetos.

Leonilson desenhava com o fio, criando iconografia própria, na qual a linha e o tecido dialogavam, e criando a mitologia poética que compunha seu trabalho, o qual representava como numa grande colcha de retalhos, seu percurso de vida e sua forma de ver o mundo.

Como publicado no *Boletim Arte na Escola* (2017),

Quando escolhe bordar palavras, a delicadeza da linha faz com que elas ganhem intensidade e força perante o silêncio dos grandes espaços vazios que preenchem suas obras. A palavra bordada ganha significados e dimensão plástica. Em uma aparente despreocupação com a forma, o bordado para Leonilson deixa de ser um adorno para virar personagem. O suporte também tem um papel importante – a textura, caimento, transparência dos tecidos dialogam com as palavras costuradas (website).

Possivelmente por suas referências familiares e culturais, o artista escolheu os tecidos e linhas de bordado como forma de expressão. No entanto, consideramos também a relação entre a escolha desse material e o caráter autobiográfico de sua obra, como se o artista quisesse representar de uma maneira concreta o quanto seu trabalho estava entrelaçado à sua vida. “Meu trabalho é uma questão pessoal”, diz Leonilson (BOLETIM..., 2017).

Figura 4 – *Empty Man*, Leonilson, 1991

Madalena Santos Reinbolt, baiana, foi descoberta em 1974. Deixou a cidade de Vitória da Conquista ainda menina e mudou-se para Salvador para trabalhar como empregada doméstica. De lá, migrou para São Paulo e depois para o Rio de Janeiro, período em que trabalhou em Petrópolis como caseira da arquiteta Lota Macedo de Soares. Foi Lota quem inicialmente a estimulou em sua arte. Madalena bordava e costurava figuras que compunham um universo mítico e colorido em suas tapeçarias, as quais chamava “quadros de lã”. Usava como suporte a estopa e andava sempre com suas 154 agulhas, nas quais levava cerca de uma hora para enfiar as diversas cores de lã, porque queria ter “as cores sempre à mão”. Seu trabalho é considerado a primeira tapeçaria propriamente brasileira. Como os quilts americanos no século passado, as obras fazem parte de acervos particulares e nunca foram expostas publicamente (MUSEU AFRO BRASIL, 2016).

Figura 5 – Tapeçaria de Madalena Reinbolt

Entre abril e maio de 2014, aconteceu a Ocupação Zuzu Angel, no Instituto Cultural Itaú, em São Paulo. A exposição ocupava três andares do instituto e mostrava diferentes fases da vida da estilista que revolucionou a moda brasileira. Juntamos aqui esse fio ao conjunto de retalhos para falar da vida e militância dessa mulher incrível, que dedicou seus últimos anos a buscar respostas sobre o desaparecimento de seu filho, Stuart Angel, morto pela ditadura militar na década de 1970 (ITAÚ CULTURAL, 2014).

Zuzu utilizou a costura como forma de expressão e denúncia em um momento em que falar demais poderia ser uma ameaça à própria vida. Sua morte, ocorrida em um suspeito acidente de automóvel, também é atribuída à sua militância política. Em 1971, na cidade de Nova Iorque, ela organizou um desfile apresentando uma coleção de vestidos bordados com desenhos infantis. Entre as imagens de crianças, florzinhas, casinhas e árvores, havia tanques de guerra, anjos tristes e pombas negras. Suas modelos apresentavam uma faixa negra presa às mangas dos vestidos em símbolo de luto. Os vestidos brancos e coloridos usados pelas modelos contrastavam com o longo negro adornado por um cinturão de crucifixos vestido pela costureira, como Zuzu preferia ser chamada.

Na época, vigorava no país um decreto de lei que proibia os brasileiros de criticar o regime no exterior. Para não ser presa, Zuzu apresentou seu desfile na casa do cônsul geral do Brasil nos Estados Unidos, estando, portanto, em solo brasileiro. A mensagem foi compreendida, e os jornais americanos noticiaram, no dia seguinte ao desfile, que a mensagem política de Zuzu estava estampada em suas roupas.

Na Ocupação Zuzu, uma das instalações mais impactantes ficava no andar subterrâneo. Lá, em um ambiente pouco iluminado, que fazia alusão a um porão, estavam expostos os vestidos de luto de Zuzu. Uma artista *performer* passeava entre o público, lendo em voz alta as cartas enviadas por Zuzu aos comandos militares da época e aos órgãos internacionais de direitos humanos, reivindicando o corpo de seu filho. Num outro canto do salão, o público era convidado a escrever cartas aos seus desaparecidos.

Tudo naquela sala remetia à dor e ao luto da mãe em busca de seu filho. Zuzu Angel com sua costura-denúncia é uma encarnação moderna do arquétipo da *Mater Dolorosa*, ou Deméter, cuja função é gritar ao mundo a perda de seu filho. Costurando também se fala de ausências e distâncias.

Figura 6 – Imagens da Ocupação Zuzu Angel, no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo (acervo da pesquisadora)

Nos fios da nossa herança portuguesa, encontramos uma manifestação cultural, popular e artesanal que é conhecida como “Lenços de Namorados”. Também chamados de Lenços de Pedido, de Conversados ou de Comprometimento, constituem ainda hoje um dos mais procurados produtos do artesanato português. Com seus bordados delicados e coloridos, os lenços originais traziam nomes, frases, versos e diferentes adornos ao gosto da bordadeira e eram confeccionados sobre algodão ou linho branco. As moças portuguesas ofereciam esses lenços aos namorados em sinal de amor e compromisso. Diz-se que bordavam para os namorados que partiam para além-mar. Além do significado simbólico-afetivo dos motivos, os lenços também retratavam aspectos significativos do modo de vida no campo, realizando uma função de registro e memória da época (FAVARO, 2011).

Essa mesma herança portuguesa trouxe a Santos, litoral de São Paulo,¹³ grupos de mulheres bordadeiras que se estabeleceram por ali. As bordadeiras, vindas da Ilha da Madeira, deixaram sua terra de origem para acompanhar os maridos e estabeleceram-se nas encostas do Morro do São Bento. Um pequeno grupo delas está em atividade ainda hoje. Nas casas madeirenses, o bordado é arte e ofício que se aprende desde cedo. Aos seis anos de idade as meninas já começam a ser iniciadas nas linhas e costuras por suas mães e avós.

No caso das bordadeiras do São Bento, essa habilidade as acompanhou durante toda a vida, proporcionando a oportunidade de narrarem suas histórias, manterem sua cultura, participarem do sustento da casa e ganharem respeito e visibilidade na terra estrangeira (KODJA; KARSCH, 2005). Para essas mulheres, o ofício do bordado está relacionado com a constituição da própria identidade e também com o fato de estarem em grupo, reforçando e

¹³ Onde resido.

ampliando laços sociais. Reunir-se para bordar é uma maneira de manter viva a memória e preservar a tradição, algo que para elas é de imenso valor (CRUZ, 2007; KODJA, 2004).

Como afirma Kodja (2004), “bordar, para essas mulheres, é a atividade mediadora da sua identidade original, é o processo criador da perpetuação de suas raízes, ao mesmo tempo em que é o movimento que modela a sua forma de ser: elas bordam e o produto é arte, é cultura, é tradição” (p. 127). As bordadeiras da Ilha da Madeira em Santos bordam suas memórias, suas saudades e as lembranças de sua terra e se preocupam com a saúde e o destino umas das outras, pois reconhecem que sua arte é um legado sem herdeiros.

10.1 As arpilleras

Na tentativa de compreender os possíveis significados da costura para a construção social e coletiva do trabalho manual feminino, entramos em contato com uma técnica narrativa que despertou grande curiosidade e interesse. Conhecida como “Arpillera”, essa técnica têxtil surgiu no Chile na década de 1960, mais precisamente entre um grupo de bordadeiras de Isla Negra, no litoral chileno. *Arpillera* é a palavra em espanhol para o tecido que conhecemos como juta, e sobre esse tecido são montados painéis que consistem em um tipo especial de tapeçaria. Com apliques tridimensionais confeccionados geralmente à mão, com retalhos de tecidos, linhas e agulhas sobre tecido rústico e reaproveitado dos sacos de farinha e cereais, as bordadeiras chilenas criavam e recriavam cenas do seu cotidiano. O tamanho das obras era determinado pela dimensão do saco, que, após ter seu conteúdo consumido, era lavado e dividido em seis partes, o que possibilitava que o mesmo número de mulheres usasse o tecido para contar suas histórias. É a tela de fundo que se chama “arpillera” e dá nome a essa expressão artística popular (BACIC, 2012).

As arpilleras representaram uma importante e criativa forma de registro da história e de valores comunitários, expressão da realidade vivida, e se tornaram também fonte de renda em tempos difíceis para as mulheres da época.

A cantora chilena Violeta Parra também se dedicava à confecção de arpilleras e contribuiu com sua arte, assim como com sua música, para a popularidade desse tipo de trabalho. Após um período de doença, que a retirou de suas atividades habituais, ela começou

a confeccionar seus bordados, que, mais do que constituir um passatempo, possuíam uma linguagem capaz de transmitir histórias, sonhos e conceitos. Violeta disse que as arpilleras são como “canções que se pintam”. Seus trabalhos foram expostos no Pavilhão Marsan, do Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre, na França, em 1964.

Durante os anos da ditadura de Pinochet (1973-1990), foi graças às arpilleras que as mulheres do povo puderam denunciar ao país e ao mundo o que estava acontecendo em suas vidas. Elas retratavam em suas tapeçarias a violência a que estavam sendo submetidas. Utilizando retalhos das roupas de seus entes queridos, essas mulheres contavam ao mundo as histórias dos desaparecimentos de presos políticos, torturas e outras violações. Atrás de cada arpillera, costuravam um pequeno bolso onde escondiam bilhetes que denunciavam a situação do país e, muitas vezes, pedidos de ajuda. Dessa forma, rompiam o código de silêncio que se impunha ao país e faziam da costura um instrumento de participação política. Hoje, essas costuras são testemunho vivo e presente da história e memória do povo chileno.

Em janeiro de 1976, o cardeal chileno monsenhor Raúl Silva Henríquez, com autorização do papa Paulo VI, criou o Vicariato de Solidariedade, com o objetivo de ajudar as vítimas de violações dos Direitos Humanos. Foi nessa organização eclesial, juntamente com a Fundação Social de Ajuda das Igrejas Cristãs (FASIC), onde nasceram e se difundiram as oficinas de arpilleras. Em 1978, após cinco anos de governo militar, enquanto as mulheres de Santiago e outras cidades dedicavam-se à arte das arpilleras para denunciar a situação de penúria econômica e social em que vivia o país, a imprensa oficial negava a realidade e organizava uma ofensiva ao trabalho, ao que chamava “tapeçarias difamantes”.

Segundo Bacic (2012), um jornal da época publicou: “O ministro do Interior solicitou que se instrua processo por infração à Lei de Segurança contra Chinda Perez, envolvida na remessa ao exterior de tecidos artesanais com motivos de evidente conteúdo político antichileno”. O que acontecera é que os tecidos e as arpilleras haviam sido enviados por Chinda Perez de Acunha para a cidade da Basileia, na Suíça.

As arpilleras foram uma maneira não violenta de participação política e denúncia, utilizada pelas mulheres para dar voz aos reprimidos e desprivilegiados da sociedade chilena. De lá, espalharam-se pela América do Sul, Jamaica, Estados Unidos, Europa, Japão, África e Nova Zelândia, mantendo sua vocação original de dar voz ao que não pode ser dito. Veremos a seguir como esse movimento chegou ao Brasil.

10.2 Arpilleras no Brasil

No ano de 2011, o Ministério da Justiça do Brasil organizou o Projeto Marcas da Memória, com o objetivo de atender as missões legais da Comissão de Anistia. Uma das missões da Comissão é promover o direito à reparação, memória e verdade, permitindo que a sociedade civil e os anistiados políticos concretizem seus projetos de memória. A Comissão de Anistia é um órgão do Estado brasileiro ligado ao Ministério da Justiça e composto por 24 conselheiros, agentes da sociedade civil ou professores universitários, indicados pelas vítimas e pelo Ministério da Defesa. A comissão foi criada em 2001, com o objetivo de reparar moral e economicamente as vítimas de atos de exceção, arbítrio e violações aos direitos humanos cometidos entre 1946 e 1988. O acervo da Comissão de Anistia é o mais completo fundo documental sobre a ditadura brasileira (1964-1985), conjugando documentos oficiais com inúmeros depoimentos e acervos agregados pelas vítimas.

Nesse contexto, em 2012, a organização Pesquisadores sem Fronteiras, apresentou o projeto *Exposição Arpilleras da Resistência Chilena*, que foi contemplado pelo edital Marcas da Memória, patrocinado pela Comissão de Anistia. Foram realizadas entre janeiro e julho de 2012 cinco exposições gratuitas, com oficinas e debates, em cinco capitais brasileiras: Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. Dentro da programação de cada exposição, foram realizadas oficinas de tecelagem arpillera e debates com o público.

Em 2014, o coletivo MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens) deu início a uma série de oficinas de arpilleras com as mulheres das comunidades que sofreram a desocupação de suas casas, dentre outras consequências da construção de barragens no Brasil. Como desdobramento desse trabalho, em 2015, organizaram uma grande exposição no Memorial da América Latina: *Arpilleras, bordando a resistência*. A exposição contava com peças de arpilleras chilenas e de outras partes do mundo, além da coleção de acervo constituído pelo MAB, *Atingidas por barragens: costurando direitos humanos*. Este acervo foi o resultado de uma seleção de mais de setenta testemunhos têxteis construídos coletivamente por mais de novecentas mulheres atingidas em catorze estados brasileiros (MAB, 2015).

Figura 7 – *Mulheres e água não são mercadoria*, arpillera brasileira, Coletivo Nacional de Mulheres do MAB, agosto de 2014

Mais que um testemunho, as arpilleras, apesar de suas cores vivas e alegres, contam histórias de um conteúdo simbólico que grita por reconhecimento e valorização.¹⁴ Não agride, mas resiste (WIDMER-NETO, 2015).

Em fevereiro de 2016, o Museu da Imigração de São Paulo, recebeu a exposição *Do retalho à trama: costurando memórias migrantes*. A exposição foi o resultado do encontro da produção de dois grupos de mulheres de diversas idades e origens, que contam suas experiências de migração: o grupo de acolhidas da Casa de Passagem Terra Nova e o Coletivo “Mujer latina, tú eres parte, no te quedes aparte”.

O grupo da Casa de Passagem Terra Nova é uma instituição pública estadual localizada no centro de São Paulo, constituído por mulheres que chegaram recentemente ao Brasil solicitando refúgio. As mulheres da Casa de Passagem são provenientes de países como Angola, Nepal, República Democrática do Congo e Síria e, durante sua permanência na Casa, elas participam de oficinas periódicas de arpilleras.

O segundo grupo é formado por sul-americanas – migrantes da Argentina, Bolívia, Brasil e Chile – que produziram as arpilleras durante a programação da Semana dos Direitos Humanos no Museu da Imigração, no dia 6 de dezembro de 2015. Nessa exposição, foram apresentadas dezessete arpilleras, agrupadas pela curadoria em quatro seções temáticas: Percursos, Saberes, Laços e Lugares. Nos trabalhos, era possível observar um retrato das diferentes culturas de origem dessas mulheres, suas histórias, nem sempre fáceis de serem verbalizadas, suas memórias, suas saudades. Mais do que uma narrativa e recurso de

¹⁴ Visitei a exposição em outubro de 2015 quando participei da visita guiada e de uma oficina de construção de arpillera. Foi meu primeiro encontro ao vivo com os testemunhos têxteis e de lá saí muito tocada.

expressão, mais do que uma maneira original de preservar a memória, essas tapeçarias são testemunhos e denúncia da condição da mulher refugiada e imigrante.

Como poetizou Galeano (1991):

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais (pág.23).

A ideia da participação das mãos como instrumento de narrativa que encontramos na poética de Galeano (1991) parece sintonizada com a atitude simbólica da consciência identificada por Jung. As mãos não apenas conferem um sentido especial àquilo que produzem, como no caso das arpilleras, mas podem funcionar também como uma espécie de voz, um modo de dizer, de expressar as narrativas humanas. A palavra possui um fio, o fio narrativo, as linhas constroem o texto, as mãos costuram as linhas. Sem a presença das mãos, ou seja, sem a participação da consciência no processo, a função simbólica se perde, e linhas, agulhas e tecidos são apenas objetos.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #7

E eu disse à mulher: destece-me
Até que alguma coisa me pense para dentro
Como se alguém me chamasse
Como se badalasse um sino ao redor
Dentro de mim.
A mulher pôs-se à escuta: perdi o fio – disse –
Dos teus romances.

Daniel Faria, 1998

11. BLOCO DE RETALHOS 6 – *OUTRAS COSTURAS: VIRTUALIDADE E CONTEMPORANEIDADE*

No ano de 2015, como meio de manter um diálogo e aproximação com o tema das costuras reais e simbólicas que fui tecendo no caminho da pesquisa, criei uma página na rede social *Facebook* para interagir com aqueles que tivessem interesse sobre o tema. Essa foi também uma forma encontrada por mim para manter por perto as inúmeras referências poéticas que pareciam ir surgindo quase que espontaneamente, em sintonia com a escrita da tese. Naquela altura ainda não imaginava se iriam se incorporar ao texto da tese e de que forma isso aconteceria.

Esse acervo de material coletado na *web* é composto de poemas, trechos literários, imagens e narrativas sobre costura, bordado, tecelagem e o feminino. O objetivo da criação da página virtual foi reunir referências poético-imagéticas para a pesquisa. Não imaginava na época a amplitude de seu alcance e muito menos que dela resultaria tão significativo acervo. Sem qualquer incentivo financeiro ou impulsionamento por meio de anúncios pagos, essa página virtual alcançou aproximadamente 8.000 seguidores no período de um ano.

Com o passar o tempo, a página foi crescendo e ampliando o número de seguidores. No momento em que aqui escrevo¹⁵, somos 11.200 pessoas em rede, compartilhando imagens e textos poéticos que retratam a relação entre a costura e a mulher. Também são publicadas inúmeras referências a trabalhos e grupos que acontecem hoje em diferentes partes do Brasil e, ainda, em alguns países da América Latina. O objetivo é sempre a reunião em torno da costura, do bordado e da tecelagem.

Seguindo as estatísticas disponibilizadas pela própria página, 94% do seu público é composto por mulheres. Destes, 6% encontram-se na faixa etária entre 18-24 anos, 17% têm entre 25-34 anos, 25% têm entre 35-44 anos, 22% têm entre 45 e 54 anos, 16% têm entre 55 e 64 anos e 7% têm 65 anos ou mais. Esse público está concentrado majoritariamente no Brasil, seguido por Portugal, Argentina, Estados Unidos, Chile, México, Colômbia, França, Espanha e Itália, elencados em ordem decrescente de número de seguidores.

As postagens são publicadas sem obedecer a uma periodicidade programada e a participação do público é estimulada por meio do compartilhamento em grupos afins e

¹⁵ Dados colhidos em junho de 2017 e posteriormente atualizados em agosto do mesmo ano.

convites para “curtir” a página *Outras Costuras*. O movimento é completamente “orgânico”, para utilizar um termo com o qual o próprio Facebook denomina as interações que não são patrocinadas financeiramente.

Discuto a seguir alguns comentários trazidos pelas pessoas que interagem na página, falando sobre suas relações com mães, avós e tias costureiras e sobre alguns dos sentimentos e sensações que essas memórias despertam. Partindo desses fragmentos, busco ressaltar a simbologia têxtil tão presente no discurso e nas referências das mulheres e também dos homens de hoje. Observo que não apenas no tecido das palavras se encontram essas referências, mas também na concretização daquilo que era imaginado, pois a costura permite uma materialização daquilo que antes era abstração, evocando sensações e sentimentos através da memória.

Os comentários foram deixados espontaneamente pelos visitantes da página *Outras Costuras* em uma postagem fixada no topo e que continha a imagem de uma boneca de pano¹⁶ sentada sobre a máquina de costura, junto com o seguinte texto: “Outras Costuras quer saber: O que significa pra você costurar e bordar? Deixe seu comentário!”. Para analisar os comentários deixados na página virtual, eles foram divididos em blocos temáticos, à maneira dos blocos de quilt.

Procurou-se abrir um espaço para a ocorrência de sincronicidades e o registro de elementos que pudessem ilustrar o toque poético que se desejava também manter presente neste trabalho. Não se tratou de aplicar, neste momento, um rigor científico a esse material. A escolha dos temas que seriam comentados seguiu meu interesse particular sobre o assunto. Uma outra investigação, com foco na página virtual, seria necessária para uma sistematização mais acurada, caso o objetivo fosse mapear de maneira mais exaustiva e articulada as impressões colhidas na rede social sobre o tema.

De todo modo, o uso dessas impressões parece um contraponto interessante para a discussão sobre a materialidade da costura. De um lado, a materialidade, que possibilita o tocar, o cheirar, o vestir etc., os quais evocam a participação das mãos e que despertam os sentidos, e, de outro, uma realidade na qual os encontros e discussões se dão pela via do virtual. Tem-se, então, que algo material e concreto, manual e artesanal pode ser acessado por

¹⁶ Optou-se por não reproduzir neste trabalho a imagem utilizada, pois não foi possível identificar com segurança sua autoria. A publicação pode ser acessada em: <https://www.facebook.com/outrascosturas/>

meio de poemas e imagens no mundo virtual, evocando em milhares de pessoas suas memórias afetivas e, por que não dizer, poéticas.

A página virtual *Outras Costuras*, por meio da combinação de imagens e textos poéticos, aborda temas como o feminino, a costura, o bordar e o tecer e mostrou-se um estímulo para que as pessoas fossem deixando registradas suas impressões, memórias e participações. Esses registros constituem um discurso vivo e atual, criado espontaneamente na rede social por mulheres de diferentes idades, condições sociais, etnias e nacionalidades, e que formam um retalho vivo dessa imensa colcha que tecemos juntas. Um coletivo bastante heterogêneo e por isso mesmo tão rico.

Os poemas e imagens escolhidos fazem alusão a diferentes aspectos relacionados à costura, à tecelagem e ao bordado, ao feminino, à memória e às relações transgeracionais, muitas vezes evocadas nas figuras de tias, mães e avós reunidas em torno das linhas, agulhas e tecidos. Acredito que essas interações possam ajudar a enriquecer as reflexões tecidas no presente trabalho.

Consideremos que a maneira primordial de manifestação da psique se dá por meio das imagens. Antes mesmo do surgimento dos primeiros vestígios da escrita, o homem primitivo desenvolveu uma forma de registro e comunicação de suas vivências por meio de representações imagéticas, as chamadas pinturas rupestres. Esses registros contam uma história também para nós, de uma psique anterior à linguagem e à escrita, que necessita expressar-se. A relação entre a palavra e a imagem talvez seja o que evoca uma resposta poética por parte das pessoas quando em contato com os estímulos de referências como costura, bordado, tecido etc.

A postagem na página *Outras Costuras* escolhida para ilustrar as reflexões aqui desenvolvidas alcançou 5.200 pessoas, obteve 383 reações, 65 compartilhamentos e 127 comentários¹⁷. Todos os comentários foram deixados por mulheres de língua portuguesa e espanhola. Eles fazem referência às lembranças de tias, mães e avós e falam sobre liberdade, sobre viajar, meditar e criar. Acabaram sendo destacados alguns temas dentre os vários que surgiram na página e que serão comentados a seguir.

¹⁷ A postagem foi publicada na página em 20 de agosto de 2016, e os dados de interação foram colhidos em setembro de 2017. As estatísticas geradas pelo Facebook referem-se ao alcance da postagem, porém, não permitem a identificação de dados tais como origem, sexo, idade etc.

11.1 A costura como criação

A costura como um ato criativo surgiu como tema comentado na página virtual e nos recorda dos diferentes mitos de criação relacionados ao fio e suas tecelagens. Uma das mulheres disse que costurar era trazer para tecidos e agulhas algo que já havia existido em algum outro tempo e em algum outro lugar e relacionava a costura à criação. Outra comentou que costurar é como respirar e que sentiria falta de ar se não pudesse fazê-lo. Vários comentários relacionaram a costura à vida, à alma, à calma... Acalma? Algumas se mostram bastante impacientes com suas dificuldades ou falta de habilidades manuais...

Aparecem também nos comentários muitas referências às tessituras da vida, que deve ser feita ponto a ponto, e também fazem relação entre o costurar e o sonhar, chegando a dizer que a costura é como um sonho que comanda a vida. Há ainda diversas referências à infância, atividades de fazer e vestir bonecas, memórias e lembranças. Um dos comentários diz que tecer é mergulhar em memórias, realizar habilidades femininas internas e externas, encontrar e ressignificar texturas e cores, imaginar, criar tessituras e vislumbrar possibilidades.

A memória é a costureira, e costureira caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa branca de uma família de catorze pessoas, numa corda ao vento.

Virgínia Woolf, 2015

A criação e sua relação com o “Criador” também aparecem em muitos dos comentários deixados na página. Esta parece ser uma referência que está relacionada com um aspecto arquetípico da costura como criação, conforme visto anteriormente nos mitos e contos da tradição

oral de diferentes culturas. Os comentários fazem menção tanto ao poder criador do ser humano quanto à dádiva da criação manifestada na criatura e ainda no trabalho criativo e na criatividade.

11.2 Costura e ancestralidade

As lembranças da infância estão presentes e relacionam-se com a memória e as saudades de um tempo distante, das pessoas que se foram e também de um “outro tempo” e relação consigo mesmo. Uma mulher comenta que costurar a faz lembrar-se da mãe e a enche de saudades. Outra comenta que lendo os comentários da postagem percebe que não é só ela que retoma a infância e a adolescência com o exercício dessa atividade. Conta ainda que tem mãe e avó costureiras e relembra as tardes com as tias reunidas para costurar, bordar e tomar café.

*Sento-me ao lado das coisas e bordo toda noite a
minha vida. Aqueles dias tecidos que tinham um ar de
fantasia quando vieram brincar dentro de mim.*

Sophia B. de Mello Andresen, 2011

11.3 A costura como uma forma de contato consigo

Parece muito interessante que entre os comentários dessas mulheres tenham surgido referências ao contato consigo mesmas, à interiorização e à meditação proporcionada pelas atividades de costurar e bordar. Uma das mulheres diz que costurar a faz passear por partes secretas da psique, enquanto outra menciona que encontra na atividade a possibilidade de transformação. Uma comenta que bordar e costurar são uma forma de meditar sobre sua essência, e outra diz que este é um meio de retornar a si mesma. Para uma outra, esta é ainda uma maneira de se desligar do mundo. Esses comentários fazem pensar no aspecto meditativo dessa atividade manual tão carregada de simbolismos desde os tempos de Penélope e que continua habitando as mulheres de hoje.

*Quando me viam, parado e recatado, no meu
invisível recanto, eu não estava pasmado. Estava
desempenhado, de alma e corpo ocupados: tecia os
delicados fios com que se fabrica a quietude. Eu era
um afinador de silêncios.*

Mia Couto, 2009

Para além do aspecto meditativo, a costura oferece a possibilidade de uma reflexão sobre a própria condução da vida, já que as linhas do destino estão presas em nossos dedos, o que nos confere uma posição de coautores da nossa história de vida, ao invés de meros espectadores vitimados pelo destino (BERNARDO, 2013c).

11.4 A costura e as lembranças da infância

Talvez inspiradas pela imagem da boneca de pano que ilustrou a postagem, muitas mulheres fizeram referências às bonecas de pano da infância, costuradas por elas mesmas com os restos de tecido que encontravam pela casa ou feitas pelas mulheres adultas da família. Esses comentários são carregados de afetos e memórias e remetem a uma relação com o tempo diferente da que se tem hoje em dia, tempo no qual tudo é pressa e urgência.

A boneca é uma representação de nós mesmos. Tem um valor que atravessa a nossa história e que está presente em diferentes épocas e culturas. Ela nos faz refletir sobre a nossa materialidade, nosso corpo, nossa condição de criadores e criaturas. Vários artistas contemporâneos, como Lia Menna Barreto, Farnese de Andrade, Artur Bispo do Rosário, Leonilson e Louise Bourgeois, se apropriaram da simbologia desse objeto e das memórias pessoais que ele desperta para a criação de suas obras de arte.

A boneca e, sobretudo, a boneca de pano fazem parte do nosso imaginário e da cultura popular. Quem não se imaginou dentro das histórias de Monteiro Lobato e sua Emília, a boneca de pano que ganha vida e é protagonista de inúmeras aventuras?

No Ceará, grupos de mulheres bonequeiras trabalham juntos em comunidade para preservar e resgatar essa rica tradição da região do Crato. E da África nos vêm por herança as abayomis, bonecas da tradição Iorubá, confeccionadas pelas mulheres africanas com retalhos rasgados de suas saias, para acalantar seus filhos durante as terríveis viagens nos navios negreiros.

Seja em nossas memórias afetivas, seja, ainda, nos contos de fadas de diferentes culturas, a boneca está presente como símbolo e possibilidade de passagem de uma condição a outra da existência. É o que nos mostra o conto russo “A Bela Vassilissa”, no qual a mãe deixa como herança à filha uma boneca da qual ela não deve se separar, pois esta última tem o poder de solucionar inúmeros problemas.

A boneca de pano está relacionada ao feminino e serve como veículo para o resgate da criatividade. Como atividade artesanal, ela tem um rico e poderoso papel, ajudando a estabelecer um novo vínculo com nossas tradições e ancestralidade. As mulheres são particularmente atraídas por essa atividade, já que cultural e arquetipicamente as atividades manuais estão relacionadas ao feminino. No primeiro volume de suas cartas publicadas, Jung (1906/1945-2001) diz que na anima, uma representação arquetípica do feminino, está condensada toda sorte de trabalhos manuais e que a mente feminina é pictórica e simbólica, aproximando-se do que os antigos chamavam de *Sophia*, figura feminina análoga à alma e que representa simultaneamente um dos aspectos de Deus.

*Revirou o baú e encontrou lá perdida sua boneca de
pano. Lembrou das coisas da infância. De tudo que
viveu – ou quase tudo – com ela. Onde quer que fosse,
lá ia a pobre boneca debaixo do braço. Dentro dela
batia um coração imaginário. A mãe o colou lá,
quando fez ela. Enquanto a linha dava vida à sua
boneca, a mãe lhe contava histórias de amor.
Aprendeu desde pequena o sentimento das coisas (...)*

Mariana Gouveia, 2017

Estès (1995) lembra que durante séculos persistiu entre os seres humanos a sensação de que das bonecas emanava algo sagrado, semelhante ao conceito de *mana*, encontrado por Jung em seus estudos antropológicos para designar a qualidade mágica que emana de certos

elementos, como pessoas, talismãs ou fenômenos da natureza. Essa energia é vivenciada pelas tribos primitivas como algo ao mesmo tempo místico e pragmático, que tanto anima quanto move. A associação com a natureza essencial que produz esse efeito seria muito parecida com a sensação de estar apaixonado (ESTÈS, 1995).

Simbolicamente, acredita-se que as bonecas sejam impregnadas de vida por quem a criou, sendo usadas em todo o tipo de ritos e rituais, como os de fertilidade, os vodus e os feitiços de amor e maldade. São também usadas como símbolo de autoridade e como talismãs. Nessa qualidade, podem ser consideradas um símbolo do numinoso, representando o *homunculi* simbólico. Um talismã é um lembrete daquilo que pode ser sentido, ainda que não seja visto (ESTÈS, 1995).

Jung (1961-1989), em suas memórias, narra um episódio ocorrido em sua infância que o marcou profundamente e que ilustra a presente reflexão. Ele relata esse episódio como inesquecível, “pois iluminou à maneira de um relâmpago o caráter de eternidade de sua infância” (p. 32). Nesse episódio, Jung esculpe em uma régua de madeira um homenzinho de cerca de 6 cm de comprimento, “com fraque e cartola lustrosos”, conforme diz. Vejamos seu relato:

Tingi-o com tinta preta, destaquei-o da régua e o pus no estojo, onde lhe preparara um pequeno leito. Fiz-lhe também um casquinho com um retalho de lã. Coloquei perto dele um seixo do Reno, polido, alongado, escuro, que eu pintara de várias cores com aquarela, de maneira que a parte superior e a parte inferior ficassem separadas. Guardei o seixo muito tempo no bolso de minhas calças. Era a pedra dele (JUNG, 1961-1989, p. 32-33).

O estojo foi escondido em uma viga do sótão, lugar da casa proibido às crianças, e tudo isso constituía um grande segredo, que lhe trazia muita satisfação. Jung tinha na época cerca de dez anos e recorda-se de que a lembrança daquele tesouro escondido lhe transmitia uma enorme sensação de segurança e que a penosa divisão interna que o acompanhava até então desapareceu. Durante todo aquele ano, Jung escrevia mensagens em uma língua que inventara e confiava a guarda delas ao homenzinho no estojo. Esse fato foi depois completamente esquecido por Jung até que, aos 35 anos, quando estava preparando seu livro *Metamorfose e símbolos da libido*, encontrou uma grande semelhança entre tal episódio de sua infância e antigas imagens e ritos primitivos de tribos australianas. Essa significativa experiência levou-o às suas primeiras ideias sobre a existência de “elementos arcaicos na alma”, que ele denominou posteriormente de conteúdos do inconsciente coletivo (JUNG, 1961-1989).

Muitos dos comentários deixados na página *Outras Costuras* fazem referência à possibilidade que tem um trabalho manual, como a costura, de provocar insights e nos levar a visitar lugares desconhecidos da psique. Talvez seja uma forma não teórica de se referir àquilo que Jung vivenciou no episódio relatado e que, certamente, o acompanhou ao longo de toda a sua vida, pois sabemos que ele pintava, desenhava e esculpia como forma de dar vida às imagens da psique, assim como incentivava que seus pacientes utilizassem esses recursos como forma de expressão.

11.5 A costura como símbolo de reparação

Outro tema recorrente nos comentários da comunidade *Outras Costuras* fala da possibilidade evocada pela costura de tornar a unir aquilo que se rompeu. Alguém comenta que a costura ajuda a fechar feridas, emendar pedaços. Outra faz um comentário bastante forte, dizendo que costura para não morrer. De fato, um ferimento profundo sem costura pode fazer sangrar até a morte. Simbolicamente, o lento ritual de dar alguns pontos aqui e ali pode nos ajudar a remendar nossos pedacinhos. E o que é uma cicatriz senão uma costura em carne viva? Tenha sido bem feita ou não, é ela que fecha nossas feridas e nos guarda a memória das coisas vividas.

*Desfez alguns nós, emendou outros tantos,
deixou buracos entreabertos, voltou e os fechou
completamente, costurou-se por dentro...
suas marcas são únicas e seu coração também*

Tati Zanella, 2017

O tema da vida como uma costura também está presente quando uma participante diz que a vida vai sendo costurada ponto a ponto. E, ainda, quando outra comenta que a costura é a possibilidade de emendar as lembranças queridas da infância, com as incertezas e paixões da juventude e a sabedoria da vida adulta. Surge também a união de várias fases da vida numa única colcha de retalhos, a qual oferece uma visão ampla da história vivida, que está tanto no passado quanto no presente e que nos espera no futuro. A costura aqui é uma representação da continuidade representada pelo fio da vida.

*A Velha**A velha sentada na varanda**Espera o tempo passar**Que vida tranquila a da velha**Que passa seu tempo a fiar**A velha sentada no tempo**Não tem mais nada a esperar**Que vida bonita a da velha**Que fia o tempo no olhar**A velha sentada na vida**Não sente o tempo passar**Que tempo lento o da velha**Que olha o fio de bordar**A velha fiando o tempo**Não sente o fio escapar**Que lindo o destino da velha**Que borda a vida no olhar.*

Patrícia Widmer, 2017

11.6 A costura e a palavra

Um tema bastante comentado na página virtual é a afinidade entre a costura e a narrativa. Costumamos dizer que as histórias têm um fio e quando nos esquecemos de algo que estávamos dizendo, perdemos o fio da meada. A costura serve como metáfora para a narração de uma história e alguns comentários deixados na página comparam a vida a uma imensa colcha de retalhos, na qual se pode observar a união entre o passado, o presente e o futuro.

A costura também é mencionada como uma forma de emendar as lembranças da infância, juventude e vida adulta num só fio, evocando a ideia da continuidade da vida, da construção de um percurso narrativo que aparece na clínica através da palavra.

Ainda sobre a relação entre a costura e a narrativa, isso remete ao processo analítico como a construção de uma grande colcha, na qual as palavras vão sendo tecidas e formam um fio de narrativa, ao qual o analista busca dar sustentação apontando semelhanças entre padrões e temas. Não é também assim que se costura um quilt? As experiências de Jung com o método de associação de palavras e com a amplificação podem ser vistas como exemplos dessa alegoria. Elas falam de um processo por meio do qual camadas de sentidos vão sendo adicionadas às imagens de sonhos e fantasias que surgem do inconsciente e cujo conteúdo pode estar relacionado ao inconsciente coletivo (JUNG, 1928c-2013).

Vejo aqui uma relação com o (re)fazer a anamnese num processo de análise, o potencial transformador de se trabalhar a história de vida na perspectiva junguiana.

Hilman (1997) diz que a relação entre as palavras e a força encontra-se na própria raiz da psicoterapia, uma vez que boa parte do seu trabalho é ajudar a converter em palavras as ações compulsivas. O autor recorre à imagem de Atena como aquela que persuade à reconciliação entre a consciência e as imagens que nela não encontram lugar, dizendo que na boca de Atena a fala se torna um *hymn* curador, palavra que etimologicamente quer dizer palavras “fiadas” ou “urdidas”. Não se deve esquecer de que as artes da tecelagem e dos fios são atributos dessa deusa.

A inclusão do que exorbita e do anormal através da tessitura – eis a arte da consciência política. Tal tessitura [...] não se resume a uma colcha de retalhos, a tábuas pregadas, couro cerzido, buracos tapados. Não se trata de fazer consertos. Nem colagens. Não é bricolagem, uma atividade casual, isenta de necessidade interior. Ao contrário, a arte de Atena é o ato sistemático de entrelaçar os elementos; e, sendo sua própria pessoa uma combinação de Razão e Necessidade, sua arte de combinar produz uma peça de tecido completa (HILMAN, 1997, p. 42).

O entrelaçamento sugerido por Hilman (1997), que fala da possibilidade representada por Atena de integração daquilo que extrapola o campo do banal no cotidiano como exercício político, faz pensar sobre a escolha de linhas e tecidos feita pelas arpilleras chilenas para o registro de seu cotidiano atravessado pela violência da ditadura. Também lembra a luta literalmente vestida por Zuzu Angel em busca do corpo do filho assassinado. E, por fim, está ainda presente nas mãos da Praça de Maio da Argentina, que protestavam vestindo sobre suas cabeças os lenços nos quais estavam bordados os nomes de seus filhos e netos desaparecidos políticos.

Parece que fios e linhas têm sido escolhidos como representação de um discurso que denuncia e ao mesmo tempo busca dar um lugar, um sentido, àquilo que muitas vezes não pode ser nomeado, mas não por estar inconsciente e, sim, por representar um risco, inclusive à própria vida. Quando a palavra não é permitida, as mãos assumem a narrativa, num exercício de elaboração simbólica, que busca dar sentido à experiência vivida, trazendo à luz o que antes estava destinado ao silêncio. E a opção pelo têxtil como um texto que se materializa não parece ser aleatória, pois, como se viu em tantos exemplos, texto e têxtil se entrelaçam neste fio arquetípico cuja ponta seguramos nas mãos.

12. COSTURANDO A COLCHA – ANÁLISE

A criação de uma colcha de retalhos é um trabalho minucioso, que pressupõe dedicação e planejamento. Uma vez selecionados os retalhos que irão compor a colcha, é chegada a hora da costura propriamente dita. Na tradição do quilt, por exemplo, além da escolha dos retalhos de tecido e aviamentos que irão compor cada um dos blocos, é importantíssimo que seja respeitado o tema definido para a colcha. A reunião dos blocos selecionados em torno do tema escolhido para a composição deve trazer beleza e sentido ao trabalho.

Podemos dizer que a costura possui uma dimensão poética, já que a poesia, substantivo feminino, é definida como uma composição em versos, geralmente com associações harmoniosas de palavras, ritmos e imagens. Importante lembrar que o conceito platônico de *poiésis* expressa o conceito de criação, fabricação, e também pode se traduzir por “poesia”. Seria por esse motivo a invasão poética neste trabalho?

Tendo a psicologia analítica de Jung como o fio escolhido para essa costura, neste capítulo propomos uma reflexão sobre possíveis representações simbólicas do ato de costurar, iniciando com a definição do que é a costura.

Costurar é unir, juntar, fazer ligação entre uma e outra parte, buscando alcançar uma totalidade que possua harmonia e sentido. Sua matriz arquetípica pode ser associada à função de Eros e talvez seja isso o que tem garantido a sobrevivência dessa arte manual até hoje, com todas as camadas simbólicas que lhe foram sendo atribuídas com o passar do tempo.

Podemos pensar a costura como metáfora para o impulso arquetípico representado por Eros em sua função de agregar, reunir, juntar, relacionar etc. Isso não apenas no jogo amoroso, do qual fazem parte os relacionamentos, mas em nossas tentativas de juntar, de fazer relação entre nossos mundos interno e externo, colocando assim a psique em movimento. A costura pode ser pensada como uma representação possível para a dinâmica simbólica, por meio da qual se pode dar a ampliação da consciência, um símbolo que nos ajuda a compreender a maneira como tal processo acontece. Ela pode ser feita com o melhor arranjo em determinado momento, quando alinhavamos, e depois pode ser desmanchada, para ser rearranjada posteriormente em melhores composições.

Esse impulso de reunir, agregar, ligar é aquilo que nos ajuda a construir sentidos para as experiências vividas, em diferentes situações e contextos. Por meio desse movimento é que vamos construindo nossa identidade. Tomemos, por exemplo, a constituição da nossa imagem psíquica de corpo. O bebê, por meio do contato físico e afetivo intenso com a mãe ou com quem cuida dele, vai aos poucos, em diferentes momentos e a partir das sensações de diferentes partes de seu corpo – ao ser tocado, alimentado, olhado, aconchegado, trocado, embalado – constituindo uma imagem de seu corpo como um todo¹⁸ e também, paulatinamente, do que virá a ser a experiência do eu e do outro (NEUMANN, 2004).

Digamos, então, que através dos fragmentos de nossas experiências amorosas vamos costurando para nós mesmos um corpo que é psíquico em sua representação e material em sua dimensão concreta. Essa costura vai continuar sendo feita ao longo de toda a vida, na tentativa sempre incompleta de realizar aquilo que somos. Esse processo de vir-a-ser Jung irá chamar de “individuação”.

Neumann (2004) explica que, no processo de desenvolvimento da personalidade da criança, o que vem primeiro é o inconsciente e só depois o surgimento da consciência, ou seja, a totalidade psíquica e seu centro ordenador, o Self, existem antes da formação do ego. Portanto, podemos dizer que o desenvolvimento do ego e da consciência estão subordinados ao Self. Na fase embrionária, a criança está contida no corpo da mãe e não possui uma consciência centralizada pelo ego, já que este ainda não se formou e a regulação da totalidade do organismo da criança, que o autor chama de “Self Corporal”, está de certo modo abarcada pelo Self da mãe.

O Self Corporal é a forma mais precoce de manifestação do Self, aquela que tem suas raízes no biológico e constitui-se como a única e delimitada totalidade do indivíduo. Já considerado separadamente do corpo da mãe, o Self Corporal surge compondo a unidade biopsíquica do corpo. É nessa estrutura primal que ficarão registradas as sensações dos primeiros estágios de desenvolvimento da personalidade, incluindo a atitude do coletivo (representado pela família, cultura, sociedade etc.) em relação à criança, seu sexo e sua individualidade (NEUMANN, 2004).

Após o nascimento, a ligação uterina e umbilical com a mãe é rompida, mas em termos da realidade psíquica, a criança permanece parcialmente retida na relação embrionária

¹⁸ Françoise Dolto (1984), psicanalista francesa, alude à “imagem inconsciente do corpo”, que se dá em paralelo à experiência de seu primeiro Outro.

primal com a mãe. Nessa fase, não há ainda uma diferenciação entre o corpo da criança e o corpo da mãe, assim como não há diferenciação entre o mundo objetivo e a psique.

Essa realidade se estende durante os primeiros meses de vida da criança e podemos dizer que em termos mitológicos o ego da criança está contido no *uroboros* materno. Somente quando seu ego vai se desenvolvendo é que a criança começa a diferenciar sua própria imagem corporal do mundo externo, o qual vai ganhando contornos mais claros como objeto que confronta o ego (NEUMANN, 2004).

Na realidade unitária experimentada pela criança durante o primeiro ano de vida, a mãe representa para ela não só o mundo, mas o próprio Self, o que provoca uma situação paradoxal do ponto de vista da consciência. O paradoxo acontece, pois, se por um lado existe um Self Corporal da criança que emerge simultaneamente com a totalidade corporal individual, por outro, a mãe não apenas desempenha a função de Self para a criança durante esse período como é, experienciada pela criança, como o próprio Self. Acontece que o Self Corporal é também uma totalidade e não deve ser entendido apenas como uma entidade fisiológica, porque “disposição corporal e disposição psíquica, constelação hereditária e individualidade, já estão presentes na realidade biopsíquica do Self Corporal” (NEUMANN, 2004, p. 13).

Entendemos, então, que na relação primal mãe-bebê, o bebê não se relaciona com um “outro”, pois, nesse momento pré-ego, nem a mãe, nem o mundo externo e nem mesmo o Self são percebidos como tal. O caráter de Eros dessa *participation mystique*¹⁹, ou relacionamento recíproco, é mais forte do que em qualquer relação possível que pressuponha um oposto. Na união dual da relação primal, ainda não existe tensão intrapsíquica entre o ego e o Self. Só ao fim do período que Neumann (2004) chama de “embrionário pós-uterino”, aproximadamente por volta do final do primeiro ano de vida, é que a criança passa a viver como um indivíduo dotado de um ego que começa a reagir de um modo próprio ao mundo do qual se separou e que confronta.

A relação primal é a expressão de uma capacidade de se relacionar de maneira total e, nesse momento, a mãe – ou a pessoa que desempenha suas funções – tem uma importância fundamental para a existência da criança, garantindo não apenas a sua sobrevivência física,

¹⁹ *Participation mystique*, ou “participação mística”, foi o termo tomado por Jung da antropologia para explicar o estado de fusão inconsciente e de identificação primária que pode se dar entre duas ou mais pessoas e do qual a profunda sintonia entre mãe e bebê pode ser uma representação.

mas também a sua existência psíquica. É ela que alimenta, aquece e principalmente se liga afetivamente à criança, encarnando o caráter de Eros do Self durante os primeiros ensaios do desenvolvimento do ego. “O vínculo da união dual é uma situação específica na qual um ser ainda não individualizado, na fase pré-ego, encontra-se unido a um ser que funciona transpessoal e arquetipicamente dentro de um campo unificado” (NEUMANN, 2004, p. 20).

Embora fatores constitucionais possam intervir na formação da personalidade, uma atitude afirmativa em relação a si próprio não é uma atitude inata, mas é infundida no bebê por meio do afeto e do interesse da mãe pelo seu corpo. Portanto, o Self Relacional da relação primal irá determinar a relação que a criança irá estabelecer consigo mesma (VILHENA, 2009).

As proposições de Neumann (2004) a respeito do desenvolvimento da criança nos fazem pensar que possivelmente é o caráter de Eros do Self, representado pela mãe na relação primal, que irá possibilitar a costura das vivências dos primeiros anos de vida numa totalidade mais ou menos coerente após o surgimento do ego. E é por meio do corpo que a criança está ligada à mãe na vida intrauterina, atada a ela por meio de um cordão.

O corpo tem um papel de destaque no modelo psicológico proposto por Jung, pois, segundo ele, a consciência é um produto integrado da percepção e orientação da nossa realidade interna e externa, que está provavelmente localizada no cérebro, cuja origem embrionária é a mesma da pele (SEIXAS; RIOS; RIBEIRO, 2009).

Lembremos que a pele é o tecido que reveste todo o nosso corpo, sendo considerada o nosso maior órgão sensorial, e que esse tecido receberá diversas costuras ao longo da vida, tanto literais quanto simbólicas. As primeiras noções de si que o ser humano experimenta são corporais, e é a partir delas que a consciência se forma. O bebê vai diferenciando o eu do não eu a partir de suas vivências do próprio corpo e do corpo do outro, criando o campo da consciência (SEIXAS; RIOS; RIBEIRO, 2009).

Feldman (2004) destaca a importância da pele no desenvolvimento do processo de simbolização do bebê, especialmente durante o primeiro ano de vida. O autor estuda a importância e a função da pele no processo de diferenciação entre o que é externo e o que é interno e considera que esse espaço interno onde ocorre o processo de simbolização contém uma função imaginal, assim como acontece nos sonhos, fantasias e imaginação. Ainda

segundo sua descrição, as vivências significativas que experimentamos ao longo da infância irão constituir uma pele para esse espaço imaginal onde a simbolização se dá.

Feldman recupera o conceito de ego proposto por Freud em 1927 quando este diz que o ego é a uma projeção mental do que sentimos na superfície do corpo, o que significa que o ego, complexo que nos proporciona uma orientação em relação à realidade externa, é formado pela experiência psicológica da superfície do corpo, sentida através da pele.

Nesse sentido, a experiência da pele é o primeiro fundamento para o desenvolvimento do ego e, portanto, o principal mediador da experiência psicológica. A pele fornece o primeiro esquema mental do "eu" (o eu) e a primeira experiência psicológica de fronteiras (FELDMAN, 2004).

Segundo Bick²⁰ (1968 apud FELDMAN, 2004), a função psicológica da pele é semelhante a uma função de contenção – do inglês *holding*, que pode ser traduzido como “manter unido” – e é vivenciada pelo bebê como aquilo que está mantendo unidas as partes da personalidade ainda não diferenciadas de partes do corpo. Sua tese é a de que, em sua forma mais primitiva, partes da personalidade são sentidas como fragmentos soltos, que em si mesmos não têm força para se manterem unidos e que a pele é experimentada tanto como um continente para a experiência psicológica quanto como uma costura que mantém psique e soma vinculados um ao outro.

A função continente primária é experimentada concretamente pelo bebê através da pele. Ainda citando as descobertas de Bick (1968)²¹, mas também apoiado em teóricos junguianos como Fordham (1905-1995) e em suas próprias observações, Feldman (2004) aponta que, quando essa função continente e ao mesmo tempo constituinte falha, pode ocorrer um processo defensivo, que foi chamado de “segunda pele”. Essa camada defensiva pode ser observada por meio do desenvolvimento precoce da independência do bebê em relação à mãe. O desenvolvimento precoce da fala da criança, que utiliza o som de sua própria voz para acalmar a si mesma, ou um desenvolvimento muscular que permite ao corpo ser mantido rígido durante períodos de estresse são exemplos desse tipo de padrão defensivo de segunda pele (FELDMAN, 2004).

²⁰ BICK, E. The experience of the skin in early object relations. **The International Journal of Psychoanalysis**, v. 49, p. 184-186, 1968.

²¹ Op. cit.

Como dito, a pele, esse tecido primordial que recobre todo o nosso corpo, irá sofrer diversas costuras ao longo da vida. Nesse tecido ficarão impressas as marcas e cicatrizes, nossas costuras e cerzidos, as marcas adquiridas acidentalmente e também as provocadas, intencionais. Podemos pensar que isso irá ocorrer literal e simbolicamente, sendo que as partes não costuradas dessa pele imaginal talvez permaneçam inconscientes, transformando-se em sintomas à espera de uma oportunidade de costura, que poderia ser oferecida, por exemplo, no espaço analítico.

Apoiados nas conclusões de Feldman (2004), imaginemos, por exemplo, que o ritmo e a cadência da análise podem oferecer esse contorno, uma nova pele para a experiência simbólica e a transformação, um espaço potencial para a expressão criativa, no qual a relação transferencial em sua potência erótica oferece possibilidade para a costura do tecido originalmente esburacado.

Se a pele é o tecido inicial de nossas experiências, um tecido no qual estão costuradas nossas vivências primais e que sustenta nossa capacidade de simbolização, avancemos um pouco mais para pensar sobre a questão das roupas. A habilidade da costura permitiu ao homem vestir-se e carregar consigo seus pertences. Porém, essa habilidade também evoluiu para uma experiência simbólica.

A costura é definida em seu aspecto simbólico como um trabalho manual criativo de unir o tecido. Sabe-se que as agulhas mais antigas encontradas eram feitas de osso afiado e indicam que o ato de costurar começou há cerca de 30.000 anos. Como consta no *Archive for Research in Archetypal Symbolism – ARAS* (2012), “os dedos humanos saíram da escuridão da vida inconsciente para inventar uma ferramenta rudimentar para unir peles e tendões de animais e criar uma cobertura protetora” (p. 460).

A primeira finalidade encontrada pelo homem para a junção de tecidos foi cobrir-se e proteger-se das intempéries. Mas essa primeira finalidade que as roupas tiveram para nossos antepassados foi apenas o começo se pensarmos no simbolismo que a vestimenta adquiriu ao longo da evolução da humanidade. De lá para cá, a costura possibilitou não apenas o vestir para proteger-se, mas também uma forma de distinção e diferenciação entre grupos, tribos, culturas, simbolizando até hoje status social e econômico. A roupa pode ser utilizada como forma de traduzir preferências pessoais e, é bom lembrar, pode também reproduzir ideias de massificação e padronização, como no caso dos uniformes, por exemplo.

A roupa é também algo que promove a expressão e a diferenciação a nível individual. Quando usada como uma forma de expressão para aspectos da personalidade, a roupa pode ser relacionada com a *persona*, que é a instância psíquica responsável pela interação com os outros e com o meio em geral. Jung tomou o termo “persona” da máscara do teatro grego, utilizada para amplificar as vozes dos atores, espalhando-as pelo ambiente (FREITAS, 1995).

A persona se manifesta nos papéis que desempenhamos na vida e também na maneira como o fazemos, expressando algo da nossa individualidade num contexto de códigos sociais e opiniões externas. Ela se forma inicialmente por meio da imitação dos mais próximos, de maneira inconsciente. É desejável que essa identificação inconsciente vá aos poucos se tornando consciente no maior número de aspectos possíveis, para que se torne flexível e adequada às escolhas do ego, servindo às demandas advindas do processo de individuação (FREITAS, 2009a).

Pensemos nos ritos e tribos de pertencimento da adolescência, com seus códigos de vestimenta grupais, que servem para promover a distinção das regras sociais impostas ou mesmo para adequar-se a elas. A roupa pode ser pensada, então, como uma forma de externar uma imagem pessoal de si mesmo numa solução de compromisso para também atender minimamente aos anseios do meio. Esses códigos irão se modificando ao longo da vida e refletindo a função adaptativa da persona, que é dinâmica e requer sempre atualizações.

Mas para além dos significados culturais do vestir, o ato de costurar pode ser revestido por aqueles que o realizam simbolicamente. A costura pode ser realizada evocando sua qualidade de ligação, sua possibilidade de fazer laços, por meio dos quais nos conectamos afetivamente uns aos outros. Talvez isso explique o motivo pelo qual a lembrança de determinado tecido nos encha de saudades e nostalgia. Em minha experiência clínica com grupos, nos quais a costura foi utilizada como recurso expressivo, a sensibilização proposta para a atividade consistia em olhar, tocar, observar diferentes tipos e qualidades de tecidos. Sempre me surpreendeu a maneira pela qual através dos sentidos surgiam memórias de infância, lembranças de tias e avós, mães costureiras, o primeiro vestidinho, entre tantas outras.

Uma amiga conta que por ocasião do casamento de sua filha todos os parentes diziam-lhe que ela estava muito firme, contendo bem as emoções, e começaram a apostar qual seria o momento em que ela desabaria em choro. Alguns imaginavam que o momento da entrada na igreja seria o decisivo. Era de desmontar qualquer mãe de noiva! E minha amiga seguia nos preparativos mantendo sua postura à prova de lágrimas. Tudo estava muito bem até o momento

em que foi chamada ao quarto da noiva para ajudá-la a se vestir. Abotoando a enorme fileira de botões branquinhos, um a um, foi se lembrando do primeiro vestidinho da filha, dos uniformes da escola que durante tanto tempo ajudou a abotoar, até que a filha ganhou independência e já não precisava de sua ajuda. E ali, diante daquela fileira de botões, imaginou-se abotoando seu vestido pela última vez, aquele vestido que simbolizava a promessa de uma nova vida. Uma fileira de botões e uma vida inteira que passa diante dos seus olhos. Uma costura que une mãe e filha pela força conectiva de Eros. E, então, ela caiu em prantos.

*não é esta presença
da memória
ou esta insistência
pendurada num cabide
transparente.
é este sonho
repetido
em que encontras meu vestido
e ele se desfaz.
é este sonho repetido
em que me sentes
e eu me quebro
estrela de vidro.
entre tu e eu
esta névoa
que se desfaz perante
a palavra amor
brilhando
como na primeira dança.*

Micheline Verunschik, 2016

Se entendemos o símbolo como algo que irrompe na consciência de modo a representar da melhor forma possível aquilo que não pode ser totalmente apreendido, podemos pensar que, no caso da costura, o símbolo não seria o produto em si, ou seja, aquilo que resulta do trabalho – um vestido, uma colcha –, mas que o ato de costurar é que é simbólico. A costura, com sua qualidade erótica de ligação, pode ser, em dado momento, a melhor expressão possível do laço afetivo que une mãe e filha, por exemplo.

No entanto, é preciso deixar claro que nem toda costura é simbólica, ainda que parta de uma matriz arquetípica, pois para que o símbolo esteja presente é necessária uma atitude específica por parte da consciência que se abra a ele. Essa atitude que concebe um dado fenômeno como simbólico foi chamada por Jung de “atitude simbólica” e “só em parte é justificada pelo comportamento das coisas, de outra parte é resultado de uma certa cosmovisão que atribui um sentido a todo evento, por maior ou menor que seja [...]” (JUNG, 1921-2012, par. 908-9, p. 489).

Recordo-me de uma linda passagem na qual Freitas (1992) relata a experiência vivida com sua tia e madrinha querida que estava passando por um longo período de hospitalização e que a autora descreve como um debater-se entre a vida e a morte. Chegando ao hospital para visitar sua tia, usava um casaco que ela mesma havia tricotado e que a tia criticou por conta do mau acabamento da peça. A tia acamada solicitou à sobrinha que fosse comprar uma linha especial para o conserto do casaco e, quando a sobrinha retornou com a linha, a tia pediu pela agulha, que a sobrinha não havia trazido. A tia então protestou: “Como é que uma moça como você, que passa o dia todo fora de casa, não tem na bolsa uma agulha, uma linha, uma tesourinha? E se de repente cair um botão?”. Simulando com as mãos o movimento da costura, a tia ensinou a sobrinha a consertar o casaco que precisava de reparos (p. 140).

Neste último encontro entre as duas, já que a tia que faleceu naquela mesma noite, Freitas (1992) relata ter recebido o precioso ensinamento de que lidar com a morte é ocupar-se da vida. Será que carregamos conosco os recursos de que necessitamos para essa tarefa? Carregamos em nossas bolsas (simbólicas) agulha e linha para fazer as costuras (simbólicas) exigidas pela vida? Lembro-me aqui do comentário de uma seguidora da página *Outras Costuras*, em que ela diz que costura para não morrer.

Mesmo imaginando que a fiação e a tecelagem são obras da criação divina e podem ser tecidas pelo destino, só os vivos costuram. É através das mãos que a costura acontece. E para que aconteça, é preciso um ato da vontade – descrita por Jung como a energia psíquica

disponível para o trabalho do ego – para que este traduza em materialidade aquilo que é desejo ou intenção. A vontade é o que confere uma dimensão ética à psique e a insere no processo de individuação (FREITAS, 2009b).

Agulha, linha e mesmo a tesourinha seriam apenas meros objetos se não fosse a presença das mãos. Jung (1946-2013) reconhece, por exemplo, que as mãos são capazes de dar forma aos impulsos que emergem do inconsciente, antes mesmo que a elaboração consciente ocorra. Lembremo-nos aqui de que alguns aspectos dos conteúdos carregados de energia psíquica podem exprimir-se na consciência por meio dos símbolos. Para Jung (1939b-2012), o símbolo é um instrumento de transformação dessa energia. E algo só se constitui em um símbolo se for como tal percebido por uma consciência. Estamos aqui falando da imprescindível atitude simbólica. Tal atitude foi o que permitiu a Freitas (1992) transformar as lições sobre costura, oferecidas como último gesto de sua tia-madrinha, também em um ensinamento precioso sobre os ciclos de vida e morte.

Para melhor ilustrar a maneira pela qual as mãos podem servir para a expressão de conteúdos simbólicos, tomarei uma fala de Jung sobre o uso da imaginação ativa. Jung diz que o material surgido das imagens trazidas à consciência por meio da imaginação ativa possui estrutura bem mais completa do que o das imagens encontradas nos sonhos, uma vez que as primeiras foram produzidas com significativa participação da consciência. Ele afirma que certos materiais inconscientes possuem uma tendência para a visualização e que alguns pacientes ao entrarem em contato com esses conteúdos começam a pintar, modelar e “algumas mulheres começam a tecer” (JUNG, 1935-2012, par. 400, p. 191).

O que interessa aqui enfatizar é a percepção de Jung de que as mãos podem dar forma aos conteúdos simbólicos que surgem na consciência, ocupando muitas vezes o lugar que seria exclusivamente da palavra no processo de elaboração. De fato, Jung irá dizer que muitas vezes é possível renunciar à necessidade de interpretação do material produzido pelo paciente, pois a própria imagem descreve e apresenta seu sentido (JUNG, 1946-2013).

As mãos são como os primeiros instrumentos de criatividade. As mãos do *homo faber* imitam a mítica transformação da matéria em algo distinto quando esculpem, gravam, forjam e tecem a criação. São instrumentos capazes de criar e também de destruir. A mão que acaricia é a mesma que pratica a violência. Somos capazes de ambos, sendo o ego, como já discutido, o responsável pela escolha (ARCHIVE..., 2012).

Junto com a boca e os lábios, as mãos possuem mais terminações nervosas do que o resto do corpo, como se isso refletisse a primazia do som e da atividade criativa. As mãos são usadas especificamente na linguagem como complemento ou substitutas da fala. Vejamos, por exemplo, a linguagem utilizada pelos deficientes auditivos (Libras) e que representa um sistema completo de comunicação, ou ainda os gestos ritualísticos dos povos tribais e os mudras, utilizados no yoga, no budismo e na dança indiana (ARCHIVE..., 2012). Jung (1946-2013) afirma que “muitas vezes as mãos sabem resolver enigmas que o intelecto em vão lutou por compreender” (par. 180, p. 33).

Os gestos são uma forma de comunicação cujo significado muitas vezes é universal como as mãos que se unem em oração, o aceno de adeus ou o dedo que sobre os lábios pede silêncio. Podem ajudar a transpor barreiras, mas também podem causar mal entendidos, pois estão sempre inseridos na cultura. Os movimentos das mãos dos dançarinos indonésios e os jogos com fios dos Inuit contam histórias. As marcas das palmas das mãos que ilustram as paredes da caverna de Pech-Merle, na França, numa alegoria pré-histórica de mais de 20.000 anos, talvez expressem um gesto de adoração, uma saudação, ou, quem sabe, contem uma história sobre a nossa presença ancestral na Terra (ARCHIVE..., 2012).

Pensando sobre o trabalho, que pode ser manual, Barcellos (2012) cita Hanna Arendt e nos faz refletir sobre como as mãos representam a passagem do animal *laborans* ao *homo faber*, ou seja, a diferença entre “as atividades ligadas à necessidade de subsistência e uma atividade onde a natureza vira cultura, ou psique” (p. 12). Podemos imaginar que a costura, por meio das mãos, representa essa passagem de um fazer utilitário, originado na necessidade de proteger-se e de carregar seus pertences, para a elaboração presente nas colchas de quilt, em que as escravas americanas, muitas vezes analfabetas, contavam suas histórias, nas peças elaboradas por Bispo do Rosário, na costura-denúncia das arpilleras chilenas.

As mãos representam a consciência que transforma a realidade e é por ela transformada, num exercício de elaboração simbólica que Jung denomina função transcendente. “Ao processo formador de símbolos, Jung deu o nome de função transcendente, compreendendo por tal termo “não uma qualidade metafísica, mas o fato de que por essa função se cria a passagem de uma atitude para outra” (JUNG, 1921-2012, par. 917, p. 493).

Toyoda (2006) lembra que as mãos representam uma forma de conexão entre as pessoas, podendo comunicar emoções como gratidão, agressividade e espiritualidade. A autora enfatiza a conexão entre as mãos e a alma e considera que as primeiras são um símbolo

da espiritualidade feminina. A autora considera por espiritualidade feminina aquilo que se perdeu na cultura após a introdução do dualismo cartesiano, que impera na construção do conhecimento, especialmente do conhecimento científico. Ela se refere a saberes antigos, passados de geração em geração, sobre a medicina natural, por exemplo, entre outros, adquiridos no contato com a natureza, pela intuição e observação da vida – conhecimentos que em geral ficavam a cargo das mulheres e que em certo ponto da história da humanidade chegaram a ser condenados como bruxaria.

Ao pensar sobre as mãos como um símbolo do feminino, Toyoda (2006) busca retomar esse aspecto criativo que ficou – ou tem ficado –, de certa forma, à margem do pensamento Ocidental, mas que, segundo a autora, também se reflete em muitos aspectos da cultura oriental, a partir de uma sociedade globalizada, que acaba por compartilhar valores parecidos. Trata-se então da tentativa de inclusão daquilo que foi deixado fora do processo, que a autora chama de espiritualidade feminina, não como algo que só diz respeito às mulheres, mas à humanidade como um todo.

Nas palavras de Toyoda (2006):

Se o ego do homem moderno se estabeleceu com base no modelo simbólico do herói que conquista o dragão, a espiritualidade feminina [...] foi cortada e jogada fora ou subjugada a um ponto que não pode mais ser encontrada. Toda a humanidade precisa lembrar-se de que somos parte da natureza. Além disso, para ser um com natureza, nestes tempos pós-modernos precisamos voltar nosso olhar para a espiritualidade feminina (p. 9, tradução nossa).

Whitmont (1991) nos alerta que não devemos confundir gênero sexual e gênero arquetípico e que, se não fizermos essa distinção, corremos o risco de minimizar o psicológico em favor do sociológico. Nossa incapacidade de distinguir uma coisa da outra é o que faz com que consideremos a discriminação contra as mulheres como evento primário, quando devemos lidar com a repressão da feminilidade nas mulheres e nos homens.

Esse esclarecimento ajuda a compreender as ideias de Toyoda (2006) de que as mãos, de homens e mulheres, podem ser um instrumento simbólico para recuperar um lugar na psique para algo que foi reprimido e que, quando isso reaparece na consciência, é considerado como estranho à natureza do ego.

Toyoda (2006) considera as mãos também em seu aspecto agressivo, tomando como exemplo de atitude destrutiva empreendida por elas as práticas de automutilação, mais

comuns em mulheres. Na opinião de Toyoda (2006), talvez a prática de cortar a própria carne não represente somente um desejo de morte, como pode parecer à primeira vista, mas uma forma de reafirmação da vida.

Uma matéria publicada na rede BBC (ALLEN, 2017) conta sobre o “desafio da costura”, jogo online proposto por adolescentes chineses, no qual o desafio era costurar a superfície da pele, numa imitação de um personagem de quadrinhos muito popular na China, que possui costuras em diversas partes do corpo. Tal prática parece relacionar-se com a tatuagem, um modo de se diferenciar do coletivo e ao mesmo tempo buscar um lugar de pertencimento. Mas a escolha desse recurso especificamente nos leva a imaginar que isso possa estar relacionado a uma espécie de elaboração psicológica, de que o ato de costurar pode ser um símbolo. Ao contrário da tatuagem, a costura da superfície da pele pode ser desmanchada, desfeita, portanto, não tem um caráter permanente e talvez por isso atenda melhor aos propósitos evocados pelos adolescentes que adotam como explicação para essa atitude o acompanhar a “moda”. E o que pode ser mais transitório do que a moda?

Retomando a questão das mãos, com base nos apontamentos de Toyoda (2006), imaginamos possíveis significados simbólicos para a perda das mãos, assim como quando nos encontramos na vida diante de uma situação sobre a qual nada podemos fazer e dizemos que estamos de “mãos atadas”. O que isso implica simbolicamente?

Em primeiro lugar, a perda das mãos pode representar uma atitude de passividade diante da vida, que pode guardar alguma semelhança com a situação do ego em sua passividade urobórica dos primeiros estágios de desenvolvimento. Embora seja uma situação aparentemente confortável, é imperativo que o ego assuma uma atitude de comprometimento diante da vida para que qualquer tipo de transformação possa ocorrer. Dizer que só as mãos costuram equivale a dizer que, sem a participação da consciência, nada muda.

As mãos governam o trabalho, o que segundo Barcellos (2012) equivale a dizer que elas carregam a imagem arquetípica do trabalho. O autor nos diz que é a mão que institui o *homo faber*, pois ela faz, realiza, altera, modifica. Ela nos ensina a dimensão do palpável e “tudo o que é feito a mão revela mais profundamente a alma do trabalho, revela o dom” (p. 20).

A perda das mãos pode também ter relação com um bloqueio ou perda da criatividade. Jung explica a criatividade valendo-se do conceito de função transcendente. Quando vivenciamos uma situação de conflito, essa função é ativada na psique, o que nos permite

responder à situação de uma maneira original ou mais ampla. É somente por meio desse processo que a mudança acontece, e é ele que torna possível a individuação. Talvez a perda das mãos possa também ser comparada com a necessidade de se colocar nas mãos de Deus ou entregar-se a “algo maior”, representando a necessidade de que o ego abra mão do controle para se relacionar com o Self, em favor da ampliação da personalidade.

Nas palavras de Jung (1929c-2013):

[...] os maiores e mais importantes problemas da vida são, no fundo, insolúveis; e deve ser assim, uma vez que exprimem a polaridade necessária e imanente a todo sistema autorregulador. Embora nunca possam ser resolvidos, é possível superá-los mediante uma ampliação da personalidade (par. 18, p. 24).

Durante o processo de amadurecimento, o ego pode cada vez mais entregar-se à interação com o Self, aceitando sua insegurança e transformação ao longo do tempo e se fortalecendo como um lugar de identidade e referência. Fortalecido, o ego pode confiar em si próprio cada vez mais e confiar no Self como um outro, passando a desenvolver uma consciência de alteridade. Tal situação configura uma atitude simbólica, de que as mãos podem ser símbolos bastante pregnantes (FREITAS, 2009b).

Tal situação configura uma atitude simbólica, da qual as mãos podem ser símbolos bastante pregnantes. Não podemos deixar de ressaltar que confiar é “fiar com”, um trabalho de tecelagem conjunta, no qual o Self fornece a linha, e a costura é o trabalho do ego.

12.1 A costura e o trabalho artesanal no espaço analítico

Esta pesquisa nos conduziu também a uma reflexão sobre a clínica psicológica. Na análise, o fio das palavras adquire sentidos outros, que vão sendo sobrepostos, alinhavados e costurados, aqui e acolá, criando outros possíveis desenhos, fazendo surgir o novo, remendando, cerzindo e mesmo ensinando a fazer novas combinações. O analisando tece suas narrativas a partir dos fios com que compõe sua experiência psíquica, e o analista muitas vezes atua como um costureiro de reparos, ensinando-o a “customizar”. O termo customizar foi incorporado ao universo da costura e vem do inglês *to customize*, que quer dizer “adaptar ou alterar algo, com o objetivo de atender a necessidades individuais”.

A customização é a arte de personalizar, de transformar uma peça de roupa que é igual a todas as outras produzidas em série, em algo único, que reflete a personalidade individual daquele que a possui e o ajuda a destacar-se da coletividade, trazendo à tona os aspectos únicos da personalidade, meta do processo de individuação. Diz Jung (1921-2012):

Individuação é o processo de constituição e particularização da essência individual, especialmente, o desenvolvimento do indivíduo – segundo o ponto de vista psicológico – como essência diferenciada do todo, da psique coletiva. A individuação é, portanto, um processo de diferenciação cujo objetivo é o desenvolvimento da personalidade individual (par. 525, p. 284).

Lembremos que já nos utilizamos da metáfora da roupa para falar sobre a função adaptativa da persona, estrutura empenhada em fazer expressar algo de nossa individualidade no contexto social. O espaço analítico pode ser pensado como um espaço potencial para a customização da persona, em favor da individuação.

A costura faz alusão à participação da consciência no processo analítico, que convoca o ego a tomar uma postura mais ativa em relação à elaboração simbólica de conteúdos que podem chegar à consciência durante um processo de análise, trazendo momentos de desordem e indiscriminação. Quanto mais ativamente podemos participar desse processo, mais recursos pessoais desenvolvemos, mais nos apropriamos da transformação. Podemos relacionar costura e atitude simbólica.

Feldman (2004) fala do espaço analítico como uma possibilidade de recuperação ou mesmo de criação de uma pele para o imaginal. Quando, durante os estágios mais primitivos do desenvolvimento da consciência, ocorre um esgarçamento nessa pele-tecido, é comum estabelecerem-se sintomas defensivos como uma forma de proteção. Trata-se da constituição de uma segunda pele, que dê continência à experiência do sujeito frente às dificuldades da vida. Temos, então, o tecido-narrativa, que vai sendo criado pelo sujeito da análise, e o tecido-pele, que vai se formando como borda para a constituição da subjetividade, realçando a aproximação que destacamos anteriormente entre a costura e a palavra, entre o tecido e o texto.

Pensando na intimidade entre a palavra e a costura, vem como recordação a leitura do livro “Bordados”, da cartunista iraniana Marjani Satrapi (2010). A autora escolheu esse título como alusão ao momento das reuniões familiares, em que as mulheres se juntavam para conversar longe da vigilância masculina. O termo bordar no Irã é o equivalente ao “tricotar” da língua portuguesa, uma expressão que significa “mexericar”, “fofocar”, e sua origem,

acredita-se, está no fato de que as mulheres, quando se reúnem para as práticas manuais, falam sobre a vida alheia.

Deixando de lado as conotações pejorativas, quem já participou de um grupo de costura ou bordado sabe, por experiência própria, que ali costumam se dar momentos de legítima conversa e troca de confidências entre as mulheres que deles participam. Satrapi (2010) é duplamente feliz na escolha do título do seu livro, já que no Irã “bordado” é também o nome que se dá às cirurgias de reconstituição do hímen, procedimento muito adotado pelas mulheres no país, que precisam negociar entre as exigências do próprio desejo e o moralismo que impera na sociedade islâmica. Não é também o espaço da análise, uma oportunidade de entrar em contato com nossos desejos, e transformá-los, longe dos olhos moralistas e julgadores dos valores vigentes?

Dissemos que o trabalho do analista é semelhante ao de um “costureiro de reparos”, o que nos leva a imaginar: qual seria então o trabalho da alma?

Barcellos (2012) diz que o trabalho da alma, ou o trabalho psíquico, é um trabalho criativo. Ao propor a metáfora alquímica como modelo para o trabalho com a psique, Jung aponta que o trabalho analítico é um trabalho de artífice. A imagem do artesão é um desdobramento do artífice alquímico, e o trabalho da análise, um trabalho artesanal. Partindo da ideia do “fazer alma”, termo cunhado pela psicologia arquetípica para descrever a natureza desse trabalho, o autor enfatiza o aspecto do *fazer*, que se nutre diretamente do imaginário ancestral mais profundo da artesanaria.

Nas palavras de Barcellos (2012):

A opus da alma como artesanato coloca a noção de trabalho da psicoterapia analítica numa base ao mesmo tempo mais sensorial e menos racional. Traz para esse trabalho um imaginário menos carregado das obrigações morais da ciência e mais ligado às representações mais ancestrais do carpinteiro, do ferreiro, do ceramista e da tecelã [...] (p. 19).

Isso não quer dizer que o trabalho da psicoterapia não requeira um embasamento teórico que o sustente. Assim como na costura é necessário conhecer os materiais e seus usos, saber como se dá o processo e deixar que as mãos realizem a sua natureza, na análise o mesmo se dá. As mãos aprendem com as ferramentas e os materiais com que trabalham. A agulha ensina a mão a costurar. O trabalho da alma é semelhante a um artesanato, onde a *opus*, ou resultado, não é apenas o produto, mas também a maneira como se trabalha (HILLMAN, 1989).

Na análise junguiana, o fio que promove a costura é Eros, presente tanto em sua característica de ligação, de juntar os fatos-retalhos trazidos na anamnese da história de vida do paciente, quanto na possibilidade de oportunizar novos arranjos e promover transformações possibilitadas pela atitude simbólica da consciência. As mãos simbolizam tal atitude. São elas que seguram o fio.

TRANSFERÊNCIA POÉTICA #8

O fio da fábula

O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este se aventurasse no labirinto e descobrisse o centro, o homem com cabeça de touro ou, como pretende Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, decifrar as redes de pedra e voltar para ela, para o seu amor.

As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que num lugar já fixado estava Medeia.

O fio perdeu-se, o labirinto perdeu-se também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos ou um caos ocasional. O nosso mais belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos e o percamos num ato de fé, num ritmo, no sono, nas palavras que se chamam filosofia ou na mera e simples felicidade.

Jorge Luis Borges, 1999

13. A CONCLUSÃO DA COLCHA: QUAL O SENTIDO DE COSTURAR NOS DIAS DE HOJE?

A intenção neste trabalho foi criar uma colcha de retalhos que mostrasse, do ponto de vista simbólico, os usos e significados da costura através do tempo. Essa reflexão trouxe consigo a necessidade de pensar sobre a costura nos dias de hoje. Relembramos a indagação de Almeida (2003) sobre o que, afinal, teceriam as filhas de Penélope, e compartilhamos desse questionamento imaginando o que tecem hoje as mulheres e homens do nosso tempo. Nesta colcha de retalhos que ora apresentamos, formamos um panorama dos sentidos e experiências que homens e mulheres vêm costurando, fio a fio, camada por camada, desde a invenção das primeiras agulhas de ossos.

Demonstramos neste panorama, que comparamos a um quilt ou colcha de retalhos, que a costura pode ser simbólica quando a atitude consciente participa do processo. É essa atitude especial que faz a diferença entre o fazer por fazer e aquele que resulta de um processo criativo de elaboração simbólica, e simultaneamente o expressa. Foi dessa maneira que costurou Bispo do Rosário, organizando seu mundo interno por meio da confecção de seus mantos e estandartes, criando para si uma segunda pele, uma pele simbólica, que oferecia continência e contorno, ao mesmo tempo em que o protegia das ameaças internas, criando verdadeiras obras de arte.

Também foi assim que costuraram as arpilleras no Chile, inspirando até hoje iniciativas semelhantes ao redor do mundo, com sua maneira de transformar tecidos, linhas e agulhas em um instrumento de narrativa política, aproximando a boca e as mãos, unindo o texto e o têxtil num mesmo discurso. As arpilleras talvez tenham sido pioneiras na América do sul na utilização da costura para subverter a ordem das coisas e transformar o que era um instrumento de trabalho, o ato doméstico confeccionar para a família, em um instrumento político, uma forma de participação na cultura, com forte engajamento social. Numa cultura de dominação masculina, na qual às mulheres era destinado o lar como um espaço de submissão, as costuras e os bordados eram uma forma de mantê-las em casa, longe da esfera pública. Mas as mulheres transformaram uma ferramenta de opressão em uma possibilidade de ocupar um lugar de fala, escrevendo a história com linhas e agulhas, reafirmando a proximidade natural – mas não enfatizada socialmente num mundo com dominância patriarcal – entre o texto e o têxtil.

Que tipo de disposição psicológica pode propiciar esse movimento de transformação? Como favorecer, ensinar, restaurar, abrir mais e mais espaços, privados e públicos, para o que Jung chamou de função transcendente? Parece claro que existe uma atitude específica da consciência necessária para que processo se dê, a qual estamos chamando, apoiados nas idéias de Jung, de atitude simbólica. É ela que confere um sentido particular ao fazer e transforma um ato da necessidade em algo maior, que funda e permite a experiência do psíquico. Seria possível, então, pensar na costura como uma metáfora para a função transcendente? Se o símbolo introduz um movimento na consciência, não seria possível imaginar a costura, em seu processo lento e detalhado, que exige concentração e paciência, como um flagrante do movimento de processamento simbólico?

Certamente não é esse o tipo de costura que se pratica nas oficinas das confecções em que trabalham centenas de imigrantes em condições análogas à escravidão. Para eles, a costura é mais parecida com uma sombra cultural que paira sobre o desejo de uma vida melhor. A costura também tem avesso. Olhar para esse avesso é se dar conta de que essa atividade que celebramos como expressão simbólica pode ser também um instrumento de tortura, alienação e discriminação.

Como vimos em Freitas (1995), quando ocorre a dissociação entre arte e rito, quando o trabalho manual pleno de sentido é substituído pela confecção mecânica que toma a parte pelo todo, observa-se também a cisão produzida pela violência e pela submissão econômica.

A costura possui essa característica que nenhum outro recurso expressivo oferece com tanta clareza: ela pode ser olhada pelo avesso. O avesso expõe o processo, ele deixa entrever como a costura foi feita. Também denuncia o capricho e a habilidade da costureira, ou a falta destes. Aliás, na época em que a maioria das mulheres costurava para si e para a família e a costura era ensinada nas escolas do “ensino normal”, modalidade destinada às moças, sob a ementa das “prendas domésticas”, era costume olhar uma roupa pelo avesso para verificar sua qualidade. A produção em massa eliminou esse costume. Atualmente, não importa o avesso. Uma peça de roupa tem seu valor associado à etiqueta, uma marca que lhe confere status. É a etiqueta que agrega muito de seu valor como mercadoria.

O imigrante costureiro cumpre seu papel de *animal laborans* fazendo a grande parte do trabalho braçal, nunca costurando a peça inteira, apenas parte dela. Desse modo, subverte-se todo o sentido do trabalho artesanal que a costura pode suscitar. Determinar o valor pela

etiqueta, ignorar o avesso, não se importar com a qualidade da costura, não seria esse um modo inconsciente de ignorar a sombra?

A costura pode ser uma forma de narrar e de dar voz ao que não pode ser dito, mas pode igualmente funcionar como uma forma de calar. Podemos pensar nos refugiados iranianos na fronteira entre a Grécia e a Macedônia, que costuraram os lábios em forma de protesto contra a proibição de sua entrada no país, nessa que já vem sendo considerada uma das maiores crises humanitárias da atualidade (BBC NEWS, 2015). Para eles, a costura representa o impedimento de ir e vir e sua impossibilidade de dizer do sofrimento que lhes aflige. Não há ninguém disposto a escutar, seus lábios estão costurados, a palavra está impedida. Tal notícia nos recorda uma história contada por Galeano (1991):

Os índios shuar, chamados jíbaros, cortam a cabeça do vencido. Cortam e reduzem, até que caiba, encolhida, na mão do vencedor, para que o vencido não ressuscite. Mas o vencido não está totalmente vencido até que fechem a sua boca. Por isso os índios costuram seus lábios com uma fibra que não apodrece jamais (p. 22).

Um outro viés para a costura de hoje tem sido a retomada da prática do bordado como linguagem de resistência política e que busca chamar a atenção para aspectos do feminino que não são comumente incluídos na cultura. Pensemos o quão revolucionário pode ser esse movimento quando considerado sob o prisma de uma sociedade que há apenas um século chegou a considerar que o uso das máquinas de costura estimulava a masturbação feminina!

Segundo Whitmont (1991), “a feminilidade devia limitar-se a uma passividade obediente, à domesticidade e à maternidade. As próprias mulheres foram obrigadas a aprender a desconfiar das ondas de suas emoções, e a suspeitar das vozes que vinham do interior de seus corpos” (p. 204).

De uma prática supostamente destinada a manter a mulher dentro de casa, a prática do bordado tem sido ressignificada por coletivos de mulheres que se reúnem para falar sobre o feminismo enquanto tricotam, tecem e bordam. O coletivo Clube do Bordado, surgido em 2013, é um desses grupos que se reúne para tratar da temática de gênero enquanto se propõe a resgatar a prática da artesanaria tradicional. Assim também funcionam o Bordado Empoderado e o Nectarina – Bordados Subversivos.

E o que bordam essas mulheres? Esse bordado feminista, ou *riot*²², expressa uma temática relacionada à mulher e seu universo, retratando temas como sexualidade, masturbação, liberdade, autoestima, entre outros. A prática do bordado ganha uma roupagem bem atual como um instrumento de empoderamento (MONTESANTI, 2016; VASCONCELLOS, 2014).

Observando os usos e sentidos que são atribuídos à costura, ao bordado e à tecelagem, quase sempre pelas mãos das mulheres, imaginamos o quanto tais atividades se apresentam como possibilidade de resignificação e pertencimento. Através de suas mãos, muitas mulheres assumem uma atitude simbólica e conferem ao seu fazer um status de transformação de suas realidades, transformação que opera na perspectiva da individuação.

Figura 8 – Bordados da artista britânica Sally Hewett, precursora do riot

Outro ponto que desejamos ressaltar diz respeito à possibilidade, nova, que os homens têm encontrado para dedicar-se também às artes da costura, bordado e tecelagem. Esse movimento que tem surgido na cultura – não sem uma certa dose de força – de práticas que durante tanto tempo foram vistas como exclusivas da mulher, tem permitido que os homens também possam se apropriar de uma outra linguagem.

Em uma penitenciária de Guarulhos, na Grande São Paulo, o designer e artesão Gustavo Silvestre ensina os presos a fazerem crochê. O projeto, que ganhou o nome de “Ponto Firme”, tem provocado uma verdadeira transformação no ambiente carcerário e colaborado para a reinserção social de ex-detentos. Um dos participantes do projeto conta como a atividade de tecer o ajudou a enfrentar o período de encarceramento e nos fez lembrar dos bordados feitos por João Cândido durante seus piores momentos na solitária da prisão em 1910.

²² *Riot*, do inglês, “revolta”.

O relato dos homens que estão descobrindo uma potência de criação nas artes de linhas e agulhas fala da libertação provocada pela superação de preconceitos e sobre a possibilidade de integração com o feminino representado pelas mulheres, mas também com os aspectos femininos que reconhecem em si (MARQUES, 2017). Não seria isso algo semelhante àquilo a que se refere Whitmont (1991) quando diz que a inclusão do feminino na cultura corresponde à possibilidade de oferecer a ambos, homens e mulheres, uma oportunidade de experimentar novas possibilidades para lidar com as questões da vida?

Ainda pensando nos usos e sentidos contemporâneos da costura, bordado e afins, tecemos uma reflexão sobre a página virtual *Outras Costuras*. As reações à página, cujo crescimento e adesão continuam nos impressionando, talvez sejam o maior indício da contemporaneidade do nosso tema de pesquisa. Esse tema suscitou o envolvimento de milhares de pessoas, que diariamente seguem o conteúdo da página, comentando e compartilhando elementos, deixando seus depoimentos espontaneamente e lançando perguntas no ar: Estarão elas efetivamente costurando ou apenas se relacionando virtualmente com esse conteúdo? Como abordar a experiência simbólica na atualidade, tão marcada pelas interações virtuais?

A tecnologia modificou de modo definitivo a maneira como nos relacionamos com os outros e com a vida, e uma das mudanças mais significativas talvez seja nossa relação com o tempo. O tempo, ou a percepção dele, na rede-teia da web (do inglês, “rede”) não é o mesmo tempo da teia tecida pela aranha, metáfora do desenrolar da vida em tantos mitos de criação. Não é tampouco o tempo da rede tecida pelo pescador e pelo artesão (*net*, em inglês). Na rede da web estamos expostos a uma velocidade voraz das imagens, que saturam nosso sistema perceptivo e modificam a relação entre esquecimento e memória, como diz a psicanalista Jerusalinsky (JERUSALINSKY, 2017).

Afirma também essa autora:

É preciso um intervalo temporal para esquecer e poder rememorar, para passar do impacto inicial [...] a uma evocação que revisita a vivência, transformando-a em memória, às vezes com cores mais queimadas e esmaecidas ou com formas mais fragmentadas, em que as percepções são deformadas e reconstruídas pelo que se transforma também no sujeito quando ele, através da passagem do tempo, alinhava e realinhava sua narrativa, retomando os traços nele inscritos e podendo ressignificá-los de forma inusitada em sua extensão e associação discursiva (JERUSALINSKY, 2017, p. 14-15).

Interessante perceber que nos comentários deixados na página virtual *Outras Costuras* parece sempre haver uma nostalgia presente, uma evocação às lembranças de avós e mães, recordações da infância, de um tempo em que a vida obedecia a um outro ritmo, um tempo no qual se podia “olhar para dentro”, usando as palavras de uma seguidora da página. Seria essa nostalgia uma evocação “às lembranças de nossas mãos perdidas”, como define Toyoda (2006)? A imagem da tecelagem com um espaço/tempo no qual a subjetividade pode elaborar a realidade vivida seria compensatória em relação à pressa da modernidade que a rede social virtual evoca? Seria um modo de articular Cronos a Kairós?

Por um lado, o tempo de Cronos, ou tempo cronológico, é representado pelas moiras, fiandeiras do destino, em sua dimensão cíclica e rítmica, que estabelece que tudo deve ter um começo, uma duração e um fim. Por outro lado, é no tempo de Kairós que se oportuniza a reflexão e se determina a qualidade do tempo. É nesta dimensão que se torna possível a atitude simbólica. Um tempo significativo não é medido pelas horas do relógio, mas pela qualidade que torna cada minuto vivido uma experiência única.

A elaboração do vivido pressupõe um tempo no qual o sujeito percebe a realidade, o tempo de compreender, no qual a realidade é preenchida com sentido e no qual a compreensão da experiência pode se transformar em ato. Esse tempo simbólico pode ser considerado o tempo da divindade grega Héstia. É o dinamismo associado a ela que cria o espaço que favorece tanto a percepção quanto a imaginação e que permite que passemos de uma para a outra, possibilitando a criação e a vivência de um campo emocional onde ambas coexistem (FREITAS, 2005).

Como ato concreto e simbólico, a costura parece invocar um tempo de Héstia, o qual cria uma atmosfera de aconchego e confiança, permitindo, segundo Freitas (2005) uma “atitude aberta para o novo, se este resolver se apresentar, ou seja, um clima que propicia emergir a atitude simbólica” (p.133). Quando esta não ocorre, diz a autora, provavelmente é hora de rememorar o antigo, contemplar, tecer a própria história, retomando inúmeras vezes as mesmas imagens, num exercício de focalização dinâmica que, a nosso ver, parece descrever o próprio ato de costurar.

Se no tempo manual da costura o fazer do *homo faber* o conectava ao sentido daquilo que era produzido, oportunizando a emergência do simbólico, o homem sem fio da era digital perde o fio da meada e pode perder-se numa avalanche de estímulos quando se coloca como mero espectador. Para Jerusalinsky (2017): “Esse cidadão wireless [...] parece ter perdido o

fio simbólico da meada que alinhava o seu fazer, em um total des-reconhecimento das bordas reais e também simbólicas que fazem parte do mundo que habitamos” (p. 34).

O “homem sem fio” da era digital precisa refazer seu contato com Héstia. É ela quem oferece delimitação e borda para a experiência psíquica, é ela que nos dá contorno. Héstia é o “coração incandescente que emana calor” (HILMANN, 1998), e a imagem que a corporifica, seu *locus*, é a lareira. “Lareira” deriva do latim *focus* e pode ser traduzida em linguagem psicológica como “a atenção centralizadora que aquece dando vida a tudo o que está em seu alcance” (HILMANN, 1998).

Fazemos aqui uma reflexão sobre a costura como uma forma de invocação dessa deusa, pelo menos no que se refere à costura como uma atitude simbólica, pois, uma vez que é realizada dessa maneira especial, propicia a internalização, o recolhimento, e oferece um refúgio contra a velocidade do tempo na era da informação. Não seriam estas também características do espaço-tempo que buscamos no estabelecimento do *temenos* analítico?

Hillman (1998) nos diz que Héstia governa a estrutura psíquica interna, contemporaneamente nomeada como um conjunto de valores familiares que os romanos chamavam de *gens*, o espírito que paira numa “rede invisível”, um “manto”, uma alma compartilhada que está presente na unidade doméstica da companhia de um grupo. É, portanto, uma deusa que representa ao mesmo tempo interiorização e partilha.

Não seriam, então, os grupos que se reúnem para costurar e bordar uma manifestação da presença de Héstia? Talvez o clima proporcionado pelo encontro e pela partilha de ideias e projetos comuns é que seja um convite à deusa, um modo de compensar a unilateralidade do tempo veloz-virtual que tanto nos consome.

Farah (2009) pondera que a oferta de um campo virtual como um campo diferenciado talvez seja vivida como potencial transicional pela psique que busca ampliar-se e encontrar mais uma via para sua realização. A necessidade de contínuo desenvolvimento da consciência em direção à individuação, integrando com maior plenitude e significado os conteúdos que emergem do inconsciente, talvez explique nosso fascínio pela internet, diz a autora.

Comparando a teia da web com as teias descritas nos mitos de criação, talvez seja necessário buscar/criar/atualizar novos mitos que representem, na era dos laços virtuais, outras imagens para essa rede, que não podemos segurar nas mãos. Se não podemos

costurar essa rede com as mãos, de que outro modo podemos tecê-la? Talvez seja o caso de apelar a Hermes, o comunicador, o aventureiro, o veloz, como sugere Brien²³ (1997 apud Farah, 2009), articulando sua velocidade com a calma presença de Héstia. Ele, afinal, é o par de Héstia, ele fora, ela dentro, como nos diz Hillman (1998). Articular Héstia e Hermes é, sem dúvida, um desafio do nosso tempo pós-moderno. Costurar, bordar e tecer podem ser atividades por meio das quais expressamos a necessidade dessa articulação, ao mesmo tempo em que a promovemos.

O que não podemos ignorar é que a rede social virtual é movida por um desejo de conexão entre as pessoas, ainda que essa conexão seja uma busca bastante narcísica. Quem sou eu se não sou visto pelo outro? E talvez como um desejo de conexão, essa grande teia possa ser pensada simbolicamente. Cabe-nos lembrar das palavras de Jung (1946-2013):

Tudo o que eu experimento é psíquico. [...] No fundo, estamos de tal modo envolvidos em imagens psíquicas, que não podemos penetrar na essência das coisas exteriores a nós. Tudo o que nos é possível conhecer é constituído de material psíquico. A psique é a entidade real em supremo grau, porque é a única realidade imediata. É nesta realidade, a realidade do psíquico, que o psicólogo pode apoiar-se (par. 680, p. 309-10).

A relação entre virtual e manual, suas repercussões e significados tomados a partir do tema da costura, é um assunto que renderia “panos para manga”, como podemos perceber, e certamente vemos esse tema como um dos possíveis desdobramentos futuros das ideias apresentadas neste trabalho.

Talvez a maior relevância do nosso tema de pesquisa repouse na atitude simbólica que assumimos desde o início em relação a ele. Tal atitude, presente nas costuras significativas que fazemos e com as quais nos deparamos no caminho, revela que a consideração pelo processo é muitas vezes mais importante do que o resultado final. A atitude simbólica é fundamental para a ampliação do campo da consciência e permite incluir de maneira não literal o novo, que tantas vezes nos parece tão ameaçador. Quando tal atitude não é possível, corre-se o risco de cair em literalizações, cujo resultado é quase sempre uma resposta violenta ou polarizada.

²³ BRIEN, D. E. Archetypes of the internet. 27 oct. 2013. **The Jung Page**: Reflections on Psychology, Culture and Life. Disponível em: <<http://www.cgjungpage.org/learn/articles/technology-and-environment/680-archetypes-of-the-internet>>.

Cada um dos retalhos da colcha que aqui tecemos, que constituem um panorama também simbólico do nosso tema de trabalho, é um testemunho de que a costura permanece como um símbolo vivo e potente na psique individual e coletiva.

É possível que surjam, ainda, muitas outras camadas de sentidos neste amplo tecido sobre o qual estamos costurando e bordando já há tanto tempo. Um exemplo disso são os grupos que utilizam a internet e as redes sociais para organizarem encontros, cujos objetivos são costurar, bordar e tecer em praças, parques e outros espaços públicos, construindo com tal atitude novas redes de pertencimento. Tais grupos não seriam um exemplo de que o teor de Eros presente no fio da costura é capaz de ultrapassar a esfera virtual? Não nos apontam, quem sabe, para uma maneira de articular masculino e feminino, a velocidade de Hermes e o acolhimento de Héstia, o virtual e o concreto, tão característicos da atualidade?

Talvez a internet possa ser também uma forma de potencializar este Eros que identificamos na costura, por sua possibilidade de promover encontros e formar laços. Afinal, a atitude simbólica que opera na psique por meio da função transcendente, atua sobre todas as coisas com as quais nos relacionamos. Ocupar os espaços da cidade para costurar e bordar pode ser um meio através do qual podemos atribuir novos sentidos ao tempo e nos relacionarmos com ele de maneira mais simbólica, trazendo para nossas mãos os fios de uma vida permeada pelo acolhimento e pela receptividade, enfim, pelo feminino.

14. ARREMATES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de escrita de uma tese não é exatamente o que se poderia chamar de “um passeio no parque”. Em uma de minhas primeiras leituras nesse percurso, encontrei Romanyshyn (2007), cuja metáfora do pesquisador ferido sugeria como mito embaixador a história de Orfeu. Conhecedora do mito, fiquei curiosa e um tanto assustada com o caminho a percorrer. Um caminho que a princípio envolvia partir numa busca pelo Hades. Mas o mito embaixador fala também de uma possibilidade de retorno e, no mais, para trazer uma outra imagem mitológica para essa história, o fio de Ariadne sempre esteve em minhas mãos, mesmo quando acreditei tê-lo perdido.

As transferências poéticas que habitam este texto foram a maneira encontrada para dar vida na tessitura da escrita àquilo que Romanyshyn (2007) denomina relação transferencial com a pesquisa. Tais transferências conferem um sentido particular à minha escrita e personificam um conceito bastante importante neste trabalho, que é a atitude simbólica. Posso, então, afirmar que por meio da escrita poética, assumi ao longo do percurso uma atitude simbólica para com meu tema, encontrando em minha escolha os sentidos coletivos e também os individuais que me precipitaram neste caminho. Os comentários finais que ora teço também foram a maneira encontrada para descrever, ao menos em parte, como se deu a relação transferencial com o tema.

Percebo com ainda mais clareza agora, ao final desta escrita, o quanto ela possui de autobiográfica. A costura está presente em minha história de vida e na história de meus antepassados, e seria ingenuidade pensar que entrar em contato com esse material não provocaria transformações, por vezes dolorosas. Ao longo do processo, complexos foram tocados. Como costura a menina que não podia tocar nas agulhas e pegava escondido os retalhos na sala de costura da infância? Foi preciso desatar alguns nós e fazer alguns remendos também.

Durante os anos da escrita de um doutorado, a vida acontece. E a morte também. Nesse período vivi o falecimento de meu pai, companhia amorosa e sempre presente, e foram necessárias muitas costuras para fechar os pontos desse buraco aberto no coração. Seguir com minha costura-escrita foi um modo de me ocupar da vida, lembrando do

depoimento de Freitas (1992) sobre sua atitude simbólica na ocasião do falecimento de sua tia madrinha.

Termino este projeto na certeza de que a costura não é só um assunto de nossas avós. Sua natureza simbólica pode ser alcançada pela forma como está presente e viva hoje, em nossos espaços cotidianos, em nossas metáforas poéticas, na maneira como nos remete para algo que está sempre lá, num tempo outro, tão longe, tão ao nosso alcance. Como previ no início, muitas coisas foram deixadas de fora, talvez algumas pontas soltas, à espera de alguém que agarre esse fio e siga percorrendo novos labirintos.

Romanyshyn (2007) explica que o término de uma pesquisa deixa sempre no ar a sensação de que algo ficou de fora, algo que volta para nos assombrar enquanto tentamos levar o trabalho a termo. Assim como o autor recorre à metáfora poética para ilustrar o processo da escrita da alma, eu também apelo a um poema para ilustrar esse fio sem fim, que vem sendo fiado, tecido e costurado desde o começo dos tempos e que nos une num *continuum*. Este trabalho e eu somos não mais que um retalho nessa imensa colcha.

Um galo sozinho não tece uma manhã:

ele precisará sempre de outros galos.

De um que apanhe esse grito que ele

e o lance a outro; de um outro galo

que apanhe o grito de um galo antes

e o lance a outro; e de outros galos

que com muitos outros galos se cruzem

os fios de sol de seus gritos de galo,

para que a manhã, desde uma teia tênue,

se vá tecendo, entre todos os galos.

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto, 1996

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁴

ALLEN, K. Online concern over chinese 'human embroidery' trend. **BBC News**, Londres, 23 jun. 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/world-asia-china-40382127>>. Acesso em 13 jul. 2017.

ALMEIDA, L. Genealogias femininas em *O penhoar chinês* de Rachel Jardim. **Espéculo: Revista de estudios literarios**. Madrid, año VIII, n. 24, jul./oct. 2003. Disponível em: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html>>. Acesso em: 16 out. 2017

ANDRESEN, S. M. B. **Obra poética**. Portugal: Editorial Caminho, 2011.

AQUINO, M. **Fundo falso**. Belo Horizonte, 2013. No prelo. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/destruir-ela-disse-sobre-fundo-falso-de-m%C3%B4nica-de-aquino-4c45a82fb228>>. Acesso em: 07 fev. 2017

ARAS. Archive for Research in Archetypal Symbolism. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Köln: Taschen, 2012.

ATIHÉ, E. B. A. **Uma educação da alma: literatura e imagem arquetípica**. 2006. 341 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

AZEVEDO, L. M. Diálogo com o inconsciente: a imagem, recursos expressivos, sandplay. In: ALBERTINI, P.; FREITAS, L. V. (Org). **Jung e Reich: articulando conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009. 50-64 p.

BACIC, R. (Curadora). **Arpilleras da resistência política chilena**. Brasília: Biblioteca Nacional, 2012. 50 p. Catálogo de Exposição.

BARBER, E.W. **Women's work: the first 20.000 years – women, cloth and society in early times**. New York: Norton, 1995.

BARBOSA, A. M. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 19., 2010, Cachoeira. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2010. p. 1979-1988.

²⁴ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

BARCELLOS, G. **Psique e Imagem**: estudos de psicologia arquetípica. Petrópolis: Vozes, 2012.

BARLETT, S. **A bíblia da mitologia**. São Paulo: Pensamento, 2012.

BARRETO, J. M. Tramando pequenos fios de um longo tecido: as costureiras de Divinópolis. In: CHASIN, M; CHAIA, V. (Org.). **Diálogos em ciências sociais**. 1. ed. São Paulo: EDUC, 2015. 1 v. 201-216 p.

BARROSO, H. C. e FROTA, M. H. P. Expectativas, novas conquistas e a (re)construção da identidade feminina? Os impactos de um projeto de geração de trabalho e renda para mulheres artesãs cearenses. In: ENCONTRO NACIONAL DE PSICOLOGIA SOCIAL DA ABRAPSO, 16., 2011, Recife. **Textos completos...** Recife: ABRAPSO, 2011.

BATT, T. R. **O tecido dos contos maravilhosos**: contos de lugares distantes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BBC NEWS. **Migrant crisis**: 'Iranians' sew lips shut in border protest. Londres, 23 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/world-europe-34903677>>. Acesso em 13 jul. 2017.

BERNARDO, P. P. A Mitologia Criativa e o Olhar: Dando Corpo e Voz aos Diferentes Aspectos do Ser. In: ARCURI, I. (Org.) **Arteterapia de corpo e alma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. 121-145 p.

_____. Mithohermenêutica e recursos artísticos fundamentos, alcance e aplicação dos diferentes recursos artísticos nos campos terapêutico, preventivo e pedagógico. In: COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DA ARTE: A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES E A UNIDADE DOS SENTIDOS, 2., 2007, São Paulo. **Textos completos...** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

_____. **A prática da arteterapia**: correlações entre temas e recursos - arteterapia e mitologia criativa: orquestrando limiares. São Paulo: Arterapinna Editorial, 2012. 4 v.

_____. **A prática da arteterapia**: correlações entre temas e recursos - temas centrais em arteterapia. São Paulo: Arterapinna Editorial, 2013a. 1 v.

_____. **A prática da arteterapia**: correlações entre temas e recursos – mitologia indígena e arteterapia: a arte de trilhar a roda da vida. São Paulo: Arterapinna Editorial, 2013b. 2 v.

_____. **A prática da arteterapia:** correlações entre temas e recursos – a alquimia nos contos e mitos e a arteterapia: criatividade, transformação e individuação. São Paulo: Arterapinna Editorial, 2013c. 5 v.

BOLEN, J. S. **As deusas e a mulher:** nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus, 1990.

_____. **O milionésimo círculo:** como transformar a nós mesmas e ao mundo – um guia para círculos de mulheres. São Paulo: Triom e Taygeta, 2014.

BOLETIM ARTE NA ESCOLA. São Paulo: Instituto Arte na Escola, n. 84, mai./jul. 2017. Trimestral. ISSN 1809-9254. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/boletim/?id=77161&4153>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

BORGES, J. L. O fio da fábula. In: **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. 3 v.

BRANDÃO, J. S. Mitologia grega. Petrópolis: Vozes, 1986. 1 v.

BREHONY, K. **Despertando na meia-idade**. São Paulo: Paulus, 1999.

CARVALHO, J. M. Os bordados de João Cândido. **História, Ciência, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 68-84, jul./out. 1995.

CARVALHO, M. M. M. J. (Coord.) **A arte cura?** Recursos artísticos em psicoterapia. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLASSANTI, M. **A moça tecelã**. São Paulo: Global Editora, 2004.

CORTÊS, T. R. **Os migrantes da costura em São Paulo:** retalhos de trabalho, cidade e Estado. 2013. 277 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COSTA, P. E. W. **Colcha de retalhos:** a arte-terapia visita o cinema. 2000. 45 f. Monografia (Especialização Latu Sensu em Arteterapia) - Universidade Santa Cecília em Santos, Santos, 2000.

COUTO, M. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CRUZ, T. W. M. **Miragens da existência**: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia. São Paulo: Annablume – FAPESP, 1998.

_____. **Á escuta de fazer**. A imaginação simbólica entre o artesão e a matéria prima. 2001. 255 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CRUZ, V. P. Entrevista com bordadeiras do Morro São Bento de Santos: uma reminiscência dos bordados da Ilha da Madeira. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 121-136, 2007.

DOLTO, F. **A imagem inconsciente do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

DONNE, J. **Meditações**. Tradução de Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.

ESTÊS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FABRETTI, L. R. P. **A frente e o verso da trama**: grupos vivenciais junguianos com mulheres que cuidam, esperam e criam nas rodas de artesanato. 2011. 241 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FARAH, R. M. **Ciberespaço e seus navegantes**: novas vias de expressão de antigos conflitos humanos. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Núcleo de Estudos Junguianos, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FARIA, D. **Homens que são como lugares mal situados**. 1. ed. Porto: Fundação Manuel Leão, 1998.

FAVARO, C. E. Os lenços de namorados: tradição, cultura popular e afetividade. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 151-168, jul./dez. 2011.

FELDMAN, B. A Skin for the Imaginal. **Journal of Analytical Psychology**, Medford, v. 49, n. 3, p. 285-311, 2004.

FERRAZ, E. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: <http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?poema=74&id_livro=15>. Acesso em: 11 mar. 2017.

FREITAS, L. V. O ser humano entre a vida e a morte. In: KOVÁCS, M. J. (Org.). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

_____. **A máscara e a palavra**: exploração da persona em grupos vivenciais. 1995. 257 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. Grupos vivenciais sob uma perspectiva junguiana. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 45-69, set. 2005.

_____. Panorama dos conceitos Junguianos. In: ALBERTINI, P.; FREITAS, L. V. (Org.). **Jung e Reich**: articulando conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009a. 16-31 p.

_____. Jung e a Cultura. In: ALBERTINI, P.; FREITAS, L. V. (Org.). **Jung e Reich**: articulando conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009b. 79-95 p.

_____. Arthur Bispo do Rosário: arte reparação. São Paulo, 2012. **Fora de mim** (blog). Disponível em: <<http://www.forademim.com.br/site/2012/10/arthur-bispo-do-rosario-arte-reparacao-por-laura-villares>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

FURLANETTO, E. C. Pesquisa Simbólica: em busca de novas formas de investigar. In: NARDI, R. G.; LOPES, M. C. R.; HANSEN, J. H. (Org.). **Identidade docente**: uma construção entre saberes e práticas. 1. ed. São Paulo: Centro Universitário São Camilo, 2007. 1 v. 61-78 p.

GAGO, C. **Fiar, tecer, narrar, criar**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://sbpa-rj.org.br/site/?page_id=470>. Acesso em: 21 set. 2016.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GOULD, J. **Fiando palha, tecendo ouro**: o que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GOUVEIA, M. Postagem da página Outras Costuras. **Facebook**, 19 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/outrascosturas/photos/a.812115928843920.1073741828.812055938849919/963186093736902>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

GUIMARÃES, M. **O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas**. 2010. 108 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GUIRADO NETO, J. **Para além da costura: trabalho imigrante e organização coletiva na metrópole**. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HAUKE, C. **Jung and the postmodern: the interpretation of realities**. Londres: Routledge, 2013.

HILLMAN, J. **Encarando os deuses**. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 1997.

_____. **Entre vistas: conversas com Laura Pozzo sobre psicoterapia, biografia, amor, alma, sonhos, trabalho, imaginação e o estado da cultura**. São Paulo: Summus, 1989.

_____. In. Tradução de Daniel Françoli Yago. **Spring Journal**, n. 63, p. 9-21, 1998.

HILST, H. Da noite. In: **Do desejo**. Porto Alegre: Globo. 1992. Disponível em: <<https://institutohildahilst.tumblr.com/post/97834023649/para-um-dia-dos-namorados-este-poema-da-noite-e>>. Acesso em: 16 out. 2016.

HOW to make an american quilt. Direção: Jocelyn Moorhouse. Produção: Sarah Pillsbury e Midge Sanford. Distribuidora: Universal Pictures. Universal City: Amblin Entertainment, 1995. 1 DVD (117 min), idioma original: inglês.

IBGE. Descrição das variáveis da amostra do censo demográfico, 2010. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/redeipea/images/pdfs/descricao_das_variaveis_censo_2010.pdf>. Acesso em 11 set. 2016.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Zuzu**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2014. Catálogo de Exposição. Acesso em 20 abr. 2014.

JACOBI, J. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung**. São Paulo: Cultrix, 1986.

JERUSALINSKY, J. Que rede nos sustenta no balanço da web? – o sujeito na era das relações virtuais. In: JERUSALINSKY, J.; BAPTISTA, A. (Org.). **Intoxicações eletrônicas: o sujeito na era das relações virtuais**. Salvador: Ágalma, 2017.

JOHNSON, R. A. **Feminilidade perdida e reconquistada**. São Paulo: Mercuryo, 1991.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 (trabalho original publicado em 1961).

_____. **Cartas 1906-1945**. Petrópolis: Vozes, 2001. 1 v.

_____. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 6 v. (trabalho original publicado em 1921).

_____. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 7 v. 2 n. (trabalho original publicado em 1928a).

_____. **A energia psíquica**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 8 v. 1 n. (trabalho original publicado em 1928b).

_____. A função transcendente. In: **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 8 v. 2 n. Petrópolis: Vozes, 2012 (trabalho original publicado em 1957).

_____. Considerações sobre a natureza do psíquico. In: **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 8 v. 2 n. (trabalho original publicado em 1946).

_____. Consciência, inconsciente e individuação. In: **Arquétipos do inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 9 v. 1 n. (trabalho original publicado em 1939a).

_____. **Civilização em transição**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 10 v. 3. (trabalho original publicado em 1927).

_____. **Psicologia e religião**. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 11 v. 1 n. (trabalho original publicado em 1939b).

_____. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 15 v. (trabalho original publicado em 1929a).

_____. **A prática da psicoterapia.** Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 16 v. 1 n. (trabalho original publicado em 1929b).

_____. **A vida simbólica.** Conferências de Tavistock. Petrópolis: Vozes, 2012. Obras completas de C. G. Jung. 18 v. (trabalho original publicado em 1935).

_____. **A natureza da psique.** Petrópolis: Vozes, 2013. Obras completas de C. G. Jung. 8 v. 2 n. (trabalho original publicado em 1946).

_____. **Aion:** estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Petrópolis: Vozes, 2013. Obras completas de C. G. Jung. 9 v. 2 n. (trabalho original publicado em 1951)

_____. Comentário sobre “o segredo da flor de ouro” In: **Estudos Alquímicos.** Petrópolis: Vozes, 2013. Obras completas de C. G. Jung. 13 v. (trabalho original publicado em 1929).

_____. **O livro vermelho:** liber novus. Petrópolis: Vozes, 2017.

KAST, V. **A dinâmica dos símbolos:** fundamentos da psicoterapia junguiana. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

KODJA, G. **Bordadeiras do Morro São Bento:** memória, trabalho e identidade. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) - Departamento de Gerontologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

KODJA, G.; KARSCH, U. M. As bordadeiras do morro São Bento: uma história tecida entre o linho e as linhas. **A Terceira Idade**, SESC, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 25-33, out. 2005.

KOLTUV, B. B. **A tecelã:** ensaios sobre a psicologia feminina extraídos dos diários de uma analista junguiana. São Paulo: Cultrix, 1997.

MAB. Movimento dos Atingidos por Barragens. **Arpilleras: Bordando a Resistência.** São Paulo: Memorial da América Latina, 2015. Catálogo de Exposição.

MACHADO, A. M. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, dez. 2003.

MAIA, M. J. S. **Tecendo o estético e o sensível através do bordado na literatura infantil brasileira**. 2010. 203 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MALERONKA, W. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Editora Senac, 2007.

MARQUES, J. Aula de crochê na cadeia muda realidade de presos. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 jul. 2017. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,aula-de-croche-transforma-destino-de-homens-na-cadeia,70001900065>>. Acesso em 23 jul. 2017.

MARTINEZ, C. E. P. M. **Cinzas do passado**: riqueza e cultura material no vale do Paraopeba/MG (1840/1914). 2006. 314 f. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MELO, G. M. S. **A roupa e a morte**. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MONTESANTI, B. Como o antigo ato de bordar acabou ganhando um novo significado nos dias atuais. **Nexo**, São Paulo, 22 dez. 2016. Disponível em: <www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/22/Como-o-antigo-ato-de-bordar-acabou-ganhando-um-novo-significado-nos-dias-atuais>. Acesso em 13 jul. 2017.

MUSEU AFRO BRASIL. **Artistas**: Madalena dos Santos Reinbolt. São Paulo, 13 out. 2016. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/13/madalena-dos-santos-reinbolt>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

NATIVIDADE, D. R. Empreendedorismo feminino no Brasil: políticas públicas sob análise. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 43, n. 1, fev. 2009.

NETO, J. C. M. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

NEUMANN, E. **A criança**: estudo e dinâmica da personalidade em desenvolvimento desde o início de sua formação. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A grande mãe**: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

OSTETTO, L. E. Na dança e na educação: o círculo como princípio. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 165-176, jan./abr. 2009.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. São Paulo: Vozes, 2009.

OTTO, W. **Colcha de retalhos**: uma mulher em busca do amor e da liberdade. São Paulo: Siciliano, 1993.

PARISI, S. **Separação amorosa e individuação feminina**: uma abordagem em grupo de mulheres no enfoque da psicologia analítica. 2009. 272 f. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Amor e separação**: reencontro com alma feminina. São Paulo: Novos Temas, 2012.

PENNA, E. M. D. O paradigma junguiano no contexto da metodologia qualitativa de pesquisa. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 16, p. 71-94, 2005.

_____. Pesquisa em Psicologia Analítica: reflexões sobre o inconsciente do pesquisador. **Boletim de Psicologia**, São Paulo, v. 57, n. 127, p. 127-138, 2007.

_____. **Processamento simbólico-arquetípico**: pesquisa em psicologia analítica. São Paulo: EDUC - FAPESP, 2014.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Paulinas, 1985.

PRADO, A. Direitos humanos. In: Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ROMANELLI, R. A. **A arte e o desenvolvimento cognitivo**: um estudo sobre os procedimentos artísticos aplicados ao ensino em uma escola Waldorf. 2008. 255 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROMANYSHYN, R. D. **The wounded researcher**: research with the soul in mind. New Orleans: Spring, 2007.

ROSA, J. G. **Tutaméia**: terceiras estórias. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SAKAMOTO, C. K. Criatividade: uma visão integradora. **Revista de Psicologia**: teoria e prática, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 50-58, 2000

SALAZAR, J. **O gato de porcelana, o peixe de cera e as coníferas**. [S.l.]: Arqueria Editorial, 2014. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/teatro-na-praia/edicao-n-015/poemas-de-o-gato-de-porcelana-o-peixe-de-cera-e-as-coniferas-jussara-salazar/>>. Acesso em 30 dez. 2017.

_____. **Fia**. São Paulo: Demônio Negro, 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/outrascosturas/photos/a.812523752136471.1073741829.812055938849919/1551424918246347>>. Acesso em: 25 out. 2017.

SALGADO, M.; FRANCISCATTI, K. V. S. Arte, Artesanato e Trabalho: Um Estudo acerca dos Limites do Fazer e do Criar Artesanal. **Gerais**: Revista Interinstitucional de Psicologia, São João del-Rei, v. 4, n. 2, p. 284-296, jul./dez. 2011.

SATRAPÍ, M. **Bordados**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SEIXAS, L. M. P.; RIOS, A. M. G.; RIBEIRO, A. J. O corpo para Jung. In: ALBERTINI, P.; FREITAS, L. V. (Org.). **Jung e Reich**: articulando conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009. 65-78 p.

SILVA, M. A.; EGGERT, E. O artesanato como instrumento de criatividade e formação política de mulheres. In: CONGRESO IBEROAMERICANO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA Y GÉNERO, 9., 2012, Sevilla. **Memorias...** Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

SILVA, N. A. **Relações de trabalho, apoio social e condições de saúde mental**: um estudo sobre mulheres costureiras. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em Enfermagem Psiquiátrica) - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

SILVEIRA, N. **Imagens do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

STAFFORD, W. **The way it is**: new and selected poems. Revised Edition. Minneapolis: Graywolf Press, 1999.

TENCHENA, S. M. **O feminino nos mistérios ucranianos da arte e da fé**. 2016. 218 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

TOYODA, S. **Memories of our lost hands**: searching for feminine spirituality and creativity. Texas: Texas A&M University Press, 2006.

TUGNY, R. P. **Cantobrilho Tikum'um**: no limite do país fértil. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI. 2010. 96 p.

VASCONCELLOS, N. Bordado: como uma arte que parecia ultrapassada virou símbolo do feminismo atual. **GWS**, Rio de Janeiro, 12 dez. 2014. Disponível em: <www.gwsmag.com/bordado-como-uma-arte-que-parecia-ultrapassada-virou-simbolo-do-feminismo-atual>. Acesso em 13 jul. 2017.

VEIGA, A. L. V. S. Informações da pesquisa: Escrita-fiação: o escrever como um modo de existir artífice. **Cadernos de artífice**, 2013. Disponível em: <<http://cadernosdeartifice.blogspot.com.br/p/rascunho-da-pesquisa.html>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

VERUNSCHK, M. Vestidos vazios. **O outro lado**: porque o melhor lado é o de dentro (blog). 20 nov. 2016. Disponível em: <<https://marianameggouveia.wordpress.com/2016/11/20/vestidos-vazios>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

VILHENA, M. A. F. O desenvolvimento da personalidade e o processo de individuação. A visão de Jung e de pós-junguianos. Considerações sobre a infância. In: ALBERTINI, P.; FREITAS, L. V. (Org.). **Jung e Reich**: articulando conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009. cap. 3. 32-48 p.

VON-FRANZ, M. L. A ciência e o inconsciente. In: _____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. **O feminino nos contos de fada**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Mitos de criação**. São Paulo: Paulus, 2003.

WHITMONT, E. C. Analysis in a group setting. **Quadrant**: the journal of the C.G. Jung foundation, Nova Iorque, n. 16, p. 5-25, 1974.

_____. **O Retorno da Deusa**. São Paulo: Summus, 1991.

_____. **A busca do símbolo-conceitos básicos de psicologia analítica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

WIDMER-NETO, P. E. Arpilleras: narrativas do feminino costurando histórias de luta, denúncia e resistência. In: CONGRESSO INTERNO DE INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP, 7., 2015, São Paulo. **Pôster...** São Paulo, 2015.

WIDMER, P. Postagem da página Outras Costuras. **Facebook**, 24 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/outrascosturas/photos/a.812115928843920.1073741828.812055938849919/1430911853630988/?type=3&theater>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

WOOLF, V. **Orlando: uma biografia**. São Paulo: Autentica, 2015.

YOUNG-EISENDRATH P. Gênero e contrassexualidade: a contribuição de Jung e além. In: YOUNG-EISENDRATH, P.; DAWSON, T. **Manual de Cambridge para estudos junguianos**. São Paulo: Artmed, 2002.

ZANELLA, T. Postagem da página Outras Costuras. **Facebook**, 24 set. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/outrascosturas/photos/a.812523752136471.1073741829.812055938849919/1522383744483798>>. Acesso em: 14 jul. 2017.